

Università degli studi di Milano Bicocca

Facoltà di Scienze della Formazione

Scuola di Dottorato in Scienze Umane

Dottorato in Antropologia della Contemporaneità: Etnografia delle

Diversità e delle Convergenze Culturali

XXI ciclo

**IL CAMPO DEL FOLCLORE TRA  
VALORIZZAZIONE E INTEGRAZIONE CULTURALE**

**Il caso di São Luís del Maranhão (Brasile)**

di MICHELE PARODI

Tutor: Prof. Roberto Malighetti

Coordinatore: Prof. Ugo Fabietti

Aprile 2011



## Ringraziamenti

Intendo ringraziare innanzitutto coloro che hanno contribuito alla mia formazione antropologica durante i miei studi nella Laurea Specialistica di Scienze antropologiche ed etnologiche e durante gli anni del Dottorato in Antropologia della Contemporaneità nell'Università degli Studi di Milano Bicocca.

Desidero ringraziare il collegio docenti del Dottorato, e il prof. Ugo Fabietti, suo coordinatore, per la ricchezza dei momenti formativi proposti.

Un ringraziamento particolare va al mio supervisore, il prof. Roberto Malighetti, la cui prospettiva teorica ha influenzato profondamente il mio percorso di studi e senza i cui incoraggiamenti nei momenti più difficili della ricerca e della stesura della tesi questo lavoro non sarebbe giunto a compimento. Lo ringrazio inoltre per le sue continue indicazioni teoriche e metodologiche che non sempre ho saputo accogliere debitamente.

Devo all'interscambio stipulato tra l'Università di Milano Bicocca e L'*Universidade Federal do Maranhão* (UFMA), fortemente voluto dal prof. Malighetti, essermi potuto avvalere, sin dall'inizio delle ricerche di campo, del sostegno dei docenti del *Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais* (PPGSC) della UFMA. Tra questi ultimi desidero ringraziare con particolare affetto il prof. Sergio Ferretti e la prof.ssa Mundicarmo Ferretti, che mi hanno accolto nel *Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular* (GP-MINA) da loro coordinato. Sono state particolarmente preziose le indicazioni bibliografiche e le letture da loro suggeritemi. Desidero ringraziare in special modo anche il prof. Alexandre Corrêa che mi ha concesso la possibilità di partecipare al *Grupo de Pesquisa Patrimônio e Memória* (GPPM) da lui coordinato. Devo a lui molti degli stimoli teorici che mi hanno indotto ad approfondire le problematiche inerenti ai fenomeni di patrimonializzazione della cultura popolare. La discussione con i docenti, gli studenti e i ricercatori di questi gruppi mi ha fornito momenti di prezioso confronto teorico e metodologico. Dei professori della UFMA desidero ringraziare per la loro disponibilità e simpatia anche i prof. Horácio Antunes e Elisabeth Maria Beserra Coelho, all'epoca delle mie ricerche coordinatori del PPGSC, e i prof. Ednalva Maciel, Baltazar Macaíba, Maristela de Paula Andrade, Ana Socorro Braga, Carlos Benedito Silva.

Un ringraziamento speciale va a tutti coloro che mi hanno aiutato durante le ricerche etnografiche, in particolare coloro che hanno accettato di essere intervistati o di condividere con me informazioni ed esperienze indispensabili per la realizzazione di questo lavoro.

Innanzitutto voglio ringraziare i *brincantes* del Bumba-meu-boi e in particolare dei gruppi Unidos de Santa Fé e Dois Irmãos (Boi de Dona Zeca) del *bairro* di Fátima, del Bumba-meu-boi Fé em Deus del *bairro* di Monte Castelo di São Luís, e del Bumba-meu-boi Capricho de União del municipio di Santa Helena. Tra di essi la mia riconoscenza va in particolar modo a José de Jesus Figueiredo (Zé Olhinho) e Dona Zeca che mi hanno accolto nella famiglia *boieira* con grande affetto e pazienza. Ringrazio inoltre Lourenço Pinto, creatore di fantastiche storie e personaggi dell'*auto* del Bumba-meu-boi, Marcelino Azevedo leader carismatico e appassionato del Bumba-meu-boi di Guimarães, i *cantadores* Elias senior ed Elias junior, il direttore della *tribo de índios* Wagno de Cássio dos Santos (Careca), i *palhaços* Valdemar Pereira e Alteredo Silva, il *cantador* Tunico, il *miolo* Ricardo, il *bordadeiro* e *índio* Rogério Pelado, Malvino, presidente del Boi de Dona Zeca, Samuel, João Batista Gomes de Melo, Maria da Paz. Dei gruppi di *Tambor de Crioula* voglio ringraziare per la loro disponibilità anche Paulinho, presidente della Associazione di Tambor de Crioula, e Biné responsabile del *Ponto de Cultura Tambores do Maranhão*.

Ringrazio con particolare affetto Jandir Gonçalves per i continui stimoli a riconoscere la ricchezza e la varietà delle forme popolari della cultura maranhense, Tácito Borralho organizzatore con la compagnia teatrale Coteatro delle missioni etnografiche nell'*interior* del Maranhão che mi hanno consentito di scoprire per la prima volta la diversità del folclore maranhense, Nelson Brito, “guerriero” della cultura popolare, Padre Vito Acelino, Carvalho Maria Michol Pinho e Jeovah Silva França, direttori della *Superintendência de Cultura Popular* durante la mia permanenza in São Luís, e Joãozinho Ribeiro e Nataniel Silva Ferreira Máximo, rispettivamente Segretario e Segretario Aggiunto della *Secretaria de Cultura do Maranhão* nel medesimo periodo.

Ringrazio per le lunghe interviste concessemi anche il direttore della *Companhia Cazumbá* Américo Azevedo Neto, Pai Euclides Menezes Ferreira, Babalorixá della Casa Fanti-Ashanti, Gilson Leite, leader del movimento di coscienza negra di São Luís, Josimar Mendes Silva della *Comissão Maranhense de Folclore*, Eusebio, *Tocador Chefe* dell'*atabaque* grande della Casa das Minas, i prof. Valmor Nini Beltrame e Márcio Honório de Godoy, Ivana Cesar de Oliveira, Elio Inácio Silva della comunità Quilombo de Frechal, Juarez, Oliveira e Rodvania del *Conselho municipal de cultura*, l'artista plastico Paulinho Sesar, il pittore e compagno di avventure Binho Dushinka, gli amici e le amiche Flávia de Menezes, Nelma Rolande, Elisene Castro, Bethe Serra, Reinaldo Freitas, Eduardo Monteiro e Rafael .

Un ringraziamento e un ricordo speciale vanno a Dona Deni e a Dona Celeste, *Chefe e vudúnsi* della Casa das Minas, con le quali ho passato momenti di grande empatia e apprendimento. Il giardino della Casa das Minas è stato durante la mia permanenza in São Luís il luogo spirituale dove ritrovare me stesso nei momenti di smarrimento.

A Clicia Gomes devo una gratitudine speciale per le creative discussioni tra noi scambiate, la condivisione dei nostri lavori di ricerca, e soprattutto per l'affetto che lei e la sua famiglia mi hanno donato.

Un caro ringraziamento va anche a tutti gli amici e colleghi che in questi anni hanno incoraggiato ed hanno allietato il mio lavoro di ricerca. In particolare voglio qui ricordare Lorenzo D'Angelo, Francesco Vandoni, Viola Gambarini e Wilmara Figueredo per le tante occasioni di confronto intellettuale e per i momenti più spensierati trascorsi insieme tra Milano e São Luís.

La mia gratitudine va infine ai miei genitori e ai miei fratelli che in questi anni mi sono stati vicini con il loro affetto e il loro sostegno.

Per quanto sia debitore degli utili contributi di tutte le persone menzionate, quanto scritto in questa tesi, inclusi eventuali errori, omissioni, opinioni ed interpretazioni, è di mia sola responsabilità.



# Sommario

<b>Introduzione .....</b>	<b>1</b>
<b>1 Ricerca teorica ed etnografia in São Luís do Maranhão .....</b>	<b>7</b>
<b>1.1 La ricerca dell'oggetto di ricerca .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2 Il progetto iniziale: agency in una manifestazione folclorica brasiliana.....</b>	<b>9</b>
1.2.1 Il Bumba-meu-boi di São Luís do Maranhão (cenni).....	10
<b>1.3 L' incontro con il campo e la scoperta di uno scenario "contaminato" .....</b>	<b>12</b>
<b>1.4 Primo movimento: dal Bumba-meu-boi al campo della cultura popolare .....</b>	<b>14</b>
1.4.1 Pensare in maniera relazionale.....	18
1.4.2 Momento oggettivo e momento soggettivo nelle scienze sociali .....	22
1.4.3 Spazio sociale, campi e arene politiche.....	26
<b>1.5 Nozione di popolare e cultura popolare .....</b>	<b>37</b>
1.5.1 Decostruzione del "popolare" .....	38
1.5.2 Popolare <i>verso</i> erudito.....	43
1.5.3 «Popolare» come posizione relazionale .....	45
1.5.4 Strategie e tattiche (de Certeau) .....	53
1.5.5 Sintesi delle categorie adottate nella ricerca .....	55
<b>2 La Cultura popolare e il folclore nelle istituzioni di São Luís do Maranhão... 57</b>	
<b>2.1 La Cultura popolare e il folclore nei discorsi e nelle pratiche delle istituzioni .....</b>	<b>58</b>
2.1.1 Centralità istituzionale e simbolica della SECMA e dei suoi organi.....	63
2.1.2 La Comissão Maranhense de Folclore e il CCPDVF.....	72
2.1.3 Le somiglianze di <i>famiglia</i> della "cultura popolare" .....	73
2.1.4 Il <i>cadastro</i> dei "Gruppi folclorici" del Maranhão .....	76
<b>2.2 Un sistema di pratiche istituzionali .....</b>	<b>79</b>
2.2.1 Una tipologia coerente di pratiche .....	83
2.2.2 Il <i>Tríduo</i> <i>Joanesco</i> e la promozione della diversità.....	85
2.2.3 La "Giornata del Folclore" e la "Settimana della cultura popolare" .....	86
2.2.4 Conferenze e seminari (2000-2008).....	88

<b>2.3</b>	<b>Il lavoro pedagogico delle istituzioni .....</b>	<b>91</b>
2.3.1	Una “roda de conversa” sul bumba-meu-boi .....	92
2.3.2	Doxa, opinione, ortodossia, eterodossia .....	98
<b>3</b>	<b>Il campo del folclore in São Luís do Maranhão.....</b>	<b>103</b>
<b>3.1</b>	<b>L’illusio: l’interesse per la cultura popolare e la sua valorizzazione .....</b>	<b>103</b>
<b>3.2</b>	<b>I Produttori del valore della cultura popolare .....</b>	<b>109</b>
<b>3.3</b>	<b>Il capitale del campo .....</b>	<b>116</b>
<b>3.4</b>	<b>“Auctores” e “lectores” .....</b>	<b>119</b>
<b>3.5</b>	<b>I sotaque del Bumba-meu-boi (cenni storici) .....</b>	<b>122</b>
3.5.1	Le classificazioni “dotte” .....	123
3.5.2	Genealogia del sotaque di Pindaré .....	129
3.5.3	Rappresentazioni non egemoniche .....	134
<b>3.6</b>	<b>Le posizioni e le disposizioni del campo.....</b>	<b>137</b>
3.6.1	I “militanti” per il folclore.....	139
3.6.2	La bohème e i produttori per il mercato .....	147
3.6.3	La cultura popolare come trasformazione (quadro storico).....	164
3.6.4	I gruppi parafolclorici.....	186
3.6.5	Le posizioni “subalterne” .....	207
3.6.6	Politica e associazioni folcloriche subalterne: il caso di un gruppo del Bumba-meu-boi....	229
3.6.7	Le posizioni del campo e i sotaque dei bumba-meu-boi di São Luís .....	236
<b>4</b>	<b>Il folclore come luogo di integrazione culturale .....</b>	<b>245</b>
<b>4.1</b>	<b>L’interno e l’esterno del campo .....</b>	<b>245</b>
4.1.1	Critica del concetto di ideologia.....	248
<b>4.2</b>	<b>Genesi del campo del folclore .....</b>	<b>252</b>
4.2.1	Studi antiquari e studi folclorici .....	253
4.2.2	I romantici e l’invenzione della cultura popolare .....	256
4.2.3	Il folclore come disciplina scientifica.....	259
4.2.4	La valorizzazione del folclore come dispositivo patrimoniale di integrazione.....	262
4.2.5	Formazione degli studi folclorici in Brasile .....	265
4.2.6	Folclore e cultura popolare tra tradizionalismo e modernismo .....	281
4.2.7	Dal folclore al patrimonio immateriale.....	296



<b>Conclusioni .....</b>	<b>317</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>329</b>
<b>APPENDICE “A” .....</b>	<b>373</b>
<b>APPENDICE “B” .....</b>	<b>389</b>



## **Abbreviazioni e Acronimi**

- ABA - *Associação Brasileira de Antropologia*
- ABL - *Academia Brasileira de Letras*
- ALCOA - *Aluminum Company of America*
- ALUMAR - *Consórcio de Alumínio do Maranhão*
- ANPEC - *Associação Nacional dos Centros de Pós-graduação em Economia*
- ANPOCS - *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*
- AMARTE - *Associação de Apoio à Música e à Arte do Maranhão*
- AML - *Academia Maranhense de Letras*
- ASPLAN - *Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas (organo della SECMA)*
- CBC - *Capital Brasileira da Cultura*
- CBF - *Congresso Brasileiro de Folclore*
- CCN-MA - *Centro de Cultura Negra do Maranhão*
- CCPDVF - *Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (organo della SCP)*
- CDFB - *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (organo del MEC)*
- CEB - *Comunità Ecclesiali di Base*
- CEMAR - *Companhia Energética do Maranhão*
- CEPAL - *Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe*
- CENARTE - *Centro de Artes e Comunicações Visuais (organo della FUNC creato nel 1979)*
- CEPRAMA - *Centro de Produção Artesanal do Maranhão*
- CFC - *Conselho Federal de Cultura*
- CNBB - *Conferência Nacional dos Bispos do Brasil*
- CNCP - *Centro Nacional de Cultura Popular*
- CNFL - *Comissão Nacional do Folclore (fondada nel 1947)*
- CNPJ - *Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica*

CNPq - *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*

CNRC - *Centro Nacional de Referência Cultural*

CONFENATA - *Confederação Nacional de Teatro Amador*

CPDOC - *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*

CPT - *Comissão Pastoral da Terra* (fondata nel 1975)

CRESPIAL - *Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina*

DAC - *Departamento de Assuntos Culturais* (organo della FUNC e del MEC)

DIEESE - *Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos*

DIP - *Departamento de Imprensa e Propaganda*

DPI - *Departamento do Patrimônio Imaterial* (Decreto n. 5.040 del 6 aprile 2003)

EFC - *Estrada de Ferro Carajás*

EHESS - *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*

EMBRATUR - *Empresa Brasileira de Turismo*

FETAMA - *Federação de Teatro Amador do Maranhão* (fondata nel 1977)

FGV - *Fundação Getulio Vargas*

FLS - *Folklore Society*

FNPM - *Fundação Nacional Pró-Memória* (organo vincolato allo SPHAN, creato nel 1979)

FUMTUR - *Fundação Municipal de Turismo*

FUNARTE - *Fundação Nacional de Artes* (creata nel 1974, attualmente organo del MinC)

FUNC - *Fundação Cultural do Maranhão*

FUNC - *Fundação Municipal de Cultura* (di São Luís do Maranhão)

FUNCMA - *Fundação Cultural do Maranhão* (sostituisce la SECMA tra il 1999 e il 2004)

GEDAM - *Grupo de Dança Afro Malungos*

GTPI - *Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* (creato nel 1998 dal MinC/IPHAN)

GSC - *Grupo Sambista Caroçudo*

IHGB - *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (fondato nel 1838)

IHGM - *Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão*

IBAMA - *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais*

IBECC - *Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura*

IBESP - *Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política*

IBGE - *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*

IBRE - *Instituto Brasileiro de Economia*

INF - *Instituto Nacional do Folclore*

INSS - *Instituto Nacional do Seguro Social*

IPEA - *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada*

IPHAN - *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*

ISEB - *Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (creato nel 1955)

JAC - *Juventude Alegre Católica*

JEC - *Juventude Estudantil Católica*

LABORARTE - *Laboratório de Expressões Artísticas* (fondato a São Luís nel 1972)

MA - *Maranhão*

MADE - *Museu Aberto do Descobrimento*

MARATUR - *Empresa Maranhense de Turismo* (sorta nel 1976 sul modello della EMBRATUR)

MEC - *Ministério da Educação e Cultura* (del Brasile)

MiBAC - *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* (dell'Italia)

MinC - *Ministério da Cultura* (del Brasile)

MST - *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*

PCH - *Programa de Cidades Históricas* (istituito nel 1973, incorporata nel 1979 nella FNPM)

PNAD - *Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar* (dati elaborati dall'IBGE)

PNPI - *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*

PNUD - *Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento*

PRONAC - *Programa Nacional de Apoio a Cultura* (istituito dalla Legge Rouanet del 1991)

PUC - *Pontifícia Universidade Católica*

RBF - *Revista Brasileira de Folclore*

SBT - *Sistema Brasileiro de Televisão*

SCP - *Superintendência de Cultura Popular* (organo della SECMA)

SEBRAE - *Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas*

SECMA - *Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão*

SEF - *Sociedade de Etnografia e Folclore* (creata nel 1937)

SEMAD - *Secretaria Municipal de Administração*

SESC - *Serviço Social do Comércio*

SETUR - *Secretaria Municipal de Turismo*

SID - *Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural*

SIOGE - *Serviço de Imprensa e Obras Gráfica do Estado*

SMFL - *Subcomissão Maranhense de Folclore* (fondada nel 1948, espressione della CNFL)

SPHAN - *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*

TAA – *Teatro Arthur Azevedo*

TELEBRÁS - *Telecomunicações Brasileiras*

TEN - *Teatro Experimental do Negro*

UEMA – *Universidade Estadual do Maranhão*

UFMA - *Universidade Federal do Maranhão*

UFRJ - *Universidade Federal de Rio de Janeiro*

UnB - *Università di Brasilia*

UNE - *União Nacional dos Estudantes*

URTA - *Unidos do Regional Tocado a*

USP - *Universidade de São Paulo*

### **Note preliminari**

Le citazioni in italiano di testi di cui è citata in bibliografia l'edizione originale in lingua straniera, quando non specificato altrimenti, sono da ritenersi traduzioni dell'autore della presente tesi.

Le foto pubblicate nel testo, quando non specificato altrimenti, sono da ritenersi dell'autore della presente tesi.

La traduzione di tutte le interviste riportate nel testo è a cura dell'autore della presente tesi.

I siti internet sono citati nel testo indicandone in primo luogo l'istituzione organizzatrice; se citata una pagina specifica è riportato anche il titolo della pagina a cui si fa riferimento. In ultimo viene menzionata la tipologia "sito internet". L'indirizzo internet completo è riportato per esteso solo in bibliografia, nella sezione "Siti Internet".

Gli articoli di giornale sono citati nel testo indicando il nome della testata, la data di pubblicazione, la pagina e il titolo se necessari ad individuare l'articolo. Solo in bibliografia è riportato il riferimento completo nella sezione "Articoli di giornali e riviste non specialistiche".

Le interviste sono citate nel testo indicando il cognome dell'intervistato seguito dalla data della registrazione. Sono citate anche in bibliografia in ordine alfabetico, nelle sezioni "Interviste dell'autore" e "Altre interviste", dove è menzionato il luogo dell'intervista e il nome del file della registrazione o della sua trascrizione. Nel testo, il riferimento a interviste di cui non si è realizzato la trascrizione completa è costruito indicando in nota, tra parentesi quadre, l'intervallo di tempo della frazione di registrazione citata.

Le norme legislative sono citate nel testo indicandone il numero e la data di promulgazione. Sono anche riportate in bibliografia, in ordine cronologico, nella sezione "Norme Legislative".

Documenti, manifesti, convenzioni, locandine, dépliant citati nel testo, sono riportati nella bibliografia alle sezioni: "Documenti, manifesti, convenzioni" e "Locandine e dépliant".





## Introduzione

Partiti dall'idea di svolgere l'etnografia di una particolare manifestazione folclorica, il Bumba-meu-boi del Maranhão, nella presente ricerca ci siamo dedicati in seguito allo studio più generale della vasta arena culturale che coinvolge il folclore e la cultura popolare di questa regione e in particolare di São Luís, capitale del Maranhão. Contemporaneamente, la nostra prospettiva etnografica, da un approccio interpretativo e partecipativo, si è approssimata ad una socio-analisi relazionale, ispirata alla teoria dei campi di Pierre Bourdieu.

Questo spostamento è stato motivato dalla constatazione della complessità del contesto sociale, politico, istituzionale in cui sono praticate le diverse forme folcloriche nel Maranhão. Durante le prime ricerche di campo in São Luís (maggio-settembre 2006) abbiamo potuto osservare l'interferenza delle istituzioni della cultura e del turismo nell'organizzazione delle presentazioni dei gruppi folclorici, una forte influenza degli intellettuali nella definizione, classificazione delle forme legittime del folclore, l'asservimento di molti gruppi folclorici alle esigenze dei politici locali in cambio di favori economici.

Per affrontare questa complessità la metodologia relazionale di Bourdieu ci è parsa particolarmente efficace. In primo luogo la teoria dei campi ci ha consentito di strutturare in modo più coordinato il nostro lavoro etnografico. Attraverso lo studio delle traiettorie biografiche e professionali, delle posizioni e delle prese di posizione degli agenti sociali che andavamo incontrando (folcloristi, funzionari pubblici delle istituzioni culturali, produttori e partecipanti delle manifestazioni della cultura popolare), abbiamo potuto costruire il mosaico di una arena del folclore, con i suoi diversi interessi, le sue dispute, le sue alleanze e le sue convenzioni. In secondo luogo la costellazione di nozioni sulla quale è organizzata la prospettiva teorica di Bourdieu (spazio sociale, campo, capitale, *illusio*, *habitus*) ci ha consentito di articolare le nostre ipotesi all'interno di un impianto teorico coerente.

Mentre in São Luís svolgevamo le prime ricerche etnografiche e, al medesimo tempo, sviluppavamo le nostre letture e le nostre elaborazioni teoriche<sup>1</sup>, abbiamo individuato, diffusa tra gli agenti all'interno dei confini del campo della ricerca, una specifica credenza

---

<sup>1</sup> Nel giugno 2006 ho affittato in São Luís un piccolo appartamento che ha costituito, fino al mio definitivo rientro in Italia, nell'ottobre 2008, il "laboratorio" nel quale ho tentato di sviluppare un lavoro antropologico in grado di mantenere la riflessione teorica in continua dialettica con la ricerca di campo.

nel valore della cultura popolare, credenza anche nell'importanza e nell'urgenza del suo studio e della sua valorizzazione. Abbiamo constatato come tale credenza attribuisse un valore positivo alla cultura popolare indipendentemente da una valutazione e da un apprezzamento delle sue forme in quanto rappresentazioni culturali dotate di una complessità di contenuti; indipendentemente anche dalla valutazione della capacità di tali forme di esprimere e accrescere la conoscenza del contesto sociale, politico, economico ed esistenziale dei produttori e dei consumatori delle forme folcloriche. Il giudizio positivo sul valore delle forme della cultura popolare, sostenuto da tale credenza, abbiamo constatato essere subordinato al rispetto di determinate convenzioni formali (ad esempio l'uso di determinati strumenti musicali, di determinati indumenti o la messa in scena di determinate forme coreografiche), stabilite dagli agenti del campo legittimati a sancirne la prescrizione, e alla valutazione della loro efficacia simbolica in quanto emblemi di distinzione e valorizzazione identitaria.

A partire dall'osservazione di questa credenza e dall'individuazione di questa *illusio*, cioè, usando la terminologia di Bourdieu, della fede o della credenza condivisa nei valori e nei capitali che definiscono e organizzano il gioco di un campo (Bourdieu 1992a), abbiamo allora potuto ipotizzare più compiutamente l'esistenza in São Luís do Maranhão di un campo del folclore o campo della cultura popolare relativamente autonomo.

Nel primo capitolo della tesi abbiamo illustrato il percorso attraverso il quale siamo giunti a individuare nel campo del folclore l'oggetto principale della nostra ricerca, discutendo e descrivendo anche le nozioni e la terminologia adottata ed usata in seguito. L'etnografia delle variegate posizioni di questo campo ha occupato la seconda parte delle nostre ricerche etnografiche in São Luís, dal gennaio 2007 all'ottobre 2007, mentre la loro analisi e descrizione ha impegnato intensamente anche il lavoro di scrittura della tesi che si è concluso nel 2011. Nel secondo capitolo abbiamo cercato di descrivere, con uno sguardo essenzialmente sincronico, i dispositivi istituzionali che attualmente in São Luís legittimano, producono e riproducono le forme di valorizzazione del folclore. Nel terzo capitolo abbiamo raffigurato la forma dell'*illusio* sopra delineata, dimostrandone il funzionamento nelle prese di posizione degli agenti del campo del folclore, prese di posizioni che a loro volta influenzano l'organizzazione dei dispositivi istituzionali.

Il nucleo problematico della ricerca si è dunque articolato intorno ad una constatazione particolare – l'esistenza in São Luís di uno specifico campo del folclore – e agli interrogativi che suscitava: perché in Brasile, nel Maranhão, in São Luís il folclore è così importante?

Perché il campo del folclore maranhense si è articolato su questa forma di *illusio*? Quale è il ruolo di questo campo nella società maranhense?

Per rispondere a questi interrogativi ci siamo impegnati nello studio della genesi del campo divenuto l'oggetto privilegiato delle nostre ricerche e della genealogia dell'*illusio* che lo caratterizza. Il resoconto di questo studio ha occupato buona parte del quarto capitolo della tesi.

Sviluppando l'analisi storica del folclore e degli studi del folclore, ci siamo imbattuti in primo luogo nelle molteplici forme di appropriazione di cui le forme popolari della cultura sono state fatte oggetto nel corso della storia brasiliana, soprattutto in quanto simboli di unità nazionale manipolati dai governi populistici e autoritari del Brasile, e in quanto risorse simboliche appropriate dagli intellettuali impegnati nell'elaborazione di una possibile identità nazionale o coinvolti nei progetti emancipatori delle masse popolari.

A partire dall'indagine di questo contesto storico e politico siamo giunti a ritenere necessario, per comprendere l'oggetto della nostra ricerca, introdurre nel nostro apparato teorico la nozione di ideologia, nozione proscritta dalla prospettiva teorica di Bourdieu. Questa scelta ci ha condotto a formulare una critica alla stessa nozione bourdieiana di campo, in quanto prospettiva essenzialmente interazionista. Nella parte iniziale del quarto capitolo abbiamo sviluppato sia una critica alla nozione di campo di Bourdieu sia una critica del concetto di ideologia (§ 4.1).

L'introduzione, tra i nostri strumenti di analisi, della nozione di ideologia e di dispositivo ideologico ci ha permesso di considerare ed interpretare più efficacemente l'emergere del campo del folclore, e la sua attuale configurazione, nel contesto della complessa lotta culturale che si realizza tra il dominante e il subalterno, tra le classi dominanti e le classi economicamente subordinate e tra i rappresentanti dei loro rispettivi interessi. Questa lotta si sovrappone e supera i limiti della logica di autonomizzazione che secondo Bourdieu struttura la formazione dei campi. Abbiamo allora tentato di combinare l'analisi della specifica efficacia strutturante dei campi, con l'analisi della "totalità" sociale in grado di rendere conto dei modi in cui gli interessi e le disposizioni di classe (gli *habitus* di classe), interagendo con la logica di un campo, ne plasmano, rafforzano o inibiscono la legge e la credenza interna. Abbiamo così potuto formulare un interrogativo elementare, ma interdetto dall'*illusio* del campo del folclore: quale ruolo ideologico, critico o anestetizzante, svolge il folclore nella società maranhense e brasiliana?

Per rispondere a questa domanda abbiamo dovuto affrontare la complessità teorica e terminologica coinvolta da nozioni dicotomiche quali popolare/erudito,

subalterno/dominante, e le intricate sovrapposizioni che sussistono tra i referenti delle nozioni di folclore, cultura popolare, cultura erudita e cultura di massa. Abbiamo cercato di risolvere il groviglio di queste definizioni cercando di distinguere da un lato le definizioni “native” di questi concetti, con la loro varietà contraddittoria di posizioni, anche storicamente contingenti; dall’altro le specifiche definizioni, più circoscritte e controllate, da noi adottate nella ricerca. In questo modo abbiamo potuto affrontare le difficoltà e le complicazioni che nascono quando si includono tra gli oggetti di ricerca anche i discorsi e le prese di posizione di intellettuali dotati di competenze nelle discipline storiche e sociali: nel nostro caso ad esempio gli studiosi e ricercatori del folclore. Abbiamo cioè tentato di superare le difficoltà che derivano dal fare uso di concetti che sono allo stesso tempo concetti “nativi” (oggetto di ricerca) e concetti disciplinari (strumenti di analisi). Abbiamo incluso nel primo capitolo questa discussione teorico-terminologica.

Durante il giugno 2007 abbiamo assistito in São Luís alla proclamazione a patrimonio nazionale del Brasile del *Tambor de Crioula*<sup>2</sup>, prima manifestazione folclorica maranhense ad essere registrata in uno dei libri del *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*, registro istituito dal decreto presidenziale 3.551 del 4 agosto 2000. A partire da questo evento la questione del patrimonio e delle forme di patrimonializzazione, prima marginali nei nostri interessi, sono diventate il centro sia delle nostre successive investigazioni etnografiche (in particolare durante il terzo periodo trascorso in Brasile tra il dicembre 2007 e l’ottobre 2008), sia dei nostri approfondimenti tematici e teorici.

Questo nuovo fronte di studio e ricerca ci ha consentito di cogliere nell’analisi della storia del folclore i punti di contatto tra le disposizioni patrimoniali e le disposizioni dei folcloristi: il loro comune radicamento nelle fascinazioni antiquarie per gli oggetti del passato, per il loro possesso e la loro inclusione sistematica in tipologie, liste e classificazioni; comune radicamento nel gusto per il collezionismo, prima aristocratico, poi borghese e piccoloborghese, e nei processi di valorizzazione delle identità nazionali e regionali.

La recente convergenza tra i dispositivi di valorizzazione, celebrazione e salvaguardia del folclore e dei nuovi patrimoni cosiddetti immateriali o intangibili ha confermato, inoltre, l’operare, alla base del campo del folclore maranhense, della specifica forma di *illusio* da noi riconosciuta. Le forme di oggettivazione ed essenzializzazione culturale tipiche dei fenomeni di patrimonializzazione, illustrati ad esempio da Richard Handler (Handler 1985), segnalano una forma di cosificazione della cultura analoga alle forme di svalutazione dei

---

<sup>2</sup> Danza folclorica maranhense.

contenuti più elaborati ed espressivi della realtà sociale ed esistenziale da noi identificate nelle pratiche contemporanee di valorizzazione del folclore maranhense.

Mettendo insieme queste osservazioni con la nostra indagine dei dispositivi ideologici presenti nelle forme di appropriazione e manipolazione delle manifestazioni del folclore in Brasile, abbiamo tentato, in conclusione, di reinterpretare in termini ideologici sia la specifica *illusio* del campo del folclore maranhense, sia le pratiche di valorizzazione della cultura popolare e dei patrimoni immateriali ad essa associati. Abbiamo allora delineato, nei dispositivi di valorizzazione della cultura popolare sostenuti da questa *illusio*, la presenza di forme di depoliticizzazione della cultura che operano sia attraverso la mobilitazione di identità cosificate in emblemi patrimoniali, dove la critica politica è ridotta ad un insieme frammentato di dispute identitarie, sia attraverso la riduzione dell'attività culturale ed artistica all'elaborazione e al riconoscimento estetizzante di patrimoni e di emblemi identitari.



# **1 Ricerca teorica ed etnografia in São Luís do Maranhão**

Inizieremo il nostro discorso col seguire sinteticamente il percorso compiuto dalla nostra ricerca, dai suoi precedenti programmatici ai suoi esordi sul campo, fino alla graduale individuazione di un più articolato oggetto di ricerca in grado di motivare ed orientare la parte decisiva dell'etnografia e su cui far convergere i riferimenti teorici sviluppati durante il lavoro di campo. In questa prima ricognizione ci soffermeremo selettivamente sui momenti e le scelte tematiche che a posteriori si sono rivelate decisive, accennando solo brevemente ai percorsi o alle deviazioni ad un certo punto abbandonati ed interrotti.

## **1.1 La ricerca dell'oggetto di ricerca**

Come ci ricorda Bourdieu la costruzione dell'oggetto di ricerca è "l'operazione più importante eppure quella che è più completamente ignorata [...] nella tradizione dominante, che si organizza intorno all'opposizione tra "teoria" e "metodologia" (Bourdieu 1992b: 177). Nell'esperienza di Bourdieu, invece, la definizione dell'oggetto di ricerca

non è qualcosa che avvenga tutto a un tratto, mediante una sorta di atto teorico inaugurale, e il programma di osservazioni o analisi attraverso il quale viene effettuato non si sviluppa secondo un piano che possa essere delineato preventivamente [...] è un lavoro di lungo respiro, che si compie a poco a poco, per interventi successivi, attraverso una serie di correzioni, di rettifiche, ispirate da quello che si chiama il mestiere, cioè da quell'insieme di principi pratici che orientano scelte nello stesso tempo minuscole e decisive. (id.: 180)

Tutto il percorso laborioso con cui ho progressivamente definito i termini della mia ricerca di dottorato in Brasile confermano queste semplici affermazioni, principi pratici della ricerca sociale spesso totalmente ignorati dai dispositivi burocratici che impongono di sapere tutto quello che si farà prima ancora che la ricerca vera e propria sia iniziata.

Tale esigenza si materializza in alcuni casi nella richiesta di definire preventivamente la metodologia della ricerca e il cronogramma delle varie tappe del suo svolgimento:

- studio del materiale bibliografico disponibile
- osservazioni di campo
- analisi interpretativa dei dati raccolti
- elaborazione teorica complessiva

Si tratta di un esercizio che, di per sé utile a sviluppare un quadro preliminare delle questioni, dei riferimenti teorici, e di una possibile scansione temporale della ricerca, nel caso di ricercatori alle prime esperienze di campo può provocare la segmentazione artificiale del complesso lavoro di ricerca. Uno studente perderà vari mesi redigendo un'analisi bibliografica esaustiva senza alla fine far uso di quasi nessuno dei riferimenti diligentemente raccolti. Oppure si fossilizzerà su una determinata metodologia o paradigma e non riuscirà più a liberarsene nonostante magari ne percepisca e ne verifichi praticamente la scarsa produttività nella prassi di ricerca. La teoria, in un caso simile, invece che fertilizzare la ricerca di campo diviene un impiccio che può implicare dei blocchi: può ad esempio imporre degli strumenti concettuali che, oltre a non funzionare (non riuscendo ad oggettivare i problemi essenziali che il campo etnografico pone), finiscono per limitare la possibilità di sperimentare altre nozioni accogliendo le suggestioni della ricerca in corso.

Certo da qualche parte bisogna partire. Avere una serie di idee guida da mettere alla prova durante i primi mesi di ricerca è importante. Ma bisogna aver coscienza fin dall'inizio che nella pratica di ricerca tutto ciò che avremo pensato inizialmente dovrà trasformarsi radicalmente. Si tratta quindi di essere coscienti della complessità del lavoro di ricerca nelle scienze sociali cercando di imparare ad organizzarsi fin dall'inizio per gestire questa complessità. La complessità della ricerca dell'oggetto di ricerca, con i suoi dubbi, le sue oscillazioni tra momenti di sconforto e disillusione e momenti di euforia e di maggiore intensità creativa, dove tutto improvvisamente sembra prendere senso, mi si era mostrata per la prima volta leggendo le vicissitudini teoriche e pratiche raccontate e analizzate dal mio tutor, Roberto Malighetti, nei primi capitoli del suo libro, *Il Quilombo di Frechal*, studio dialogico e riflessivo della costruzione dell'identità di una comunità brasiliana di discendenti di schiavi (Malighetti 2004)<sup>3</sup>. Nel caso di Malighetti l'oggetto di ricerca era stato negoziato sul campo:

ero intenzionato a trovare il mio oggetto di ricerca sul campo o meglio negoziarlo con i miei interlocutori. Seguendo l'esempio di Dweyer<sup>4</sup>, avevo deciso di andare a Frechal senza un argomento prefissato e specifico. In tal senso non avevo scelto Frechal per provare una mia ipotesi. Al contrario intendevo formulare un'ipotesi nel corso del processo di ricerca. (id.: 18)

Vediamo ora come questo processo si è compiuto nel caso particolare della mia ricerca.

---

<sup>3</sup> Vedi in particolare il paragrafo: *La ricerca dell'oggetto di ricerca*, pp. 42-56; v. anche Parodi 2004: 25-27.

<sup>4</sup> L'autore si riferisce in particolare ai *Moroccan Dialogues* pubblicati da Dweyer nel 1982.



## 1.2 Il progetto iniziale: agency in una manifestazione folclorica brasiliana

Il mio percorso di ricerca nasce inizialmente dal desiderio di sviluppare e approfondire alcune tematiche affrontate durante gli studi di specializzazione in antropologia:

- ruolo politico delle forme di espressione artistica in quanto luoghi creativi di emersione del possibile<sup>5</sup>.

- tipi di agentività (*agency*) peculiari del campo artistico<sup>6</sup>.

A questi primi interessi si sono presto accostate altre disposizioni alla base della mia vocazione antropologica: una certa tensione affettiva più intima ed emotiva da me avvertita per le così dette “culture tradizionali”<sup>7</sup>. Da qui il mio interesse anche per il Brasile<sup>8</sup>, luogo poetico in cui iscrivere il mito personale di un ritorno alle esperienze generatrici della mia infanzia e della prima adolescenza, commistione, come dice Leiris parlando della sua esperienza alle Antille, di esotismo e familiarità (Leiris 1949: 187).

Dalla fusione di questi due ambiti nasce il progetto di ricerca presentato all’esame di ammissione al dottorato di “Antropologia della contemporaneità” nell’autunno 2005: “Incorporazione e agency in una manifestazione folclorica del nord-est del Brasile: il *Bumba-meu-boi* di São Luís do Maranhão”. São Luís è la capitale dello Stato del Maranhão, uno degli stati più poveri della federazione Brasiliana<sup>9</sup>. Avevo conosciuto la città per la prima volta nell’estate 2004, durante un viaggio stimolato dai luoghi delle ricerche etnografiche del mio futuro tutor, il prof. Roberto Malighetti, autore del già citato volume, *Il Quilombo di Frechal, identità e lavoro sul campo in una comunità brasiliana di discendenti di schiavi* (2004), comunità situata nell’*interior* dello stato di Maranhão a circa 10 ore di viaggio da São Luís. Non ero giunto fino a Frechal, mi ero fermato a São Luís dove avevo conosciuto alcuni artisti che lavoravano nel centro storico della città (dal 1997 nella lista dei patrimoni culturali dell’umanità dell’UNESCO), e alcuni studenti e giovani ricercatori di

---

<sup>5</sup> Mi riferivo essenzialmente ai lavori di Victor Turner sul teatro e sulla performance (Turner 1982; 1986) e ai lavori sul teatro popolare di Augusto Boal (Boal 1974; 1979).

<sup>6</sup> Vedi ad esempio Gell 1998. Sul concetto di *agency* vedi Emirbayer, Mische 1998.

<sup>7</sup> Si tratta di una disposizione affettiva associata probabilmente all’esigenza di distinzione tipica dei nuovi ceti intellettuali (ceti provenienti da famiglie dotate di limitati capitali culturali), per i quali il folklore costituisce un ottimo investimento simbolico: consente di distinguere il proprio “gusto” dalle forme del kitsch e del consumismo di massa, e, al medesimo tempo, dalle forme erudite della cultura egemonica ed elitaria dalle quali questi ceti si sentono esclusi o delle quali non si sentono all’altezza (v. per una simile autonalisi Dei 2011, par. 4). Questa attrazione ha però un’origine anche più propriamente esistenziale, radicandosi in effettive esperienze umane di contatto e convivenza con il “mondo popolare”, parte della mia biografia personale.

<sup>8</sup> Inizialmente avevo pensato di studiare le comunità di pescatori della costa sud-orientale del Maranhão.

<sup>9</sup> L’indice di sviluppo umano (HDI) del Maranhão era nel 2000 il più basso del Brasile (0,636), nel 2005 il penultimo (0,683), solo superiore a quello dello stato di Alagoas. L’indice dell’area metropolitana della Grande São Luís era 0,766 nel 2000, collocando São Luís alla trentesima posizione tra le 33 regioni metropolitane della federazione riconosciute dall’ “Istituto Brasiliano di Geografia e Statistica” - IBGE (dati resi disponibili dal PNUD Brasile, sito internet).

scienze sociali e turismo delle università della città. Ero stato colpito dall'effervescenza culturale della città, e in particolare dalla ricchezza estetica e tematica della principale manifestazione folclorica maranhense: il Bumba-meu-boi. Da qui la decisione di provare a pensare un progetto di ricerca che coinvolgesse São Luís e il Bumba-meu-boi.

### 1.2.1 Il Bumba-meu-boi di São Luís do Maranhão (cenni)

Il Bumba-meu-boi<sup>10</sup> di São Luís è un'opera popolare, o danza drammatica, di origine rurale, messa in scena da varie associazioni (*brincadeiras*<sup>11</sup>), per lo più localizzate nei quartieri periferici, all'“aria aperta”, nelle strade o nelle piazze della città. Per mezzo di balli, canti, declamazioni, sono rappresentati gli avvenimenti che coinvolgono i contrasti tra un *fazendeiro* e un suo dipendente, il così detto *auto*, o *comédia*<sup>12</sup> del Bumba-meu-boi. Riprodotto con un'armatura di legno ricoperta di velluto (il *couro*, ovvero la “pelle” del *bumba-meu-boi*), un bue è rubato da un domestico della fazenda, o in alcuni casi da un forestiero di passaggio, un *sem terra*<sup>13</sup>, una specie di marginale rurale (il “negro” *Chico*<sup>14</sup>).

Nella versione più elementare dell'*auto*, i *vaqueiros*<sup>15</sup> del *fazendeiro*, con l'aiuto di tribù di indios riescono a prendere *Chico*, che nel frattempo si era nascosto nella foresta, e a recuperare il bue che però muore o risulta ammalato. *Chico* è minacciato e spesso percosso. Alcuni personaggi tentano di curare o resuscitare il *boi* (il medico, il *curandeiro*). Dopo vari tentativi il bue, in alcuni casi, può guarire e *pai Chico*<sup>16</sup> è perdonato, così, dando l'occasione

---

<sup>10</sup> Così chiamato nel Maranhão, il *folgado* (“divertimento”, “passatempo”) folclorico presenta numerose varianti regionali diffuse in quasi tutto il Brasile. A seconda dei luoghi, prende nomi differenti: Boi-Bumbá negli Stati di Amazonas e Pará, Cavalo-Marinho nel Paraíba, Boi Mamão nello Stato di Santa Catarina, Bumba de Reis, o Reis de Boi nello Espírito Santo, Boi Pintadinho nello Stato di Rio de Janeiro (cfr. Cavalcanti 2000: 1022). Il nome Bumba-meu-boi ha una derivazione incerta. La parola *bumba* è in portoghese un'interiezione imitativa del suono di un forte colpo o di una percussione; etimologicamente deriva dal termine italiano “bombo” nel significato di “tuonare”, “rimbombare”. *Bombo* in portoghese è il nome di un tipo di tamburo dal suono grave, suonato tenendo la pelle in posizione verticale per mezzo di una grossa e corta verga. Sinonimo di *bombo* è *zabumba*, nome di uno dei sottogruppi dei Bumba-meu-boi del Maranhão (v. 3.5). Per un'analisi di alcune interpretazioni dell'origine del nome del *folgado* v. Cavalcanti 2000, p. 1022-1023.

<sup>11</sup> Dal verbo *brincar*, “divertirsi”, “agitarsi allegramente”, prendere parte a gruppi carnevaleschi. Il termine *brincadeira* è usato sia per riferirsi all'insieme di un gruppo folclorico, sia per riferirsi alla festa o alla esibizione che un gruppo mette in scena.

<sup>12</sup> *Auto*, Dal latino *actu*, in portoghese composizione drammatica tipica del teatro medioevale iberico, caratterizzata dalla presenza di personaggi allegorici, e da un'intenzione moraleggiante, comportando anche elementi comici o satirici (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F. 2004). Mentre il termine *auto* è usato perlopiù dai folcloristi per indicare l'intreccio base della rappresentazione drammatica del *Bumba-meu-boi*, la propria messa in scena della parte drammatica delle rappresentazioni del *folgado* è chiamata più spesso, nel gergo *boieiro*, con i termini *comédia*, *matança* [mattanza] o *palhaçada* [pagliacciata].

<sup>13</sup> Un “senza terra”. Dalla metà degli anni '80, è molto attivo in Brasile il *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* (MST). Si tratta di un movimento sociale rurale che sostiene l'occupazione delle terre incolte dei grandi latifondi e la realizzazione di una riforma agraria.

<sup>14</sup> In portoghese, il gruppo consonantico “ch” si pronuncia come l'italiano “sc”.

<sup>15</sup> I mandriani, i *cowboys* o i *pistoleiros* del *fazendeiro*.

<sup>16</sup> Forma accrescitiva vezzeggiativa brasiliana: “papà Chico”.

per una grande festa collettiva. In altri casi il bue non viene trovato e *pai Chico* finisce per pagare un'ingente somma.

Questa rappresentazione drammatizzata degli aspetti che assumono i rapporti di forza nella società rurale brasiliana mi faceva pensare all'elaborazione più o meno cosciente di forme di resistenza. La mia intenzione era quella di verificare che tipo di *agency*, di capacità di agire o di resistere, era conservato e sviluppato dai partecipanti a queste associazioni nel contesto urbano dei quartieri periferici São Luís, un contesto di grande difficoltà economica e sociale fatto di povertà, disoccupazione e criminalità organizzata, dipendente soprattutto dal traffico della droga. Ispirandomi anche alle teorie di Habermas, intendevo interpretare le *brincadeiras* come spazi di agire comunicativo e di drammatizzazione<sup>17</sup>, luogo di emersione di un discorso critico, di una riflessione sulla società, di una protesta esplicita o implicita ad uno stato di cose oggettivamente difficile e problematico.

La festa del Bumba-meu-boi nel Maranhão è una manifestazione folclorica articolata in un ciclo cerimoniale complesso che prevede due momenti principali: il battesimo (*batizado* o *batismo*) del nuovo Bumba-meu-boi o del nuovo *couro* del *boi*, rinnovato ad ogni anno, tradizionalmente celebrato il 23 giugno nel vespero che precede il 24, giorno di São João, patrono della festa; e la morte del *boi* che conclude il ciclo festivo, quando, secondo la consuetudine, l'armatura di legno del *boi* è fatta a pezzi e suddivisa tra i *brincantes* della *brincadeira*<sup>18</sup>. Il battesimo del *boi* prevede la presenza di un padrino e di una madrina,

---

<sup>17</sup> Habermas, in *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), propone una classificazione dell'agire ordinata in quattro tipi: agire strategico, agire regolato da norme, agire drammaturgico, agire comunicativo. Questa partizione riprende, in certa misura (in molti punti mutandola), quella elaborata da Weber in *Economia e società*. Weber individua quattro tipi di agire: agire razionale rispetto allo scopo, agire razionale rispetto al valore, agire affettivo, agire tradizionale.

Il terzo tipo di agire individuato da Habermas, l'agire drammaturgico, sarebbe caratterizzato da una finalità di autorealizzazione simbolica. L'interazione sociale si realizza qui in un incontro dove i partecipanti costituiscono gli uni per gli altri un pubblico visibile e si rappresentano reciprocamente qualcosa. Il pubblico, di per se presente anche nell'agire strategico, acquisisce qui una valenza costitutiva dell'agire stesso, un agire espressivo in cui rientra anche l'arte. Il quarto tipo di agire – quello su cui Habermas costruisce la propria opera – è l'agire comunicativo, prevalentemente rivolto all'intesa, al consenso e alla condivisione di punti di vista e di immagini del mondo (cfr. id.: 433-456).

<sup>18</sup> Oggi dato l'alto costo di un *Bumba-meu-boi*, che completo può superare i 3000 Reais (R\$) (v. *infra* p. 217. Nel luglio 2007 un euro valeva circa 2,5 Reais), si conviene, ad ogni anno, conservare la sua struttura di legno, sostituendo solo il velluto che la ricopre. Il rituale della morte del *boi* eseguito dalle *brincadeiras* tradizionali si estende per più giorni, la festa potendosi prolungare per una intera settimana. Il rituale come da me osservato sia in São Luís (Bumba-meu-boi Unidos da Santa Fé), sia in Santa Helena, nell'interno del Maranhão (Bumba-meu-boi di Seu Lourenço), inizia alla sera che inaugura il cerimoniale, quando sono organizzate una o più presentazioni della *brincadeira*. La mattina seguente alle prime ore dell'alba avviene la fuga e scomparsa del *boi*. In seguito, a partire dal tardo pomeriggio, i *vaqueiros* procedono alla sua ricerca e cattura, organizzando una sorta di processione e visitando le case dei sostenitori della *brincadeira*. La sera è eseguito il rituale vero e proprio di mattanza: al suono delle percussioni e delle *toadas* che coordinano il cerimoniale, il *boi* è preso ad un lazzo e legato ad un palo (*mourão*) dove è simulata la sua mattanza. Lo sgorgare del sangue dalla sua gola è imitato versando in un recipiente il vino che poi sarà offerto a tutti i presenti (per una descrizione più dettagliata vedi ad es. Prado 1977: 220-230; Carvalho 1995: 135-156).

normalmente scelti tra i mecenati più importanti della *brincadeira*. Il battesimo del *Bumba-meu-boi* è preceduto da una serie di incontri preparatori (*ensaios*) che si svolgono nella sede della *brincadeira*, dove sono istruiti i nuovi *brincantes*, sono provate e decise le coreografie delle danze, le *toadas* (i testi cantati) e le varianti della *comédia*. Le prove iniziano normalmente il sabato dell'alleluia e terminano il 13 di giugno, giorno di Sant'Antonio, quando è realizzata una presentazione completa (*ensaio redondo*). Dal 13 al 24 di giugno i *bumba-boi* tradizionalmente non potevano esibirsi. Oggi giorno tale vincolo è superato mettendo in scena la *brincadeira* con gli indumenti dei *brincantes* e il *couro* del *boi* usati l'anno precedente. Con tale artificio è fatto salvo il significato simbolico di rinnovamento del *battesimo*. Durante la notte che segue quest'ultimo rituale, sono realizzate le prime esibizioni del nuovo *boi*, che si susseguono poi nei giorni seguenti. Il ritmo delle presentazioni è molto intenso fino alla fine delle *festas juninas*<sup>19</sup>, che terminano il 30 di giugno. In tale periodo il *cache* delle *brincadeiras* è pagato essenzialmente dalle istituzioni pubbliche e i gruppi più organizzati possono realizzare fino a 4, 5 presentazioni per notte. In seguito le esibizioni sono realizzate con minore frequenza basandosi sulla richiesta di privati: famiglie dei *brincantes*, amici e sostenitori delle *brincadeiras*, o sui contratti stabiliti con i politici o le imprese patrocinatrici dei gruppi.

### **1.3 L' incontro con il campo e la scoperta di uno scenario "contaminato"**

Ritornato in Brasile per svolgere le mie prime ricerche di campo (dalla metà di maggio alla metà di settembre 2006), come prevedibile, tutto cambia: la magia del folklore maranhense, da me immaginato soprattutto attraverso la lettura di brevi resoconti e articoli pubblicati dalla "Commissione Maranhense del Folclore" (CMF) e dalla visita ai musei folclorici di São Luís durante l'estate 2004, presto svanisce, presentando uno scenario ben più "contaminato" di quanto mi aspettassi. Le presentazioni delle associazioni folcloriche non avvengono per le strade, come avevo creduto, ma sui palchi di piazze appositamente organizzate da istituzioni pubbliche (comunali e statali) o private, durante il periodo delle *festas juninas*.<sup>20</sup> Gli spettacoli dei gruppi meglio organizzati che osservo tra la metà e la fine

---

<sup>19</sup> Le feste "giunine" (le feste del mese di giugno), sono celebrazioni storicamente relazionate in Europa alle festività del solstizio d'estate dell'emisfero settentrionale. Nel Maranhão celebrano la fine della stagione piovosa e l'inizio della decrescita del livello delle acque nelle zone paludose dell'*interior* dello Stato. In São Luís il complesso delle feste giunine è chiamato anche "São João", in omaggio al santo patrono del *festejo*, celebrato il 24 di giugno.

<sup>20</sup> In seguito abbiamo poi scoperto una situazione più complessa dove i gruppi folclorici dividono la propria pratica tra gli spazi organizzati dalle istituzioni pubbliche o da imprese private, chiamati *arraiais* (in portoghese letteralmente "accampamento", luogo dove vi sono tende e baracche temporanee), la *rua*, la

del giugno 2006, ai miei occhi, sembrano spesso più riviste di varietà che feste popolari radicate nella tradizione. Semplice esposizione di coreografie accompagnate da brani di musica popolare piuttosto ripetitivi, caratterizzati da un'ambizione poetica, celebrativa di una fantomatica ed essenzializzata identità maranhense fatta di paesaggi tropicali, palmeti, edifici coloniali, e variegata manifestazioni popolari. Testi di canzoni molto ripetitivi, quasi standardizzati, definiti da temi staccati dalla realtà quotidiana del contesto di vita locale.

Le mie prime osservazioni etnografiche segnalano anche l'interferenza delle istituzioni della cultura e del turismo nell'organizzazione delle presentazioni dei gruppi, e forme di dipendenza da incentivi pubblici o privati; una forte influenza degli intellettuali: storici, folcloristi, funzionari pubblici, ricercatori, scrittori, nella definizione, classificazione delle forme legittime<sup>21</sup> del folclore; l'asservimento dei gruppi folclorici alle esigenze dei politici locali in cambio di favori economici; inoltre una forma di erotizzazione degli spettacoli folclorici caratterizzati dalla presenza di un numero considerevole di gruppi composti da batterie di ballerine e ballerini selezionati sulla base del proprio *sex-appeal* sul modello del carnevale di Rio.

In conseguenza delle prime osservazioni di campo il mio progetto a poco a poco muta di oggetto, diventando proprio l'intersezione tra popolare e spettacolare la questione emergente a cui rivolgere le mie attenzioni etnografiche: le intricate relazioni che legano i gruppi folclorici alle istituzioni, alla politica e all'industria culturale.

Da questi brevi cenni già emerge con una certa evidenza il complesso di pregiudizi (una predisposizione critica rispetto ai fenomeni di ibridazione, affiancata alla ricerca sempre disillusa di forme "popolari pure") di cui fin dal principio percepivo l'esistenza nel mio sguardo, ma che comunque in modo più o meno sotterraneo ha continuato ad influenzare le mie scelte di campo. La riflessione sulle disposizioni del mio particolare *habitus* di

---

"strada", e il *terreiro*, lo spazio di esibizione interno alla sede della *brincadeira*, adattando le proprie messe in scena a questi diversi contesti.

<sup>21</sup> Ispirandoci a Bourdieu, faremo un uso tecnico del termine legittimo, considerando legittima una rappresentazione di una forma culturale quando autorizzata da agenti riconosciuti come legittimi, ovvero dotati di autorità e autorizzati a prendere la parola, e a definire e giudicare gli oggetti di un particolare campo (per la nozione teorica di campo di Bourdieu v. infra § 1.4.3). Tale autorità è solitamente garantita da istituzioni dotate del potere (burocratico, legislativo, giuridico e coercitivo) di accordarla valorizzando simbolicamente determinati autori, eventualmente sopportati economicamente e riforniti dei beni materiali con cui operare; valorizzando e diffondendo le loro opere, i loro discorsi, e il loro canone; ed operando forme di censura e di biasimo nei confronti dei loro avversari. L'autorità degli agenti legittimi è più in generale garantita, all'interno di un determinato campo, dalla posizione di autorità da essi occupata nel campo, in quanto dotati, in misura sufficiente, dei capitali riconosciuti nel campo (v. ad esempio Bourdieu 1980: 81-82 e 87).

ricercatore ha rappresentato un continuo sforzo di decostruzione, mediazione, sublimazione delle suggestioni e dei condizionamenti da esse indotte<sup>22</sup>.

Anche per decostruire questa mia inclinazione romantica, mi sono dedicato allo studio preliminare di un piccolo corpo di pubblicazioni, sia scientifiche e analitiche, che letterarie e descrittive<sup>23</sup>, cercando di comprenderne il significato nella storia brasiliana e maranhense degli ultimi decenni. Ho incominciato così a comprendere il ruolo cruciale svolto dal folklore in São Luís do Maranhão. A partire dalla metà degli anni '60 sono avviate nel Maranhão nuove politiche culturali favorevoli alla conservazione e alla promozione delle “culture tradizionali”, politiche motivate, da un lato, dall’obiettivo populistico di associare un certo governo politico ai simboli di una tradizione popolare radicata e radicabile, con opportune campagne di propaganda, nell’immaginario delle masse locali; dall’altro da un’intenzione normalizzatrice avente l’intento di assimilare, controllare, gestire le manifestazioni popolari, considerate, in questa prospettiva (più o meno consapevolmente), luogo di contestazione, di resistenza o semplicemente di disordine, adeguandole al medesimo tempo ai fini della promozione turistica. Il Bumba-meu-boi vive così una fase di crescita di interesse e di partecipazione che perdura tuttora, fino a diventare il simbolo maggiore dell’identità culturale del Maranhão, “*terra dos grandes Bumbas*”.<sup>24</sup>

#### **1.4 Primo movimento: dal Bumba-meu-boi al campo della cultura popolare<sup>25</sup>**

L’obiettivo delle mie ricerche si sposta da uno studio etnografico partecipativo di alcune associazioni di una particolare manifestazione folclorica maranhense: il Bumba-meu-boi, ad uno studio più generale della vasta arena culturale, politica e sociale della “cultura

---

<sup>22</sup> Bourdieu parla della necessità di “lavorare alla costruzione di una Città scientifica nella quale le intenzioni più inconfessabili siano costrette a sublimarsi in espressione scientifica” e la *libido dominandi* si trasformi in *libido sciendi*, cioè nel piacere di capire e conoscere (Bourdieu 1992b: 139; le espressioni *libido sentiendi*, questa prima non menzionata da Bourdieu, e *libido dominandi*, si riferiscono alla tripartizione del desiderio teorizzata per primo da S. Agostino nelle *Confessioni*, Libro X, 30.41: “concupiscentia *carnis et* concupiscentia *oculorum et* ambizione *saeculi*”, ed in seguito ripresa da Pascal nella terminologia citata da Bourdieu). Si tratta di un “lavoro di gestione” sulle proprie disposizioni dove il relativo controllo che consente la riflessione, permette di scegliere se lasciare agire o inibire una di esse, o ancora di opporre una disposizione ad un’altra in modo da neutralizzarne, attenuarne, e limitarne l’efficacia e il campo di azione (id.: 102).

<sup>23</sup> Ne citiamo alcune: *Casa Grande & Senzala* di Gilberto Freyre (Freyre 1933), *Raízes do Brasil* di Sergio Buarque de Holanda (Holanda 1936), *O que è o Brasil?* di Roberto DaMatta (2004), l’opera poetica di Ferreira Gullar (Gullar 1980), *Os Tambores de São Luís* di Josué Montello (Montello 1975).

<sup>24</sup> Nel 1947, il giornale *O Globo*, principale quotidiano brasiliano dell’epoca, pubblicava una pagina intera dal titolo: *A terra dos grandes bumbas*, dedicata al Maranhão e ai suoi *folguedos* del periodo *junino* (Barros 2005: 106; 2007: 170).

<sup>25</sup> Poiché riteniamo che nella presente tesi i contesti testuali dove è inserita la locuzione “campo”, siano di volta in volta adeguati a chiarire i diversi usi che ne facciamo (“campo etnografico” vs “campo della cultura popolare”, ecc.), non useremo particolari accorgimenti grafici o retorici per segnalare esplicitamente il senso che daremo a questa espressione.

popolare” maranhense<sup>26</sup>. Il Bumba-meu-boi da centro dei miei interessi etnografici diviene un esempio paradigmatico a partire dal quale cercare di comprendere il contesto più vasto e complesso della “cultura popolare” maranhense. Da una prospettiva di studio intensivo di tipo interpretativo-culturalista, il mio approccio si muove, da un lato, verso un tipo di socio-analisi relazionale, ispirato alle teorie strutturaliste di Bourdieu<sup>27</sup>. Oggetto di studio diviene il “campo della cultura popolare maranhense”<sup>28</sup>: la topologia sociale dei sistemi di relazioni che legano tra loro agenti “tradizionali”, ricercatori accademici, intellettuali “eruditi”, industria culturale e politiche pubbliche della cultura; l’analisi delle tensioni tra i differenti posizionamenti degli agenti sociali: le dispute nell’acquisizione e controllo di determinati capitali (simbolici, sociali, economici o culturali)<sup>29</sup>, le aspirazioni all’ascesa sociale e i vincoli impliciti a determinati “status” di classe. Tali tensioni si situano all’interno di un contesto stratificato che definisce gli agenti legittimati a dire la “politica generale” di ciò che è “autentico” e “tradizionale”.

Dall’altro, per capire l’ordine con cui gli apparati istituzionali operano ed estendono le forme del proprio potere e sottrarmi dal rischio di cadere in una logica di tipo puramente interazionista, ispirandomi anche ai lavori di Foucault, inizio a studiare le “formazioni

---

<sup>26</sup> Come emergerà più chiaramente nel prossimo capitolo, con l’espressione “cultura popolare” intendiamo il variegato insieme di manifestazioni culturali individuate con questo nome da una serie di agenti e di istituzioni della cultura del Brasile e più nello specifico del Maranhão. L’attuale uso “nativo” della nozione di “cultura popolare” è approssimativamente equivalente, in termini di referenti, alla nozione tecnica di “folclore” come da noi definita in § 1.5. Localmente la nozione di “cultura popolare” è preferita ad altre espressioni quali: *manifestação folclórica* o anche *folclore*, considerate avere uguali referenti della prima, ma, connotazioni di significato peggiorative, quali cultura alienata, o cultura fossilizzata (cfr. § 4.2).

<sup>27</sup> Bourdieu 1997, 1992a, 1992b, 1989, 1979a.

<sup>28</sup> Per la nozione teorica di “campo” si fa qui riferimento principalmente a Bourdieu 1979a, 1992b. Vedi anche il § 1.4.3. L’applicazione di tale nozione al contesto maranhense è approfondita invece nel cap. 3.

L’uso della nozione di campo mi è stata suggerita per la prima volta dalla lettura della tesi di Laurea di Arinaldo Martins, dell’Università Federale del Maranhão, segnalatami dal sociologo Horácio Antunes de Sant’Ana, uno dei docenti brasiliani con cui ero entrato in contatto nel giugno-luglio 2006. Il lavoro di Martins, a cui ho potuto accedere nel settembre 2006, prendeva in esame il Bumba-meu-boi, interpretandolo come artefatto politico e campo di disputa: “manifestazione che trascende il *campo culturale*, articolandosi con il *campo politico* e il *campo intellettuale maranhense*” (Martins 2003: 17). Tornato in Italia nel mese di ottobre 2006 ho tradotto dal portoghese in italiano un suo breve articolo, dal titolo: *Un contributo al dibattito sulle politiche attinenti alle manifestazioni culturali nello stato brasiliano del Maranhão*, che trattava le politiche inerenti al Bumba-meu-boi facendo uso delle nozioni di campo intellettuale e campo burocratico-politico di Bourdieu, articolo in seguito pubblicato dalla rivista di antropologia “Achab” (Martins 2006).

<sup>29</sup> Per una sintesi delle nozioni bourdieane di capitale culturale, sociale, simbolico e politico vedi Bourdieu 1992b, pp. 87-88. La nozione di capitale simbolico, forse la più delicata, merita una breve illustrazione. Per capitale simbolico, Bourdieu intende l’insieme dei simboli di legittimazione, dei capitali di riconoscimento quali onore, credito, reputazione, nobiltà e notorietà (1997: 174, 204). Il valore di tali capitali, il loro riconoscimento come capitali, implica la collaborazione di coloro che ne sono in difetto, rappresentando questa sottomissione l’effetto di potere principale su di loro esercitato. Si tratta di una disposizione sedimentata nel tempo per mezzo del costume, dell’educazione, dell’addestramento del corpo, frutto a sua volta dell’azione protratta di innumerevoli molteplici poteri (cfr. id. 179-80). Qualsiasi tipo di capitale può assumere la forma di capitale simbolico nel momento in cui, percepito e riconosciuto come tale, diventa simbolicamente efficace: specie di meta-capitale che comprende tutte le altre forme del capitale nella misura in cui vengono riconosciute come fonte di prestigio e di potere.

discorsive”, o gli “archivi”<sup>30</sup>, che rappresentano e riproducono il campo ideologico e pratico del folclore e della cultura popolare nel Maranhão e nel Brasile, cercando di ricostruirne la dinamica, la genesi strutturale<sup>31</sup> o la genealogia<sup>32</sup>, dal livello, più fine, dei discorsi locali,

---

<sup>30</sup> Nella terminologia di Foucault, raggruppamenti in figure distintive, o insiemi di enunciati, i cui oggetti, modalità di enunciazione, concetti, scelte tematiche sono sottomessi a delle *regole di formazione*, condizione della loro esistenza ma anche della loro coesistenza, mantenimento, modificazione, e scomparsa (Foucault 1969: 52-53); regole di formazione che costituiscono l’insieme delle regole che determinano ciò che può essere detto, e che formano sistematicamente gli oggetti del discorso (cfr. Abbagnano, Fornero 1993, vol. 4: 403).

<sup>31</sup> Per genesi strutturale intendo, innanzitutto, la genesi sociale delle pratiche storicamente istituite dai soggetti interessati a dare una forma universale ai propri interessi particolari (Bourdieu 1994: 117), attraverso cui strutture cognitive e valutative, identiche o simili, gradualmente si affermano, “dando così origine a un «conformismo logico» e a un «conformismo morale» [...], a un accordo sul senso del mondo che è tacito, immediato e anteriore a ogni riflessione, e che si pone al principio dell’esperienza del mondo come «mondo del senso comune»” (id.: 111). Ad evitare fraintendimenti è opportuno chiarire che la prospettiva di Bourdieu, come ci ricorda Anna Boschetti, nell’introduzione a *Le regole dell’arte* (Bourdieu 1992a), non deve essere confusa con la teoria dell’azione implicita nel modello weberiano, che spiega i fatti sociali come prodotto dell’interazione tra soggetti empirici (id.: 31; v. anche Bourdieu 1992b: 84). La teoria dell’azione di Bourdieu è una teoria non “intenzionalista” centrata sulla nozione di *pratica* e articolata su una teoria dello spazio sociale e delle risorse del potere: le scelte individuali sono concepite da Bourdieu come prese di posizione “oggettivamente” orientate dalle possibilità consentite dal campo di gioco. Gli agenti sociali operano senza perseguire necessariamente obiettivi coscientemente e razionalmente riconosciuti. L’“interesse”, il “sentirsi investiti” dal gioco di un campo, per Bourdieu si forma in una sorta di *illusio*, credenza nel valore delle poste in gioco che definiscono un campo, prodotto di “una serie di transazioni insensibili, di compromessi semioscendenti e di operazioni psicologiche (proiezioni, identificazioni, transfert, sublimazione ecc.) socialmente incoraggiate, sostenute, canalizzate e persino organizzate [...] che accompagnano le deviazioni infinitesimali o brutali costitutive di una traiettoria sociale” (Bourdieu 1997: 173; v. anche Bourdieu 1992b: 84-85). Lo sfasamento tra *habitus* incorporati, relativamente idiosincratici, e lo spazio sociale oggettivo, con la sua dinamica congiunturale, attiva “la dialettica delle speranze soggettive e delle possibilità oggettive” (Bourdieu 1992b: 97), spostando continuamente, seppur gradualmente e a volte impercettibilmente, sia le forme incorporate sia la struttura delle posizioni dello spazio sociale.

<sup>32</sup> Ovvero, i legami storici e politici in cui un potere esercitandosi “crea oggetti di sapere, li fa emergere, accumula informazioni, le utilizza”, crea un sapere che a sua volta “porta con sé effetti di potere” (Foucault 1977: 133). Nel nostro “uso” di Foucault, da un lato, accogliamo l’idea foucaultiana di una “perpetua articolazione del potere sul sapere e del sapere sul potere” (id.), la concezione foucaultiana del potere come potere positivo che produce invece di reprimere, e la critica del filosofo francese all’imposizione essenzialistica e teleologica a cui rischia di condurre ogni ricerca dell’«origine». Dall’altro, ci limiteremo a considerare la pratica della genealogia come uno strumento euristico con cui rintracciare i movimenti graduali, di accumulo e di concentrazione di capitali in grado di esercitare dei poteri a partire dagli interessi specifici di gruppi, lobby, classi, individuabili strutturalmente come posizioni nello spazio sociale, movimenti e attori che l’impostazione genealogica foucaultiana, almeno teoricamente, non ci sembra riconoscere adeguatamente. Foucault ci pare ricondurre la storia ad un principio aleatorio ugualmente essenzializzante (in quanto fondamento generale di ogni dinamica storica): “alla radice di quel che conosciamo e di quel che siamo – non c’è la verità e l’essere, ma l’esteriorità dell’accidente” (Foucault 1971b: 35). La genealogia foucaultiana, considerando la storia come lo scorrere di “innumerevoli inizi” senza origine, senza essenza, nati dal caso (id.: 32), dal “gioco casuale delle dominazioni” (id.: 38), accentuando le discontinuità casuali rispetto alle continuità causali, la molteplicità diffusa dei poteri rispetto alla loro articolazione gerarchica e operativa, ci pare problematica tanto quanto lo storicismo metafisico che concentra la sua attenzione solo sui grandi processi evolutivi, la cui struttura generale impone alla complessità e alla molteplicità dei fatti storici, o su soggetti teleologici, i personaggi “illustri”, i re, i condottieri, gli uomini politici, attori e autori della storia. Per queste ragioni quando useremo il termine “genealogia” non ci riferiremo puntualmente al concetto di Foucault, pur accogliendo molte delle sue suggestioni metodologiche: la genealogia come ricerca dell’emergenza che si produce in un certo stato delle forze (id.), come “storia delle morali, degli ideali, dei concetti metafisici [...], come emergenze di interpretazioni”, in grado di fare, nel movimento stesso della loro conoscenza, la propria genealogia (id.: 41), come pratica decostruttiva della «storia monumentale» (id.: 50), accumulo meticoloso di materiali in grado di evidenziare delle relazioni imprevedute rivelando differenti strati di eventi (Foucault 1972: 94-95). Questo nostro uso del concetto foucaultiano di genealogia ci pare del tutto compatibile con il punto di



fino ad abbracciare le grandi formazioni ideologiche sedimentate nella storia del Brasile e prodotte dal contesto globale contemporaneo.

Oggetto di studio diviene il funzionamento dei discorsi che individuano, come particolari “oggetti” di conoscenza, la “cultura colta”, la “cultura popolare”, la “cultura negra”, i *sotaque* (stili)<sup>33</sup> del Bumba-meu-boi, le *nações* (“nazioni”) del Candomblé e del Tambor de Mina<sup>34</sup>, classificandone le forme e i significati. Tali discorsi mettono in opera concetti valutativi (quali tradizionale, moderno, autentico, spontaneo, puro, vero, alienato ecc.), procedure di osservazione (organizzazione di questionari e definizione di metodologie di ricerca), politiche culturali e prescrizioni amministrative, producendo, infine, un insieme di pratiche o dispositivi disciplinari<sup>35</sup> che concorrono ad assicurare forme di governamentalità<sup>36</sup> liberali in un contesto socio-economico, il Nord-Est brasiliano, potenzialmente “esplosivo” (Castro 1965), caratterizzato, durante il lungo periodo di messa in opera delle ricette neoliberiste, da forme crescenti di marginalità. Ho superato così le spinte emotive e le disposizioni personali che mi spingevano a considerare i tratti della cultura popolare come tracce di una fantomatica cultura popolare incontaminata e resistente, sebbene in declino o in via di estinzione, e ho iniziato a studiare il processo storico in atto.

Usando la terminologia di Bourdieu e Foucault il centro dei miei interessi scientifici diviene dunque il “campo della cultura popolare”, o il “campo del folclore”<sup>37</sup>, con i suoi

---

vista di Bourdieu, secondo cui la “ricostruzione della genesi è forse il più potente strumento di rottura: riattivando i conflitti e i confronti degli inizi [...] rimette in questione il possibile che, fra tutti, si è realizzato” (Bourdieu 1994: 95).

<sup>33</sup> Il termine portoghese *sotaque* indica l’accento, la parlata o la pronuncia particolare tipica di una regione o di un individuo; per estensione può indicare anche lo stile di una generica forma di espressione culturale.

<sup>34</sup> Religioni afro-brasiliane.

<sup>35</sup> In *La nascita della clinica* (1963 [1972]) e in *Sorvegliare e punire* (1975), Foucault traccia la storia della “genesì” della società disciplinare, società non più strutturata su un potere sovrano assoluto, ma su un insieme di istituzioni disciplinari (la prigione, la fabbrica, l’ospedale, il manicomio, la scuola) che organizzano una rete di dispositivi o apparati in grado di regolare e limitare i discorsi e le pratiche, sanzionando e prescrivendo i comportamenti normali e quelli devianti: “la disciplina «fabbrica» degli individui; essa è la tecnica specifica di un potere che si conferisce agli individui sia come oggetti sia come strumenti del proprio esercizio” (Foucault 1975: 186). Un potere umile, che trova la sua efficacia nell’uso di strumenti semplici: il controllo gerarchico, la sanzione normalizzatrice, l’esame (id.).

<sup>36</sup> Il concetto foucaultiano di *governamentalità* compare per la prima volta nella quarta lezione del corso del 1978 (1° febbraio) tenuta dal filosofo francese al *Collège de France*, dove serve a Foucault per individuare quel regime di potere avviato nel XVIII secolo che ha nella popolazione il bersaglio principale e nell’economia politica la forma privilegiata di sapere (cfr. Michel Senellart in Foucault 1977-78: 289). Dal 1979 negli scritti di Foucault, la governamentalità viene a definire più in generale la maniera in cui si dirige la condotta degli uomini, il campo generale delle strategie di governo (id.: 289-90). La nozione di governamentalità viene allora a comportare, di volta in volta, una sua aggettivazione e una sua specificazione, come nel caso qui usato di “governamentalità liberale”.

<sup>37</sup> Durante la scrittura della tesi, inizialmente abbiamo preferito la locuzione “campo della cultura popolare”. In seguito, a partire dal tentativo di elaborare e definire una terminologia più precisa ed efficace nel distinguere i vari oggetti della ricerca (v. § 1.5), abbiamo finito per adottare in modo generalizzato le locuzioni “campo del folclore” o “campo folclorico”, meglio corrispondenti ai limiti del campo di indagine della ricerca.

conflitti di interessi e le sue lotte simboliche<sup>38</sup> inscritte nei rapporti complessi tra dispositivi<sup>39</sup> burocratici ed eruditi<sup>40</sup>, e un più sfumato insieme di discorsi e pratiche, solo parzialmente legittime, subordinate, “popolari”, ma in grado entro certi limiti di resistere ed influenzare i discorsi dominanti<sup>41</sup>.

#### 1.4.1 Pensare in maniera relazionale

Il mio oggetto di ricerca, inizialmente piuttosto ristretto, esplose così in una matassa complessa e intricata di relazioni e discorsi tra una pluralità di soggetti, di agenti sociali e di istituzioni (agenti della cultura popolare, folcloristi, antropologi, intellettuali, funzionari pubblici, istituzioni della cultura e del patrimonio), ognuno caratterizzato da specifici interessi e pratiche.

---

La locuzione “cultura popolare”, sia nell’uso che ne fa il senso comune, sia nell’uso disciplinare di molti ricercatori sociali e antropologi, risulta da un lato troppo ampia per i nostri fini, coinvolgendo, sia la cultura, nel senso più generale del termine, delle classi subalterne, delle sottoculture giovanile e operaie, sia le forme della cultura di massa (soprattutto negli autori che si rifanno ai *Cultural Studies* della scuola di Birmingham). D’altro lato risulta troppo ristretta, a volte non includendo le forme del folclore organizzate dai gruppi appartenenti alle classi dominanti e limitando la propria attenzione alle forme di resistenza culturale considerate popolari. Nel testo abbiamo preferito lasciare le due espressioni (“campo del folclore” o “campo folclorico” e “campo della cultura popolare”), senza intervenire con successive censure massive, volendo così conservare e segnalare nel testo la processualità e la complessità del lavoro di scrittura e di elaborazione testuale. Nonostante ciò, se inizialmente l’ipotetico titolo della tesi citava la nozione di cultura popolare, infine abbiamo preferito includere nel titolo il termine folclore, così da segnalare l’importanza assunta dall’ambito storico tematico rappresentato da questa nozione nel corso della stesura finale del testo.

<sup>38</sup> Bourdieu 1979a: cap. IV.2, *Le lotte simboliche*.

<sup>39</sup> “Un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche [...]. Il dispositivo è la rete che si stabilisce tra questi elementi [...]. Il dispositivo è sempre iscritto in un gioco di potere” (Foucault 1976-79, cit. in Agamben 2006: 6-7).

<sup>40</sup> Diremo erudite tutte quelle pratiche culturali che si basano su delle competenze erudite, ovvero sulla conoscenza e il dominio di un insieme di tecniche testuali retoriche e interpretative, e sulla conoscenza di un vasto *corpus* di testi legittimi (la così detta tradizione erudita) autorizzati da categorie di scrittori e studiosi dotati di autorità, spesso organizzati in circoli ed associazioni anche se non necessariamente parte di istituzioni legittime della cultura come le università. Nel caso del Brasile, sia a livello Federale, che a livello Statale e municipale, sono diffuse *Academias de Letras*, gli *Institutos Históricos Geográficos* e le *Comissões de Folclore*, che raccolgono un variegato insieme di intellettuali poligrafi: scrittori, giornalisti, politici, impresari ecc. Chiameremo eruditi anche i prodotti di pratiche erudite e gli agenti sociali che le producono. Il ruolo degli intellettuali, dei politici e più in generale di tutti gli agenti legittimi a cui è diritto e dovere esprimere opinioni, assumono per Bourdieu un potere simbolico decisivo: «l’“autore” [...] nel dire cose con autorità, [...] alla vista di tutti e in nome di tutti, pubblicamente e ufficialmente, le sottrae all’arbitrio, le sanziona, le santifica, le consacra facendole esistere come cose degne di esistere, conformi alla natura delle cose, “naturali”» (Bourdieu 1989: 114). Altre pratiche autorizzate da diverse porzioni dello spazio sociale e caratterizzate da specifiche competenze coesistono generalmente con le pratiche erudite: ad esempio le pratiche scientifiche in ambito accademico, e le pratiche della poesia orale in ambito popolare.

<sup>41</sup> Foucault parla oltre che di resistenze e ripulse, più propriamente di controcondotte, nel senso di lotte contro i procedimenti impiegati per condurre gli altri, forme di dissidenza o disubbidienza interne, “prese tattiche”, elementi tattici che gradualmente si accumulano in meccanismi di rovesciamento in grado di cortocircuitare le forme del potere istituito in un regime di condotte. Secondo Foucault “la lotta non avviene nella forma dell’esteriorità assoluta, ma nel quadro dell’impiego permanente di elementi tattici” (Foucault 1977-78: 163). De Certeau sulla base di questa ispirazione foucaultiana distingue sistematicamente tra strategie (o dispositivi strategici) e tattiche (cfr de Certeau 1990: 69-75; v. *infra* il § 1.5.4).

Questa complessità mette a dura prova i miei limiti sia intellettuali (la difficoltà di controllare un campo di studio ampio ed articolato) che puramente fisici (i limiti di tempo, l'impossibilità di seguire eventi contemporanei, le mie limitate forze). Come poter seguire tutti i protagonisti che intervenivano nel campo che mi si presentava di fronte? S'imponivano altre modalità di ricerca, un atteggiamento metodologico più eclettico a cui non ero preparato. Come dice Bourdieu (all'epoca non avevo ancora letto il testo che segue):

bisogna guardarsi da tutti i rifiuti settari [...] tentare in ogni caso di mobilitare tutte le tecniche [...] che possono sembrare pertinenti e che, date le condizioni pratiche di reperimento dei dati, sono utilizzabili in pratica. [...] la ricerca è una cosa troppo seria e troppo difficile perché ci si possa permettere di confondere la rigidità, che è il contrario dell'intelligenza e dell'invenzione, con il rigore, privandosi così delle svariate risorse che l'insieme delle tradizioni intellettuali della disciplina e delle discipline vicine [...] può offrire. (1992b: 179)

All'inizio ho continuato a lavorare con pochi interlocutori privilegiati, unendo lunghe e ripetute interviste all'osservazione degli eventi organizzati da alcune specifiche associazioni del Bumba-meu-boi. Gradualmente però ho cominciato a seguire ciò che suggeriva il mio intuito, estendendo la mia attenzione ad interlocutori, istituzioni, eventi, di cui percepivo la pertinenza nel quadro generale della ricerca.

Soprattutto, seguendo le suggestioni di Bourdieu, ho incominciato a "pensare in maniera relazionale" (id.: 181), cioè focalizzando la mia attenzione sui "rapporti di forza tra posizioni sociali", sulle relazioni di potere vigenti tra gli agenti inclusi nel campo della ricerca, in opposizione alla tradizione etnografica locale, organizzata da folcloristi e antropologi, spesso operanti nelle istituzioni pubbliche statali e municipali della capitale, caratterizzata da un'ispirazione più culturalista, da una metodologia di ricerca basata su priorità di tipo descrittivo e su una chiara delimitazione dell'oggetto di ricerca, spesso separato dal più vasto contesto sociale, culturale e politico. Come dice Bourdieu, possiamo aver analizzato una data istituzione in termini monografici con una precisione descrittiva enorme, ma:

se è vero che la realtà è relazionale, può darsi che io non sappia nulla di un istituzione sulla quale credo di sapere tutto perché essa non è data da altro che dalle sue relazioni con il tutto.

Vengono da qui problemi di strategia che incontriamo sempre, e che torneranno senza sosta nelle nostre discussioni di progetti di ricerca: è meglio studiare estensivamente l'insieme degli elementi pertinenti dell'oggetto costruito o studiare intensivamente un frammento limitato di questo insieme teorico, sprovvisto di giustificazione scientifica? La scelta socialmente più approvata, in nome di un'idea ingenuamente positivista della «serietà», è la seconda: quella di studiare «a fondo un oggetto preciso, ben circoscritto», come dicono i direttori di tesi. [...].

Vedremo che si porrà, nella pratica, la questione dei limiti del campo [...] [dove] un agente o un'istituzione fa parte di un campo nella misura in cui vi subisce e vi produce degli effetti [...].

Come conseguenza ci si troverà quasi sempre di fronte all'alternativa tra l'analisi intensiva di una frazione praticamente afferrabile dell'oggetto e l'analisi estensiva del vero oggetto. (id.: 183-84)

Di fronte a questa alternativa, si tratta di compiere dei compromessi pratici a partire dalle proprie forze e dal tempo che si dispone, coltivando costantemente una sensibilità specifica con cui vigilare i limiti del campo di ricerca. La riflessione dialettica tra locale e globale – nei suoi vari livelli, dal più vicino, al più lontano, rispetto al terreno etnografico –, assume un ruolo decisivo imponendo di conoscere lo spazio generale dove si iscrive l'oggetto più modesto che si sta studiando, perlomeno grossolanamente e, in mancanza di meglio, facendo anche uso di dati di seconda mano “in modo da individuare le grandi linee di forza dello spazio che esercita un condizionamento sul punto considerato” (id.:184).

Bisogna individuare, inoltre, sul piano temporale, il quadro storico, la genealogia di concetti, abitudini, disposizioni, *habitus* che si iscrive nello spazio locale di analisi che si è selezionato. Si tratta di: “costruire un sistema coerente di relazioni [...]. Si tratta di interrogare sistematicamente il caso particolare” (id.: 185), seguendo tutte le tracce pertinenti che conducono ai mandanti, ai subordinati, e alle vittime significative del campo in questione. Questo modo di procedere è molto prossimo al metodo geertziano illustrato in *Interpretazione di culture*:

la nostra conoscenza della cultura [...] cresce a sprazzi. [...] Ogni seria analisi culturale comincia da un qualsiasi inizio e termina dove riesce ad arrivare prima di esaurire il suo impulso intellettuale. (Geertz 1973: 64)

Ci si può muovere così dal dettaglio etnografico all'intera società e cultura esaminata, coordinando in un quadro coerente un fitto addensamento di fatti particolari che in se incorporano il generale e l'universale. Nella pratica, l'impossibilità contingente di seguire tutti i sentieri e le tracce promettenti mi obbliga a confrontarmi continuamente con la responsabilità di inscrivere ogni mia scelta etnografica in un più generale quadro etico e teorico che ne definisca il senso e il valore. Ho provato così ad abbozzare una ricerca che avesse il suo centro etico-politico, seppur limitato allo specifico oggetto della ricerca (la cultura popolare e il patrimonio culturale), in ciò che Balandier chiamava “una sociologia *differenziale* delle strutture di ineguaglianza e di dominio” (Balandier 1974: 134), cercando di rispondere alla classica domanda: “chi ottiene qualcosa, perché e come?” (id.: 139). Come ricorda ancora Balandier, lo studio del sistema dei rapporti sociali

impone un approccio totale, che mette in causa i modi di produzione e di «distribuzione» delle ricchezze, delle procedure di ripartizione del potere, dei simboli sociali e del prestigio, le forme del diritto e le ideologie, l'accesso ai valori culturali [...]. In quanto sistema essa [l'ineguaglianza] non può, senza rischio scientifico, essere studiata in maniera parziale [...]. La stratificazione sociale si presenta sempre sotto la forma di un sistema complesso di rapporti di ineguaglianza e di relazioni gerarchiche; essa si fonda su tutte le differenziazioni che permettono di stabilirle. (id.: 140-41)

Ad ogni passo della ricerca, in ogni intervista, in ogni insieme di osservazioni mi confronto progressivamente con le difficoltà di un lavoro che pretende rispondere a domande che pur nella loro semplicità e urgenza, non compaiono nei discorsi locali – se non superficialmente o di sfuggita in rare eccezioni (v. *infra* § 2.3.1), a volte censurate dai discorsi legittimi – ma che vengono a definire il nucleo problematico politico del mio agire sul campo:

- Perché in Brasile, nel Maranhão, in São Luís il folclore è così importante, spesso al centro di dispute politiche in cui diviene il luogo di pratiche populiste e merce di scambio elettorale?

- Qual è il valore del folclore per i vari protagonisti e agenti coinvolti nella sua messa in scena e nella sua valorizzazione?

- Quale ruolo ideologico, critico o anestetizzante svolge il folclore nella società maranhense?

Per abordare concretamente tali domande inizio ad indagare anche le storie di vita, i progetti, i problemi, le aspirazioni, il tipo di “presenza”, la capacità di “occuparsi” del proprio contesto sociale e culturale, di alcuni personaggi del campo folclorico con cui gradualmente stabilisco relazioni più intime e continue. Si tratta di verificare come il loro specifico posizionamento nel campo della cultura popolare, nonché l'adesione alle formazioni discorsive che riguardano tale campo, vincoli il dominio delle loro possibilità progettuali, delle loro scelte, delle loro capacità organizzative e riflessive, definendo delle specifiche soggettività.

Attraverso una pratica di campo più empatica ho cercato quindi di sviluppare un tipo di etnografia degli *agenti* della “cultura popolare”, in profondità, considerando quegli aspetti esistenziali che il più delle volte sono trascurati dai ricercatori del folclore, la cui attenzione è spesso assorbita dalla raccolta di informazioni descrittive dei rituali, delle coreografie o dei sistemi simbolici.

#### 1.4.2 Momento oggettivo e momento soggettivo nelle scienze sociali

Cerchiamo di inserire la svolta relazionale sopra brevemente delineata in un quadro teorico e metodologico più generale frutto di un percorso di ricerca radicato nella mia storia personale e nell'esperienza diretta del lavoro etnografico in São Luís do Maranhão.

Gli studi durante la specializzazione in antropologia culturale all'Università degli Studi di Milano-Bicocca hanno plasmato profondamente la mia prospettiva antropologica, che gradualmente si è venuta articolando intorno a due elementi nodali di tipo ermeneutico: la riflessività e la dialogia. Tuttavia, la mia storia accademica precedente, due anni di corso di laurea in Fisica, e successivamente la laurea in Matematica all'Università degli studi di Milano<sup>42</sup>, hanno più o meno sotterraneamente lasciato il loro segno: un "gusto" per il rigore scientifico, un desiderio di chiarezza espositiva, e una tensione verso un realismo in grado di far sì che la complessità teorica di un sistema di idee astratte possa trovare il suo senso nel riferimento ad una realtà di cui rivela la complessità delle forme e dei rapporti.

Vale la pena qui chiarire brevemente la nostra posizione epistemologica, posizione che si rifà ad un'ermeneutica pluralista ma non "dogmaticamente" relativista, secondo un orientamento affine a quello di autori classici come Schleiermacher e Dilthey che trova una rielaborazione originale in Pareyson e Ricoeur. Si tratta di considerare nella circolarità ermeneutica sia "l'autorelazione" e l'autoreferenzialità, sia "l'eterorelazione" (Pareyson 1971: 107; cfr. D'Agostini 1997: 318). Se in quanto esseri storici non incontriamo mai le "cose" in modo immediato, il soggetto sempre partecipando al suo oggetto, allo stesso tempo l'interpretazione si attiva solo a partire da una differenza, uno scarto tra l'interprete e il testo, e più in generale, tra l'interprete e il mondo della vita in cui è immerso, scarto che quindi non dipende unicamente dal soggetto, ma che introduce un elemento di novità, di conoscenza non tautologica e autoreferenziale. È questa non autoreferenzialità che può determinare a sua volta una convergenza delle interpretazioni, o una loro differenziazione oppositiva a partire da finalità ed interessi divergenti (particolaristici), ma in ogni caso, una effettiva possibilità dialogica positiva. Secondo Ricoeur "il linguaggio non è in se stesso un mondo, [ma] è assoggettato a un mondo, rinvia a un mondo" (Ricoeur 1977, cit. in D'Agostini 1997: 323-324). Nel campo della filosofia analitica, la nostra prospettiva realista ci sembra molto simile all'orientamento proposto verso la fine degli anni '80 da Hilary Putnam. In polemica con il relativismo ironico di Rorty, Putnam sostiene un neo-kantismo pluralista. Come commenta sinteticamente Franca D'Agostini, secondo Putnam,

---

<sup>42</sup> Conseguita nel luglio 1997 con una tesi riguardante l'analisi e l'ideazione di algoritmi di apprendimento di tipo neurale.

se è impossibile conoscere il mondo indipendentemente dai nostri schemi concettuali, ciò non significa che quel che conosciamo “non sia” il mondo: piuttosto, esistono molti modi (tutti autorizzati) di vedere, concepire e descrivere il mondo, e in ciascuno di essi esistono verità più o meno salde, descrizioni migliori o peggiori (anche in senso etico) (D’Agostini 1997: 262).

## **Bourdieu in Brasile**

L’opera di Bourdieu, il suo personale tentativo di superare sia l’oggettivismo che il soggettivismo attraverso il programma di un’“antropologia riflessiva” e di una forma originale di “oggettivazione partecipe” in grado di “reintrodurre nell’analisi la coscienza dei presupposti e dei pregiudizi connessi al punto di vista locale” (Bourdieu 1992b: 204) è stata per me la scoperta di una possibile integrazione sintetica di approcci teorici apparentemente inconciliabili.<sup>43</sup>

Sebbene ancor prima dell’inizio delle mie ricerche di campo in Brasile avessi già conosciuto l’opera di Bourdieu – in particolare gli articoli etnologici di *Per una teoria della pratica* (1972a) e alcuni capitoli di *La distinzione* (1979a) –, è stato in Brasile che ho approfondito lo studio complessivo delle sue opere. In effetti, Bourdieu è attualmente uno degli autori più studiati e citati nell’ambito delle scienze sociali in America Latina (cfr. Baranger 2008). In Brasile, in particolare, il sociologo Sergio Miceli, primo ricercatore sudamericano a conseguire il dottorato al EHESS sotto la guida di Bourdieu (Miceli 1978)<sup>44</sup>, ha avuto un ruolo decisivo nella diffusione delle opere e delle idee del sociologo francese (cfr. Pinheiro Filho 2009). Una collezione di articoli di Bourdieu da lui curata, pubblicata nel 1974 ancor prima di concludere il dottorato (*A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu 1974), insieme ad un’altra raccolta di testi pubblicata nel 1989 (*O poder simbólico*, Bourdieu 1989), sono oggi tra i libri più citati nella bibliografia dei primi corsi di sociologia e antropologia delle università federali brasiliane.<sup>45</sup> Le letture di alcuni articoli contenuti in queste due raccolte e più tardi del testo di una lezione presentata da Bourdieu nel 1986 all’Università della California di San Diego (Bourdieu 1986a) hanno significativamente influenzato l’impianto teorico da me impiegato nella ricerca in São Luís do Maranhão, a partire dalla fine della prima missione fino al sovrapporsi, come vedremo,

---

<sup>43</sup> La conferenza tenuta da Bourdieu nel 1987 all’Università di Chicago si intitolava significativamente: *Beyond the False Antinomies of Social Sciences* (lezione rielaborata e trascritta in Bourdieu 1988). Vedi anche Bourdieu 1992b, pp. 139-143.

<sup>44</sup> Seguito solo da Lauro Cavalcanti nel 1990 (cfr. Baranger 2008; v. Cavalcanti L. 1990; 1995).

<sup>45</sup> Nel 1983 il sociologo Renato Ortiz – dottoratosi nel 1975 in sociologia e antropologia, anch’egli all’EHESS sotto l’orientamento di Roger Bastide (Ortiz 1975) – ha curato un’altra importante raccolta di articoli di Bourdieu pubblicata nella prestigiosa collana “Coleção Grandes Cientistas Sociais”, coordinata da Florestan Fernandes (Bourdieu 1983b; cfr. Pinheiro Filho 2009).

di nuove prospettive e nuove tematiche (v. cap. 4). Durante la scrittura della tesi numerosi altri testi di Bourdieu sono venuti a rappresentare dei punti di riferimento teorici importanti come testimoniano le molteplici citazioni dei suoi lavori sparse nel testo.

Cerchiamo di chiarire in cosa consiste la prospettiva ibrida bourdieuana che ha inizialmente influenzato il nostro modo di fare ricerca in São Luís do Maranhão.

### **Superare il senso comune per comprendere le rappresentazioni soggettive**

Secondo Bourdieu la ricerca sociale si fonda sulla dialettica tra una forma di oggettivismo non essenzialista, in grado di evidenziare le strutture del mondo sociale (il sistema delle relazioni tra posizioni dotate di differenti capitali economici, culturali e simbolici), e un soggettivismo capace di interpretare le rappresentazioni degli agenti sociali e dello stesso ricercatore (attraverso una riflessività che introduce una circolarità ermeneutica) come punti di vista determinati e determinanti la struttura sociale (Bourdieu 1989).

Da un lato bisogna superare i limiti del senso comune cercando di investigare le cause profonde che risiedono fuori dalla coscienza degli agenti sociali. I fatti sociali in questa prospettiva sono trattati come “cose” (seguendo qui la terminologia durkheimiana), elementi di una rete di relazioni. Per Bourdieu il momento oggettivante delle scienze sociali si configura come una sorta di “topologia sociale” (id.: 16), analisi delle relazioni relative tra posizioni oggettive (è questo il momento strutturalista di Bourdieu).

Bourdieu, per dare un esempio dell'importanza dello studio della *geografia relazionale* sottostante le interazioni sociali accessibili all'esperienza ordinaria, cita le tattiche di accondiscendenza (id.). Un comportamento compiacente da parte di un agente che occupa oggettivamente una posizione di autorità nello spazio sociale, per essere correttamente compreso deve essere interpretato a partire da tale posizione, in quanto, una sua interpretazione letterale non coglie né gli effetti né quindi il significato oggettivo della negazione simbolica che mette in scena: sommare i vantaggi della prossimità dichiarata con quelli della distanza oggettiva della posizione. Ma tale tipo di analisi relazionale è proprio quella che non si realizza nell'interazione ordinaria, almeno ad un livello esplicito e manifesto, essendo proprio la sua assenza a rendere significativo questo tipo di tattica. In effetti “le distanze sociali sono inscritte nei corpi o, più precisamente, nelle relazioni con i corpi, nel linguaggio e nelle relazioni con il tempo – così che molti aspetti strutturali della pratica sociale sono ignorati dalla visione soggettivista” (id.:17). Da qui la priorità del momento oggettivo.

D'altra parte, proprio perché la realtà sociale è continuamente oggetto di osservazioni, giudizi, valutazioni formulate dagli agenti sociali, è necessario introdurre nell'analisi ciò che



inizialmente era stato escluso: il punto di vista degli attori sociali, i loro schemi interpretativi, ovvero il senso comune delle teorie “popolari” (le così dette “folk theories”), e le concezioni sistematicamente organizzate delle teorie scientifiche (includendo così anche il punto di vista del ricercatore sociale). Ma ora,

avendo già costruito uno spazio sociale, sappiamo che questi punti di vista, come la parola stessa suggerisce, sono prospettive colte da una certo punto, cioè, da una determinata posizione nello spazio sociale. E sappiamo anche che ci saranno differenti e addirittura antagonisti punti di vista, dal momento che i punti di vista dipendono dalla posizione da cui sono presi, e la visione che ogni agente ha dello spazio dipende dalla sua posizione nello spazio (id.: 18).

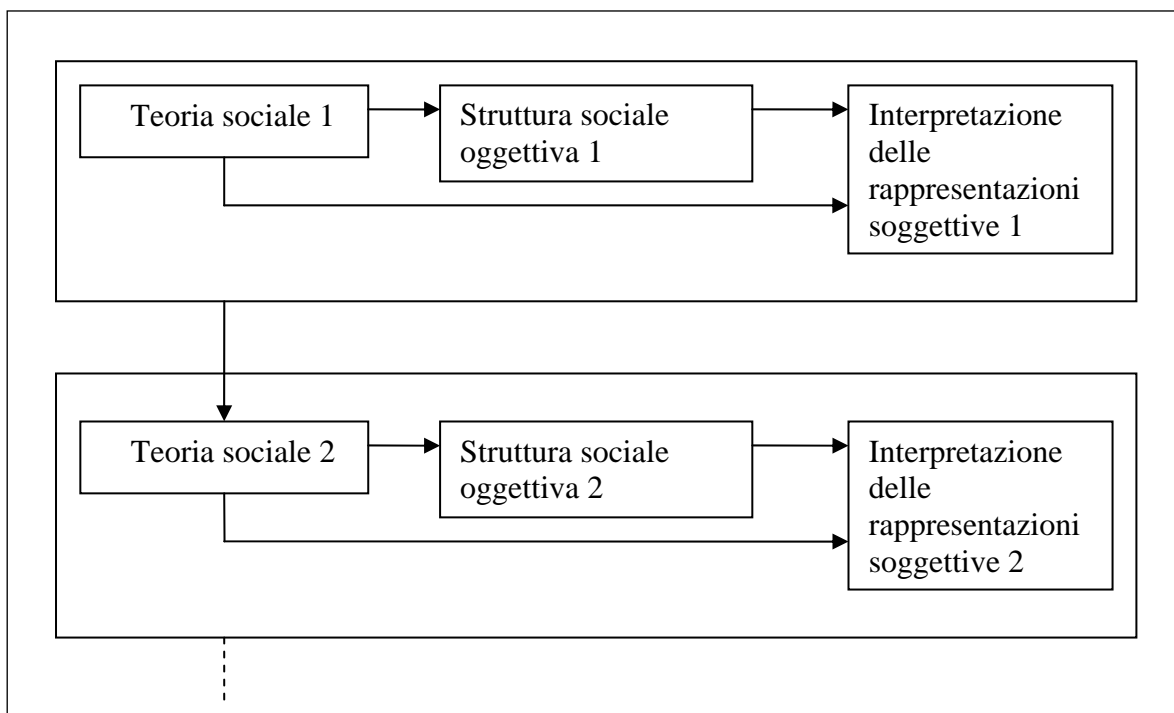
La costruzione preliminare dello spazio sociale consente l’interpretazione unitaria delle diverse rappresentazioni locali, in quanto posizionate in un medesimo spazio sociale. Allo stesso tempo, consente anche la riflessione sul proprio posizionamento e quindi la decostruzione parziale dei propri pregiudizi (teorici, percettivi, valutativi). L’interpretazione delle interpretazioni, un’interpretazione densa e approfondita dalla conoscenza preliminare dello spazio sociale, consente infine di decostruire e riformulare l’oggettivazione preliminare della struttura sociale<sup>46</sup>. Come illustrato nello schema seguente, la prima fase dell’analisi diviene l’inizio di un procedimento a cui seguirà una seconda fase, e così via iterativamente secondo un processo a più livelli di tipo ermeneutico che troverà la sua fine solo nell’esaurirsi della produttività della ricerca e nel consumarsi delle motivazioni del ricercatore.

In tale maniera ciò che era inizialmente ritenuto oggettivo rivela nella sua messa in opera anche la propria parzialità, mentre l’interpretazione soggettiva viene a fondare la forma di una nuova struttura sociale.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> *La thick description* – la descrizione densa proposta da Gilbert Ryle e ripresa da Geertz (Geertz 1973: 42-43) – sulla base di un impianto interpretativo che comprenda una oggettivazione preliminare della struttura sociale, diviene allora, a nostro avviso, più efficace. In Geertz la cultura è concepita come una rete di significati agita dagli attori sociali, diffusa (“la cultura di un popolo”) o idiosincratia, stratificata in un fluire di commenti, tra un livello micro ed un livello macro, che però non si articolano in punti di vista differenziati dipendenti da specifiche posizioni nella struttura sociale. La dinamica sociale è mossa, secondo Geertz, dalla relazione/opposizione tra cultura e struttura sociale, dalla coerenza o dal contrasto che si stabilisce tra questi due livelli. Non teorizzando la nozione di capitale, le analisi di Geertz delle poste in gioco dell’interazione sociale non ci sembrano adeguatamente spiegate, ridotte all’unica dimensione del potere e alla lotta per rendere coerente il campo dei significati con quello delle azioni (v. ad esempio Geertz 1959; 1977; cfr. anche Navarini 2003, § 3.1-3.3).

<sup>47</sup> Anche Olivier de Sardan si schiera per il superamento dei dualismi sociologici tra cui in primis la contrapposizione tra olismo e individualismo, struttura sociale e agente sociale. Per Olivier de Sardan: “l’indagine intensiva, a lungo termine, su una situazione concreta, sembra particolarmente appropriata per cogliere una realtà in tutte le sue dimensioni, e dunque nella sua globalità” (Olivier de Sardan 1995: 30). Questo tipo di “olismo metodologico” deve però rompere con gli olismi funzionalisti, strutturalisti, culturalisti che vedono nei comportamenti o effetti di sistema o manifestazioni del carattere di una cultura, di un popolo,



**Fig. 1 - Costruzione dinamica di uno spazio sociale**

### **1.4.3 Spazio sociale, campi e arene politiche**

Prima di tornare a seguire il percorso della nostra ricerca, vediamo di chiarire preliminarmente le nozioni di spazio sociale, campo e arena, nozioni che pur senza essere state introdotte formalmente abbiamo sin qui usato liberamente.

Le nozioni di spazio sociale e di campo ideate da Bourdieu e più in generale la nozione di arena ci sono parse gli strumenti teorici più appropriati in grado di dare conto della logica complessa con cui si articolano le dispute e le negoziazioni tra coloro che detengono determinate risorse (“capitali”, nella terminologia bourdieuana) e coloro che aspirano a possederle. Il concetto di campo ha il pregio di considerare, al di là della dimensione puramente economica, la pluralità di interessi e risorse che caratterizzano la vita sociale: il capitale sociale, il capitale culturale, il capitale economico, il capitale politico, il capitale simbolico (Bourdieu 1979b; 1986b). La struttura ad assetto variabile del campo tiene conto della fluidità del valore delle differenti forme di capitale e della variabilità dei loro tassi di conversione.

---

di una nazione (id.: 31). Allo stesso tempo, l’olismo metodologico deve essere controbilanciato da una forma di “individualismo metodologico” che ponendo al centro dell’etnografia l’attore sociale, con le sue diverse logiche, “un universo mentale pragmatico intessuto di ambiguità e ambivalenze, sottoposto allo sguardo degli altri, in cerca del loro riconoscimento o posto di fronte al loro antagonismo” (id.: 33), consenta di sfuggire ai rischi di reificazione insiti nella confusione tra concetti euristici della teoria sociale (come società, cultura, classe), e i concreti soggetti collettivi presenti nel campo etnografico.

## Campi

Vediamo come Bourdieu definisce il concetto di campo:

un campo può essere definito come una rete o una configurazione di relazioni oggettive tra posizioni. Queste posizioni sono definite oggettivamente nella loro esistenza e nei condizionamenti che impongono a chi le occupa, agenti o istituzioni, dalla loro situazione (*situs*) attuale e potenziale all'interno della struttura distributiva delle diverse specie di potere (o di capitale) il cui possesso governa l'accesso a profitti specifici in gioco nel campo [...]. Nelle società fortemente differenziate, il cosmo sociale è costituito dall'insieme di questi microcosmi sociali relativamente autonomi, spazi di relazioni oggettive in cui funzionano una logica e una necessità specifiche, non riconducibili a quelle che regolano altri campi. (Bourdieu 1992b: 67-68)

In un campo vi sono delle poste in gioco e gli attori sociali possono “giocare” per aumentare o conservare il proprio capitale, “per trasformare parzialmente o totalmente le regole immanenti del gioco”, oppure per variare “il tasso di scambio tra le diverse specie di capitale, mediante strategie volte a screditare la sottospecie di capitale su cui riposa la forza dei loro avversari (per esempio il capitale economico)” (id.: 69-70). In un campo vi sono dei meccanismi di inclusione ed esclusione, delle forme monopolistiche del controllo di certi capitali specifici e delle regole di appartenenza, tacite o giuridicamente definite, articolate da particolari agenzie e istituzioni legittimanti, che definiscono l'autonomia del campo rispetto ad altri campi. Il campo delle posizioni oggettive include poi anche il campo delle prese di posizione, inteso come “sistema strutturato delle pratiche e delle espressioni degli agenti” (id.: 74), opere, atti e discorsi, manifesti o polemiche (Bourdieu 1992a: 307). Lo spazio delle posizioni e gli interessi ad esse associate tendono a condizionare lo spazio delle prese di posizione determinando tra i due spazi una sorta di omologia (id.: 307, 310).

## Arene

Il concetto di “arena”, in principio utilizzato nell'ambito delle scienze politiche e successivamente nell'area disciplinare della sociologia delle organizzazioni e dell'antropologia dello sviluppo (cfr. Olivier de Sardan 1995: 194), ancor più della nozione di campo, denota *uno spazio di gioco* aperto ad una pluralità di criteri di valutazione, di sistemi di norme e di legittimità diversi, a cui gli appartenenti ad un insieme sociale fanno ricorso a seconda dei contesti e dei loro interessi (id.: 196), un luogo in cui gli attori godono di considerevoli margini di manovra e mettono in atto forme di appropriazione differenziale. È in questo senso che useremo il concetto di arena, quando vorremo segnalare il carattere plurale delle istanze presenti in un contesto competitivo di confronti, negoziazioni e conflitti.

Mentre la nozione di campo presenta un'accezione fondamentalmente strutturale e quindi una valenza più teorica, la nozione più generica e descrittiva di arena risulta uno strumento concettuale ed euristico più duttile, particolarmente efficace, almeno preliminarmente, nell'organizzare l'osservazione etnografica. Come sottolinea Olivier de Sardan, il concetto di arena, così definito, sottintende e mette in gioco diverse accezioni di potere. Ad una molteplicità di "giochi", di istanze di arbitraggio, di forme di "diritto", corrisponde una molteplicità di centri di influenza, caratterizzati, in alcuni casi, da una concentrazione delle forme di potere – un potere istituito che può essere convertito in differenti forme di capitale (come nel caso di un prefetto municipale, di un ministro, o anche di un semplice funzionario) – in altri da forme diffuse di resistenza e di rinnovamento, forme subalterne ma costantemente attive, in grado a poco a poco di erodere i capitali simbolici su cui i poteri legittimi si fondano. Citiamo per esteso la descrizione di arena formulata da Olivier de Sardan nell'ambito delle sue ricerche di antropologia dello sviluppo:

In un'arena si affrontano gruppi strategici eterogenei, mossi da interessi (materiali o simbolici) più o meno compatibili, essendo tutti gli attori sociali dotati di poteri relazionali distribuiti in modo più o meno disuguale.

Ma in un'arena si trovano anche centri di potere locali, posizioni particolari di potere istituito [...che] detengono tutti i poteri specifici, legati alle loro funzioni e riconosciuti come tali.

Ogni intervento esterno [di cooperazione allo sviluppo] si trova dunque messo a confronto con queste due "specie" di potere, quello di ciascuno e quello di alcuni, le quali intrecciandosi, definiscono in qualche modo l'arena locale. (Olivier de Sardan 1995: 194-95)

Il concetto di arena elaborato negli studi di antropologia dello sviluppo presenta una caratteristica che qui ci interessa particolarmente: l'arena individua il territorio di incontro tra agenti interni ed esterni ad un luogo. Nel campo etnografico della nostra ricerca l'arena della cultura popolare può essere interpretata in modo simile. In questa arena, come vedremo nei prossimi capitoli, si confrontano sia gli agenti locali, relativamente permanenti e stabili (eruditi o popolari, legittimi e istituiti, o subalterni e marginali che siano), sia gli attori esterni, localmente transitori: ad esempio i funzionari di agenzie internazionali, come l'UNESCO, di ministeri o segreterie nazionali, coinvolti nell'elaborazione, nella propaganda e nell'implementazione di progetti di patrimonializzazione: i mediatori tra i discorsi locali e quelli globali.

### **Lo spazio sociale**

Lo spazio sociale, come teorizzato da Bourdieu, è invece il luogo più generale della "struttura di giustapposizione di posizioni sociali" (Bourdieu 1997: 141):

Lo spazio sociale [...] è una rappresentazione astratta, prodotta attraverso un lavoro specifico di costruzione, ed in grado di offrire, proprio come una carta geografica, una visione dall'alto, un punto di osservazione sull'insieme dei punti [...]. (Bourdieu 1979a: 173)

È in questo spazio che si rivela una molteplicità di strutture oppositive di pratiche e di beni caratteristici delle diverse classi, strutture tra loro omologhe in quanto omologhe allo spazio dei contrasti tra le condizioni che le hanno generate (id.: 182). Si manifestano qui i grandi principi di organizzazione degli stili di vita dipendenti dalla dimensione complessiva dei capitali disponibili che definiscono le varie frazioni della classe dominante e della classe dominata.

Bourdieu a questo livello individua nel campo del “gusto” un contrasto principale, in base alle dimensioni complessive del capitale che, nonostante il suo carattere ancora molto generico, ci sarà utile in seguito come punto di riferimento per comprendere la logica specifica delle diverse posizioni che si stabiliscono nel campo della cultura popolare. Da un lato i consumi distintivi, per la loro scarsità e per la loro funzione simbolica appannaggio delle frazioni maggiormente dotate sia di capitale economico sia dei capitali culturali legittimi (vedi *infra* il § 1.5.2, “Popolare verso erudito”), che competono per assommare ai capitali di cui già godono il riconoscimento simbolico della propria superiorità o della propria differenza. Dall'altro i consumi di beni socialmente considerati “volgari”, perché facilmente acquisibili e ordinari, delle persone meno fornite di risorse culturali legittime ed economiche, che al limite propendono ad occultare il proprio *status* confondendosi nel gusto comune, e optando per i consumi medi.

Da un lato dunque, la condizione dei gruppi dominanti caratterizzata dal primato conferito alla “stilizzazione della vita” e alla *forma* rispetto alla funzione, che sfocia nella negazione della funzione. Dall'altro la condizione della classe dominata che aspira alla quantità piuttosto che alla qualità, alla realizzazione delle pulsioni spontanee e al soddisfacimento dei bisogni elementari, e predilige il parlare schietto popolare, fatto anche di gesticolazione, boccacce, linguaggio mimico, rispetto alle censure dei modi di esprimersi borghesi. Condizione però complicata in cui, come ricorda de Certeau, la propensione al parlare “chiaro” quando riguarda le relazioni con l'autorità costituita deve essere continuamente controllata con opportune cautele per non incorrere nelle rappresaglie dei poteri dominanti. Per dire la “verità” sul potere occorre ricorrere a tattiche che operano in modo indiretto, “attraverso una continua vigilanza” in grado di approfittare delle “occasioni favorevoli che le circostanze di volta in volta presentano”; tattiche che deviano i discorsi legittimi con operazioni sincretiche che laboriosamente insinuano “qualcosa di diverso nel linguaggio di

un luogo” (de Certeau 1990: 74). Si tratta in questo ultimo caso di uno spazio socio-economico e di uno spazio “polemologico” dove, citando i contadini del Nord-Est del Brasile studiati da de Certeau, la verità si può dire solo a voce bassa, solo tra persone fidate: “«*Agora a gente sabe, mas não pode dizer alto*» («Ora la gente sa, ma non può dirlo a voce alta»)” (id.: 46; vedi in seguito il § 1.5.4; v. anche un altro esempio simile a p. 220 nel § 3.6.5).

A seconda della struttura del capitale, esclusivamente o prevalentemente economica o culturale, le varie frazioni della classe dominante si orientano poi verso pratiche culturali apparentemente opposte: un’estetica edonista dell’agio e della facilità di coloro maggiormente dotati di capitali economici, caratterizzata da un elevato grado di disconoscimento del mondo sociale (rappresentata in modo emblematico dalla propensione per le produzioni culturali di intrattenimento), in antitesi ad un’estetica ascetica degli intellettuali che rifiutano l’ostentazione e il gusto borghese per la decorazione, e inclinano a fare propria una immagine critica della società (posizione che si esprime ad esempio in scelte culturali “impegnate”); pratiche, le uno e le altre, che costituiscono, in verità, delle varianti di un medesimo rapporto di fondo con il bisogno e con coloro che ne subiscono i vincoli, avendo in comune la ricerca di un’appropriazione esclusiva dei beni simbolici legittimi e dei profitti che essi procurano in termini di distinzione (Bourdieu 1979a: 183-184). Da qui l’ambiguità degli intellettuali sempre pronti a passare da una militanza “eroica”, ad un ripiegamento disilluso ed estetizzante che trova nel suo isolamento la sua nuova ragione di distinzione.

Bourdieu nei capitoli V, VI, VII della *Distinzione* (Bourdieu 1979a), analizza dettagliatamente le varianti del gusto della classe dominante, della piccola borghesia e delle classi popolari, analisi che a nostro avviso, con opportune attenzioni, si possono trasporre nella loro sostanza alla società Brasiliana e di cui in seguito faremo uso (in particolare nell’analisi delle posizioni del campo del folklore; § 3.6).

### **Critica alla concezione delle classi di Bourdieu**

Se, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, la nozione di Bourdieu di spazio sociale è utile per rilevare i sottili meccanismi di distinzione che operano soprattutto (anche se non solo) nella classe dominante, un’analisi delle proprietà che in termini marxiani definiscono i rapporti di classe, risulta, a nostro avviso, altrettanto fondamentale. Questa analisi consente di considerare le condizioni strutturali di base (di dipendenza o di autonomia), che influiscono sulla formazione degli *habitus* di classe e quindi sulla configurazione delle posizioni dello spazio sociale. Abbiamo così finito per assumere una

certa distanza critica dalla concezione e dall'uso della nozione di classe sociale operata da Bourdieu. Non possiamo condividere totalmente la posizione strutturalista di Bourdieu secondo cui:

La classe sociale non si definisce affatto mediante una proprietà (nemmeno quella più determinante, come le dimensioni e la struttura del capitale), né mediante una somma di proprietà [...] e neppure mediante serie di proprietà subordinate ad una proprietà fondamentale (la posizione nei rapporti di produzione) in un rapporto di causa effetto; bensì mediante la struttura dei rapporti tra tutte le proprietà pertinenti, che conferisce a ciascuna di esse, ed agli effetti che questa esercita sulle pratiche, il suo valore peculiare (Bourdieu 1979a: 108).

Se è importante “ricostruire anche le *trame* dei rapporti interconnessi, che sono presenti in ognuno dei vari fattori” (id.), è altrettanto essenziale, in termini analitici ed esplicativi, evidenziare i fattori determinanti più generali, il rischio essendo altrimenti quello di aumentare la complessità della descrizione fino a confondere in un'unica matassa di relazioni distintive la gerarchia dei rapporti di forza<sup>48</sup>. Bourdieu è cosciente di questo problema, infatti, poco oltre il brano citato, afferma che “attraverso ogni fattore si esercitano gli effetti di tutti gli altri, e la molteplicità delle determinazioni non conduce affatto all'indeterminatezza, bensì alla *sovradeterminazione*” (id.), e, in conclusione, dichiara apertamente che “i fattori costitutivi della classe costruita non sono tutti reciprocamente interdipendenti nella stessa misura, e [...] la struttura del sistema da essi costituito è determinata da quelli di maggior peso funzionale” (id.), così che “le dimensioni e la struttura del capitale [economico] impongono la loro forma ed il loro valore specifici alle determinazioni imposte alle pratiche dagli altri fattori”. Nonostante ciò, ci pare che Bourdieu non sempre sottolinei sufficientemente la natura e il ruolo esercitato da questi “fattori costitutivi” finendo spesso per parlare di “classe dominante” o di “classe borghese”, piuttosto che di “classe dominata”, in termini, ad un tempo, troppo minuziosi e troppo generici.

Da un lato sviluppa un tipo di analisi multifattoriale organizzata essenzialmente, come lui stesso specifica in *La distinzione*, secondo tre dimensioni: la quantità relativa di vari capitali: economico, culturale (legittimo), sociale, simbolico; la configurazione dei capitali come si articola in ogni posizione (struttura patrimoniale); infine, “l'evoluzione nel tempo di queste due proprietà (espresse dalla traiettoria passata e potenziale nello spazio sociale)” (id.: 118-119).

---

<sup>48</sup> Nella prospettiva relazionale di Bourdieu si percepisce continuamente l'influsso dello strutturalismo francese, ed in particolare dell'opera di Lévi-Strauss. Per la linguistica strutturale, da cui deriva l'ispirazione lévi-straussiana, come noto, non sono le proprietà intrinseche di un termine a definirne il significato, ma solo la sua posizione nella struttura complessiva.

Dall'altro interessandosi essenzialmente alla sola dimensione quantitativa dei capitali (e alla configurazione dinamica delle loro ripartizioni nel tempo) sembra considerare secondarie le forme dei rapporti di produzione e gli interessi specifici che da essi dipendono.

Abbiamo allora cercato di bilanciare l'impostazione multifattoriale e quantitativa di Bourdieu, affiancandola ad una topologia strutturale di ispirazione marxiana, considerando come proprietà definitorie primarie anche il relativo monopolio o quasi monopolio (di classe) dei mezzi di produzione, delle rendite fondiari e dei titoli e delle competenze professionali, monopolio da cui dipendono sia la relativa sicurezza economica e stabilità professionale dimostrata dai vari gruppi, sia oggettivi e specifici interessi di classe, siano essi ideologicamente occultati dai discorsi dominanti o invece consapevolmente presenti in una effettiva coscienza di classe.

### **Una descrizione elementare delle classi sociali**

Presentiamo qui di seguito l'elaborazione sintetica di una tipologia elementare delle classi sociali che riteniamo adeguata a descrivere l'attuale struttura di classe di paesi ad economia capitalista come il Brasile.<sup>49</sup> Si tratta di una sorta di promemoria terminologico con cui cerchiamo di specificare le nozioni di classe di cui faremo uso in seguito. Tali nozioni, come quella di borghesia, da un lato sono entrate nel linguaggio del senso comune, con la sua vaghezza e le sue contraddizioni, dall'altro sono state largamente dismesse o usate in un senso altrettanto generico dai discorsi elaborati dalle scienze sociali. Da qui la necessità di ribadire almeno i tratti generali.<sup>50</sup> Si tratta di superare una concezione rigida e formale

---

<sup>49</sup> Nell'elaborare la classificazione abbiamo fatto uso in particolare di alcuni testi classici degli anni '70: il *Saggio sulle classi sociali* di Paolo Sylos Labini (Sylos Labini 1975), il volume, *Stratificazione e classi sociali. Sociologia e marxismo*, di Leonardo Tomasetta (Tomasetta 1974).

<sup>50</sup> Non è questa la sede per sviluppare un'analisi storico-critica di questo processo, basti qui accennare all'emergere del post-strutturalismo in Francia e quindi allo sviluppo degli approcci postmodernisti in area anglosassone, prospettive più attente a discutere i problemi della rappresentazione e dell'interpretazione dell'esperienza etnografica, i problemi retorici della scrittura, o ancora i problema relativi all'incontro sul campo tra il ricercatore sociale e i suoi interlocutori, che a fornire dettagliate analisi delle strutture sociali ed ideologiche e delle loro dinamiche storiche locali ed internazionali, prospettive che in seguito hanno collaborato all'emersione di nuove questioni tematiche considerate "più attuali", come la questione dell'identità e le problematiche della globalizzazione intesa come fenomeno di ibridazione culturale. Come già osservava alla fine degli anni '70 Carlo Ginzburg, in riferimento al contesto degli studi storici sulla cultura popolare, "la paura di cadere nel famigerato positivismo ingenuo, unita all'esasperata consapevolezza della violenza ideologica che si può nascondere dietro la più normale e a prima vista innocente operazione conoscitiva" (Ginzburg 1976: XVI), ha indotto molti storici a praticare una specie di neopirronismo che paradossalmente sembra avere dietro di esso "gli studi di Michael Foucault, e cioè di colui che più autorevolmente, con la sua *Histoire de la folie*, ha attirato l'attenzione sulle esclusioni, i divieti, i limiti attraverso cui si è costituita storicamente la nostra cultura" (id.).

Il mito della mobilità sociale, l'ideologia dell'assenza delle classi propagandata dalla sociologia funzionalista e integrazionista anglosassone (a partire dal sistema parsoniano delle classi e della stratificazione sociale; cfr. ad esempio Tomasetta 1974. Vedi in particolare il § 2 del cap. IV e il cap. VI: *Teoria e ricerca delle classi negli Stati Uniti*), si riscrive negli studi sulla "post-modernità", condizione che si caratterizzerebbe per "aggregazioni fluttuanti, relativamente poco definite, in quanto esposte ad una pluralità di sollecitazioni"



delle classi considerando la complessità delle posizioni del panorama sociale, economico e culturale complessivo, senza per questo rinunciare ad evidenziare le somiglianze di famiglia e le convergenze o le differenze di interessi che consentono di approssimare o distaccare i diversi gruppi nelle classi e di fornire un quadro di riferimento generale (relativamente) coerente.

- Considereremo appartenere alla classe dominante (alta borghesia) i gruppi più dotati di capitali economici e culturali, che basano il proprio reddito sul controllo e la proprietà di grandi imprese commerciali e industriali, su rendite fondiari, urbane o rurali, o sulle rendite assicurate dalle professioni di tipo monopolistico o semimonopolistico, dov'è fortemente limitato l'accesso ai titoli professionali e alle competenze corrispondenti: avvocati, notai, medici; alte cariche della burocrazia statale e degli enti pubblici, della gerarchia ecclesiastica, militare, giuridica e accademica. La condizione vigente di monopolio o semimonopolio rende queste classi particolarmente chiuse, la loro riproduzione essendo assicurata dai passaggi di eredità sia dei capitali economici che professionali e culturali, dai tassi di cambio vigenti tra questi capitali, e dai capitali sociali accumulati nel tempo che legano tra loro i membri delle famiglie di questa classe.

- Considereremo appartenere ai gruppi medi (media, piccola borghesia) gli strati sociali le cui occupazioni si caratterizzano per la relativa accessibilità dei capitali economici e culturali necessari ad avviare attività autonome: piccoli commercianti, coltivatori diretti, tecnici indipendenti e artigiani; o ancora ad accedere ad occupazioni dipendenti specializzate e quindi relativamente protette: operai specializzati, quadri impiegatizi, tecnici. Gli interessi dei gruppi medi si distinguono per una sostanziale ambiguità e

---

(Magatti, de Benedittis 2006: 16). Se la precarizzazione e diversificazione delle esperienze di lavoro e la relativa democratizzazione e massificazione dei consumi, in particolare dei consumi culturali, ha negli ultimi decenni reso difficoltoso l'operare delle forme di identificazione e riconoscimento di classe, ciò nonostante l'oggettività delle differenze nei rapporti di lavoro e nelle modalità di acquisizione del reddito, sia nelle società più economicamente sviluppate, che in quelle in fase di sviluppo, permangono essenzialmente invariate e continuano a determinare aspetti significativi, anche se più sotterranei e meno visibili, degli stili di vita.

Il problema della delegittimazione e della dimissione dalle scienze sociali della nozione di classe sociale ha toccato sensibilmente anche il travagliato processo di scrittura della tesi. In molte occasioni ho percepito l'assenza nel mio bagaglio teorico, o meglio nella mia pratica di ricerca, di concetti in grado di esprimere e spiegare specifiche condizioni e disposizioni osservate nelle ricerche di campo. Pur disponendo di nozioni di cui intuitivamente mi rendevo conto delle potenzialità, mi risultava impossibile usarle senza sentire una sorta di senso di colpa o di malessere dovuto alla trasgressione di una sorta di interdizione o di tabù. Per superare questo pregiudizio incorporato durante gli studi accademici e attraverso il senso comune diffuso soprattutto dai mass media, e quindi propagato fin'anche nelle discussioni tra amici e colleghi di studio, ho finito per accostarmi in modo più o meno consapevole a quegli autori che avevano fatto uso perlomeno della nozione di classe sociale. Tra questi Pierre Bourdieu, la cui prospettiva strutturalista sulla nozione di classe sociale avevamo incontrato leggendo *La distinzione* (Bourdieu 1979a). Questa attrazione è stata motivata anche dalla maturazione di una posizione politica sempre più consapevole degli effetti del neoliberalismo in America Latina e più recentemente in Italia.

contraddittorietà: da un lato sono strutturalmente vicini agli interessi della classe dominante (per il possesso dei mezzi di produzione e spesso di piccole rendite immobiliari e finanziarie), dall'altro vi si oppongono, per i conflitti di interessi che possono sorgere tra gli industriali e una parte degli artigiani, dei piccoli commercianti, e degli operai specializzati, minacciati dai processi di espansione e di automazione delle produzioni industriali e di concentrazione delle attività commerciali.

- Considereremo appartenere ai settori medi anche i lavoratori e i funzionari del settore pubblico, in quanto caratterizzati da una relativa tranquillità economica garantita da una superiore stabilità occupazionale (al limite il posto fisso garantito), a sua volta assicurata a quest'ultimo gruppo da ragioni di potere clientelare e di stabilizzazione politica e sociale. I funzionari pubblici risultano allora costituire, in una certa misura, delle sacche di parassitismo, il loro numero e le loro mansioni non essendo sempre giustificate da un punto di vista funzionale (Sylos Labini 1975: 18). Anche questo gruppo stabilisce un rapporto ambiguo con la classe dominante e il potere. Da un lato, come già sottolineato, i suoi membri sono spesso individualmente e clientelamente legati ai gruppi politici al potere, dall'altro, i propri interessi contrastano con l'interesse della classe dominante che in contesti di basso conflitto sociale ha convenienza a ridurre sia le forme di tassazione e di *welfare*, sia i privilegi concessi ai funzionari pubblici. Su quest'ultimo punto si può stabilire una sostanziale convergenza tra funzionari pubblici, operai specializzati, quadri impiegatizi inferiori.<sup>51</sup>

- Con il termine classe dominata, subalterna o popolare ci riferiremo a tutti quei gruppi che, relativamente privi di capitali economici e culturali legittimi, hanno un limitato, anche se non assente, potere di agire sul proprio contesto socio-economico, politico e simbolico-culturale. Ciò è dovuto, nelle società economicamente avanzate dotate di strutture politiche ed amministrative complesse, dalla relazione di coimplicazione che intercorre tra la carenza di capitali economici e culturali legittimi e la difficoltà di esercitare un controllo efficace sugli organi dello Stato, sulle industrie culturali, sui media e quindi sulla politica e sul potere politico. Includeremo in questa classe i quadri impiegatizi inferiori, gli operai non specializzati delle industrie e delle imprese edili ed agricole (proletariato urbano e rurale).

---

<sup>51</sup> Per una discussione sulla struttura e proprietà delle classi intermedie vedi anche la *Parte Prima* di Ossowski 1963. Secondo una delle concezioni esposte dal sociologo polacco, le classi sociali sono definibili a partire dalla determinazione delle stratificazioni a cui danno origine le sovrapposizioni di una triade di classi funzionali dicotomiche: classi lavoratrici / classi non lavoratrici; classi che impiegano lavoro salariato / classi che non impiegano lavoro salariato; classi possidenti / classi non possidenti (id.: 85-90).

- Alla base della struttura sociale considereremo, infine, il così detto sottoproletariato dove il reddito è assicurato da occupazioni precarie e saltuarie, normalmente sottopagate (rispetto alla media dei salari dei contratti di lavoro dipendente).

Considereremo gli intellettuali (scrittori, giornalisti, insegnanti, artisti) una categoria sociale a parte, in quanto, da un punto di vista strutturale caratterizzata da prese di posizione particolarmente difficili da analizzare in modo unitario. Abbiamo già visto in precedenza come la frazione della classe dominante dotata di superiori capitali culturali legittimi caratterizzi una specifica disposizione critica e più ascetica dei membri di questa frazione, rispetto agli altri membri della loro classe. Le attitudini degli intellettuali, più in generale, dipendendo in modo contraddittorio dai capitali economici di cui dispongono: quando piccoli, soprattutto in contesti dove il mercato culturale sia poco sviluppato (come ad esempio nelle provincie più periferiche del Brasile, fino a tempi recenti), determinano la loro dipendenza dai mecenati o dallo Stato, oltre che dal mercato, che ne può fare la classe ideologica al servizio del potere e della classe dominante; quando sufficientemente grandi ne consentono una relativa libertà di pensiero e di attuazione culturale, autonomia che si può esprimere in termini di distinzione agonistica rispetto ai borghesi meno dotati di capitali culturali (v. anche Sylos Labini 1975: 91-94). In entrambi i casi gli intellettuali assumono una posizione eccentrica rispetto agli interessi della propria classe sociale.

La classificazione in classi sociali qui adottata, segnala, nel passaggio dalla classe dominante alla classe subalterna e al sottoproletariato, un graduale impoverimento sia della quantità del reddito e quindi della disponibilità di capitali e di potere economico, sia della capacità di mantenere e stabilizzare nel tempo la propria condizione professionale e finanziaria. Quando parleremo di classi dominanti (al plurale) ci riferiremo allora anche in modo più generico a tutti quei gruppi, essenzialmente appartenenti alla borghesia (alta, media e piccola borghesia) che mantengono sulla propria condizione professionale ed economica un controllo ed un'autonomia maggiore rispetto a quella di altre categorie. Questi fattori (sicurezza economica e professionale) hanno un peso notevole, da un punto di vista sociologico, nel condizionare, insieme ad altri fattori di natura posizionale, gli *habitus* e quindi i sistemi di disposizioni che caratterizzano le varie classi, ad esempio la propensione al rischio, al consumo distintivo e all'impegno o al radicalismo politico, o viceversa, la propensione alla prudenza, al risparmio, e alla mediazione o alla passività. Nonostante la cultura di massa e l'educazione scolastica costituiscano il sostrato culturale comune a tutte le classi delle società capitaliste contemporanee più economicamente sviluppate, e riducano il reciproco isolamento e parzialmente le disuguaglianze in termini di

competenze culturali delle diverse classi, tra di esse si mantengono delle differenze di *habitus* che a loro volta determinano delle sostanziali differenze di gusto e di attitudini, specie nei confronti della cultura e della politica.

I confini tra dominante e dominato, o meglio il continuum tra dominazione e autonomia, non sono mai netti. Sono determinati storicamente e contestualmente da una molteplicità di fattori tra loro diversamente correlati, e diversamente combinati all'esiguità di capitali economici e culturali legittimi, dipendenti dal generale contesto socio-economico e dal più ampio contesto storico-politico e culturale: il grado di democrazia delle strutture dello Stato e dei partiti politici, il grado di organizzazione della società civile<sup>52</sup>, le modalità di acquisizione del reddito e le caratteristiche della sua redistribuzione, il grado di stabilità delle occupazioni e il grado di accessibilità delle forme di istruzione superiore, il livello delle forme di welfare.

Per fornire un'idea dell'attuale composizione della società brasiliana, presentiamo brevemente nella seguente tabella alcuni dati statistici relativi alle percentuali della popolazione occupata del Brasile e del Maranhão, per tipo di occupazione. Per dare un'idea anche delle forti disuguaglianze economiche presenti in Brasile, presentiamo anche i tassi di miseria<sup>53</sup> e il coefficiente di Gini dell'ultimo decennio del Brasile.

	<b>lavoratori. dipendenti<sup>54</sup></b>	<b>militari e dipendenti pubblici</b>	<b>lavoratori domestici<sup>55</sup></b>	<b>lavoratori autonomi<sup>56</sup></b>	<b>lavoratori autonomi che assumono</b>	<b>lavoratori non remunerati<sup>57</sup></b>
<b>Brasile 1995</b>	44,6	6,6	7,4	22,5	3,9	10,0
<b>Brasile 2005</b>	50,3	6,4	7,7	21,5	4,2	6,4
<b>Maranhão 1995</b>	19,2	4,8	4,9	40,1	1,4	22,2
<b>Maranhão 2005</b>	29,6	5,1	5,8	32,3	2,2	15,2

**Tabella 1 - Distribuzione percentuale della popolazione occupata per tipo di occupazione<sup>58</sup>.**

<sup>52</sup> Sindacati, federazioni professionali, associazioni culturali, organizzazioni religiose.

<sup>53</sup> Definito come la percentuale della popolazione con rendita pro capite inferiore a soddisfare le necessità alimentari minime fissate dall'OMS (2.288 calorie/giorno) e tradotte in valori monetari usando le abitudini di consumo delle persone situate tra il 20% e il 50% più povero della popolazione (Neri 2002: 56).

<sup>54</sup> È incluso in questa categoria il personale religioso (cfr. IBGE, *Mapa do Mercado de Trabalho - Conceitos e definições da PNAD*, sito internet)

<sup>55</sup> Impiegati che lavorano in una o più unità domiciliari, essendo remunerati in denaro e/o con altri benefici (cfr. id.).

<sup>56</sup> Nella terminologia del PNAD (*Pesquisa Nacional por Amostra Domiciliar*, "Ricerca Nazionale per Unità Domiciliari") i lavoratori autonomi sono denominati con la locuzione *Conta-própria*, "per conto proprio", essendo riuniti in questa categoria tutti coloro che lavorano in una impresa propria senza assumere dipendenti, eventualmente sfruttando lavoratori non remunerati (cfr. id.).

<sup>57</sup> Persone che lavorano nella propria unità familiare o che lavorano senza remunerazione in istituzioni religiose, filantropiche o in cooperative (cfr. id.).

Tasso di miseria <sup>59</sup> - tutte le fonti di rendita									
Popolazione totale									
anno	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
<b>Totale Brasile</b>	26,88	28,71	27,54	26,66	28,12	25,4	22,8	19,32	18,26

**Tabella 2 - Tasso di miseria della popolazione brasiliana per tutte le fonti di rendita.<sup>60</sup>**

Coefficiente di Gini														
Popolazione Totale														
anno	1992	1993	1995	1996	1997	1998	1999	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007
<b>Totale Brasile</b>	0,583	0,607	0,599	0,602	0,600	0,600	0,593	0,596	0,588	0,583	0,571	0,568	0,562	0,555

**Tabella 3 – Coefficiente di Gini della popolazione brasiliana.<sup>61</sup>**

## 1.5 Nozione di popolare e cultura popolare

Nel corso della ricerca abbiamo fatto uso delle nozioni di “cultura popolare” e “folclore”, insieme al vasto insieme di termini ad esse sinonimi<sup>62</sup>, in quanto categorie “native”,

<sup>58</sup> Fonte: IBGE, *Síntese de Indicadores Sociais - Tabelas comparativas da década 1995/2005 - Trabalho e rendimento*, sito internet.

<sup>59</sup> Definito come la percentuale della popolazione con rendita pro capite inferiore a soddisfare le necessità alimentari minime fissate dall'OMS (2.288 calorie/giorno) e tradotte in valori monetari usando le abitudini di consumo delle persone situate tra il 20% e il 50% più povero della popolazione (Neri 2002: 56).

<sup>60</sup> Fonte: *Centro de Políticas Sociais* (CPS/FGV) su micro dati del PNAD/IBGE (v. FGV, *Centro de Políticas Sociais*, sito internet).

<sup>61</sup> Fonte: Neri 2009, p. 40, su dati del PNAD/IBGE. Nel 2000 il coefficiente di Gini dell'Italia era pari a 36,0 (UNDP 2007: 281).

<sup>62</sup> A queste due espressioni base si affiancano un certo numero di varianti, che insieme ai relativi contrari costituiscono la terminologia “nativa” con cui ci siamo confrontati nel corso della ricerca. Alcune di esse piuttosto diffuse si rifanno direttamente al concetto di tradizione: “tradizione popolare”, “cultura tradizionale” in opposizione a “cultura moderna” o a “cultura di massa”; altre, già in un contesto più “colto” o scientifico, si riferiscono a comunità specifiche: “cultura contadina” (in Brasile cultura “*camponesa*” o più popolarmente cultura “*caipira*”), “culture indigene”, “culture etniche”, “culture locali”, in opposizione a “cultura urbana” o a “cultura globalizzata”; altre ancora ai tratti specifici che ne definiscono la singolarità: “tradizione orale”, “cultura spontanea” in opposizione a “tradizione scritta” o a “cultura erudita”. Ai termini al singolare si affiancano le varianti al plurale maggiormente usate a livello accademico quali “culture popolari”, “tradizioni folcloriche” ecc.. Alcune espressioni infine si riferiscono a degli ambiti più ristretti della vita culturale, identificando il folclore nelle “feste tradizionali” e nei “culti della religione popolare”, includendo in tali definizioni le forme materiali che vi compaiono: l’“artigianato tradizionale”. Come possiamo vedere, queste espressioni sono formate da una coppia di termini (lo stesso lemma “folclore”, come noto, è il composto di due unità lessicali di origine sassone: *folk*, “popolo”, e *lore* “sapere”), uno avente un significato più generale riconducibile all’area semantica del termine “cultura”, e il secondo, con funzione aggettivante, avente un significato più ristretto determinante e localizzante, in termini di classe sociale (come nel caso dell’aggettivo “popolare”), in termini di legame con il passato (come nel caso dell’aggettivo “tradizionale”), sia in termini spaziali (come nel caso dell’aggettivo “contadino”). Come vedremo in seguito, a questo già vasto vocabolario si sono aggiunti recentemente due termini: “patrimonio immateriale” o “intangibile”, che, definiti inizialmente al livello delle politiche del patrimonio dell’UNESCO e discussi nelle sedi regionali e nazionali

categorie usate nei discorsi degli agenti e delle istituzioni del campo della cultura popolare di São Luís do Maranhão, e più in generale del Maranhão e del Brasile, oggetto della ricerca.<sup>63</sup> Affrontando la storia del folclore e della cultura popolare abbiamo anche dovuto considerare la storia e gli usi di tali nozioni (v. § 4.2).

Il piano di analisi del sistema concettuale “nativo” (ricerca emica), deve essere distinto dal livello di elaborazione impegnato a discutere e utilizzare tecnicamente e teoricamente categorie concettuali specialistiche di tipo analitico. Nel caso delle nozioni di cultura popolare, folclore o tradizione, si tratta allora di affrontare le difficoltà e le complicazioni che derivano dal fare uso di concetti che sono allo stesso tempo concetti “nativi” e concetti tecnico-disciplinari, ovvero concetti etici, o categorie analitiche, per mezzo delle quali si è impegnati nell’elaborazione di una rappresentazione scientifica della realtà. Quando gli intellettuali, tra cui gli scienziati sociali, antropologi o sociologi, e i loro discorsi si trasformano in oggetto di ricerca, la separazione rassicurante tra concetti vicini e lontani dall’esperienza, usando qui la terminologia di Geertz, diviene problematica. La traduzione degli uni per mezzo degli altri diviene una operazione particolarmente sottile, apparentemente ambigua e tautologica. Si dovrà descrivere e interpretare l’uso di una nozione “nativa” facendo al medesimo tempo un uso specialistico della stessa nozione. L’alternativa semplicistica, falsamente rigorosa, di eliminare dal nostro vocabolario tecnico tutti i concetti inclusi nei discorsi oggetto della ricerca etnografica, ci è parso ugualmente problematico, privando spesso il ricercatore di termini essenziali per descrivere e comprendere certi aspetti cruciali del contesto etnografico. Nel caso della ricerca qui in esame la nozione di “popolare”, con i suoi molteplici usi, spesso tra loro in conflitto, ci ha costretto a circoscrivere preliminarmente il significato etico di questo termine (pur cercando di evitare un approccio definitorio stringente e formalistico), come da noi adoperato nell’elaborazione teorica dei problemi della ricerca.

### **1.5.1 Decostruzione del “popolare”**

Durante la scrittura della tesi, abbiamo a lungo cercato di elaborare una definizione etica della nozione di popolare e di folclore. Siamo partiti da un lato da una riflessione sull’uso emico di tali nozioni osservato in São Luís do Maranhão, dall’altro dall’analisi critica della complessità di connotazioni che accompagna l’uso specialistico di termini problematici

---

dell’Organizzazione e nelle loro diramazioni negli organi dei paesi membri pertinenti al campo della cultura e del patrimonio, si sono rapidamente diffusi fino ad influenzare la terminologia delle politiche locali (cfr. § 4.2.7).

<sup>63</sup> Tali discorsi coinvolgono un vasto ed eterogeneo insieme di agenti caratterizzati da disuguali livelli di autorità: folcloristi, antropologi, letterati, imprenditori ed animatori culturali, politici, funzionari delle istituzioni pubbliche della cultura, leader e membri di associazioni folcloriche, semplici amatori del folclore.

quali “popolare” e “tradizionale”, cercando soprattutto di “de-costruire – come propone Canclini – le operazioni scientifiche e politiche che hanno messo in scena la cultura popolare” (Canclini 1989: 150). Canclini individua tre correnti principali protagoniste di questa forma di teatralizzazione del “popolare”: il folklore, le industrie culturali e i populismi politici<sup>64</sup> (id.: cap. V: *La messa in scena della cultura popolare*). I discorsi che hanno prodotto i protagonisti di queste correnti (folcloristi e antropologi, studiosi della comunicazione e sociologi, politici e militanti dei movimenti di opposizione) a partire da propri e specifici sistemi di classificazione e valutazione, come osserva ancora Canclini, si sono articolati in uno spazio di opposizioni binarie che si rinforzano reciprocamente:

moderno	=	culto	=	egemonico
vs.		vs.		vs.
tradizionale	=	popolare	=	subalterno <sup>65</sup>

Possiamo osservare però che nel momento in cui si tenta di mettere questa prima schematizzazione dello spazio semantico in corrispondenza con le strategie specifiche che i vari attori hanno messo in scena, storicamente, a partire dal proprio posizionamento nel più ampio campo intellettuale politico ed economico, divengono evidenti una serie di slittamenti e contraddizioni.

Così l’attenzione dei folcloristi per il popolare, interpretato come “tradizionale”, contraddice la valorizzazione della dinamica e delle “effervescenze” della cultura popolare di semiologi, massmediologi e produttori culturali, attenti, invece, a sottolineare e valorizzare la ricchezza e la creatività delle trasformazioni del popolare suscitate dalle industrie culturali e dal mercato. Entrambe queste posizioni sono state criticate dalle concezioni del popolare elaborate dai movimenti politici di ispirazione marxista che hanno individuato sia nella cultura massificata, sia nel conservatorismo tradizionalista la ratifica

---

<sup>64</sup> Bisogna distinguere perlomeno i populismi autoritari, che tendono ad occultare le differenze di classe in una concezione includente di “popolo”, che si caratterizza allora per essere il prodotto di una stessa origine, una stessa psicologia o uno stesso carattere nazionale, dai populismi dei movimenti di opposizione di ispirazione marxista, che tendono invece a ridurre la complessità delle differenze sociali e culturali ad un’opposizione radicale tra il “popolo” e i suoi antagonisti, o meglio tra il “popolo” e gli antagonisti del processo di sviluppo rivoluzionario e progressista di un dato paese in un dato periodo storico. Secondo quest’ultima concezione, al variare degli avversari anche la configurazione del “popolo” varia: nei confronti degli stati imperialisti il popolo coincide con l’intera popolazione nazionale; nei confronti del capitalismo internazionale il popolo è l’insieme del proletariato e degli imprenditori delle industrie nazionali votate essenzialmente al mercato interno, mentre rispetto alla borghesia nazionale, il popolo è formato dalle classi subalterne e più nello specifico dal proletariato rurale e urbano.

<sup>65</sup> Cfr. id., p. 149.

delle logiche dominanti del mercato e delle ideologie dei loro rappresentanti, a cui hanno contrapposto le forme di resistenza delle tattiche considerate “autenticamente popolari”.

<b>Folcloristi</b>	<b>Massmediologi</b>	<b>Movimenti radicali</b>
popolare = tradizionale	popolare = moderno	popolare = subalterno
vs	vs	vs
moderno	tradizionale	moderno/tradizionale/massivo

Vediamo qui come il campo culturale si intersechi naturalmente con il campo politico determinando una serie di cortocircuiti e di ambiguità, a volte frutto di alleanze contingenti, di soluzioni precarie inscritte in temporanei avvicinamenti presto contraddetti dalla forza di altre disposizioni e di interessi più risolutivi. Sono queste disposizioni che permettono anche il graduale superamento delle differenze che separano prese di posizione tra loro formalmente contraddittorie, ma sostenute dagli stessi *habitus* di classe, formulando e organizzando tra di esse le opportune e necessarie mediazioni.

Così, per accennare ad un esempio concreto che sarà sviluppato in seguito, nella complicata situazione brasiliana degli anni a cavallo del 1960, la fragile alleanza tra folcloristi di “destra”, e di “sinistra”<sup>66</sup> sancita durante la fine degli anni '50 dal movimento folclorico brasiliano, si esaurisce rapidamente con il progressivo radicalizzarsi del conflitto politico che infine sfocerà nel golpe militare del 1964. Cosa che qui più ci interessa, dopo l'espulsione dalle principali istituzioni culturali, nel periodo direttamente seguente al golpe militare, degli attivisti o simpatizzanti della sinistra brasiliana, e in seguito l'esilio degli intellettuali più impegnati di quest'area, gradualmente ciò che sembrava inizialmente incompatibile, tradizionalismo e moderno sviluppo economico, trova una serie di mediazioni e modalità di convivenza, che verso la fine degli anni '80 si riorganizzano in forme di complementarità in cui l'antinomia tra modernità e tradizione, imitando e riprendendo le forme antropofagiche del modernismo brasiliano, viene nuovamente superata (v. §. 4.2.6). Si tratta di una configurazione ideologica, che richiama la forma dei populismi sudamericani<sup>67</sup>, dove tutte le opposizioni che sopra abbiamo citato si sciolgono

---

<sup>66</sup> I primi caratterizzati dal vagheggiare un ritorno al rigore “morale” delle forme autoritarie esercitate nel passato dalle élite agrarie, dove le culture popolari sono valorizzate, ma non sono messe in discussione le relazioni di potere e di sfruttamento; i secondi da una aspirazione innovatrice ispirata a forme di esistenza più “autentiche” fondate sulla ricchezza di relazioni umane e di espressioni culturali della vita *campesina*.

<sup>67</sup> Vedi ad esempio, per il caso del Brasile Weffort 1978.



individuando un unico referente ibrido, il “popolo”, in una sorta di miracolo retorico e politico dove non è più possibile distinguere il dominato dal dominante:

### **populismo politico**

dominato = popolare = tradizionale = moderno = colto = dominante<sup>68</sup>

Nell’elaborare gli strumenti con cui affrontare un campo concettuale e semantico così complesso abbiamo deciso infine di ripercorrere a ritroso le tracce della sua genealogia tornando a separare il tradizionale dal moderno, il popolare dal colto, il dominato dal dominante, allo stesso tempo intersecando tutti questi piani di analisi in definizioni sfumate e composite. Queste dicotomie, da un lato, sono problematiche, visto che costringono lo sguardo del ricercatore sociale a focalizzare la propria attenzione su opposizioni raramente così nette, soprattutto nel contesto contemporaneo. Dall’altro ci aiutano a superare i pregiudizi altrettanto pericolosi che tendono ad occultare in una matassa indistinta le differenze presenti nello spazio sociale, o a confonderle (ottenendo il medesimo risultato) in una molteplicità cangiante di posizioni, individuali o collettive, locali o diffuse. Di fronte a questo rischio, come ricorda Carlo Ginzburg riferendosi all’uso del concetto di cultura popolare nella ricerca storica, anche “il classismo generico è pur sempre un grosso passo in avanti rispetto all’interclassismo” (Ginzburg 1976: xxiv).

Abbiamo quindi tentato di elaborare una terminologia provvisoria e locale<sup>69</sup> in grado di tenere conto perlomeno della sovrapposizione di tre piani di analisi: il piano degli attori / autori (ad esempio gli agenti “popolari” o le elite dominanti e gli agenti eruditi), il piano degli aspetti materiali, rituali e simbolici distintivi (ad esempio il folklore in quanto caratterizzato da tratti distintivi che lo differenziano ad esempio da altre forme popolari della cultura) e il piano delle connotazioni di senso, delle disposizioni e dei comportamenti più sottili e meno appariscenti, a volte parzialmente incoscienti, che contraddistinguono l’operare su uguali materiali o in uguali contesti di diversi *habitus* di classe.

Vediamo di definire innanzitutto la nozione di folklore e la nozione di popolare<sup>70</sup>, e di giustificare poi l’uso della dicotomia popolare / erudito, dicotomia tutto sommato meno

---

<sup>68</sup> Abbiamo sviluppato questa tesi nel cap. 4.

<sup>69</sup> Non si pretende attribuire alle definizioni proposte un valore universale, ma solo un valore euristico e tecnico interno e locale alla specifica ricerca qui in discussione.

<sup>70</sup> Quando necessario, per chiarire la terminologia, differenzieremo i termini etici, qui definiti, da quelli emici che coprono un’area semantica simile (che tratteremo diffusamente nel prossimo capitolo), adottando

problematica di quella tra cultura subalterna e cultura egemonica che affronteremo in seguito.

- Aggetteremo con il termine “popolare” tutte quelle forme culturali che coinvolgono nella loro produzione<sup>71</sup> un uso relativamente modesto dello studio, dell’interpretazione, della critica e dell’elaborazione di testi e documenti scritti legittimi, in particolare dei testi appartenenti alla tradizione letteraria e scientifica erudita (v. nota 40) ed accademica, e inoltre che si distinguono dalle produzioni dell’industria culturale coinvolgendo un uso relativamente modesto di risorse tecnologiche, economiche e manageriali. In questo senso distingueremo le forme popolari della cultura dalla cultura di massa, o meglio, dalle forme culturali elaborate dalle industrie culturali *per* le masse.

- Chiameremo “folclore”, l’insieme variegato di forme culturali non erudite inquadrabili in una delle seguenti categorie generali: rituali festivi, artigianato, forme di espressione (musica, danza, arte, teatro, letteratura), culinaria, tecniche di caccia e pesca, tecniche mediche, ecc.; e che inoltre, siano riconosciute possedere, dai diversi attori che vi partecipano o che vi assistono, un complesso caratterizzante di tratti o elementi tradizionali, cioè tramandati nel corso delle generazioni, sia tale continuità storica oggettivamente documentata, o documentabile, o al contrario solo affermata (inventata), siano tali elementi provenienti dalle culture subalterne, in particolare contadine, o anche dalle forme tradizionali non erudite delle classi dominanti. In breve useremo il termine folclore per individuare l’insieme delle tradizioni popolari.

Diamo anche una definizione elementare di “folclorista”, che ci servirà per individuare una sottocategoria degli intellettuali caratterizzata da una specifica prospettiva di studio del folclore:

- Chiameremo “folcloristi” tutti quei “lectores”<sup>72</sup>, o quegli agenti del campo della cultura, dotati di studi scolastici completi, spesso eruditi, ma non necessariamente dotati di un curriculum accademico superiore, che si dedicano allo studio del folclore e alla sua valorizzazione in modo relativamente sistematico, pur non facendone necessariamente la loro professione principale, e che privilegiano nei loro studi la descrizione e la

---

per i secondi le espressioni “native” portoghesi eventualmente trascritte in corsivo (ad es. “*popular*” e “*folclore*”).

<sup>71</sup> Intenderemo con “produzione di forme culturali”, la creazione ed elaborazione consapevole, da parte di singoli o gruppi, socialmente riconosciuta come tale, di oggetti o pratiche culturali articolate e delimitate (eventualmente tramite l’uso di specifici segni di riconoscimento distintivi dei loro confini: cornici, spazi riservati di esibizione, uso di indumenti propri, simboli ed emblemi ecc.).

<sup>72</sup> Per una definizione elementare della differenza tra “lectores” e “auctores” vedi a p. 121 la nota 217. Vedi anche più in generale il § 3.4.

classificazione delle forme folcloriche, limitando essenzialmente il campo dei problemi da essi affrontati alle questioni inerenti alla salvaguardia, preservazione e incentivazione del folclore.

### 1.5.2 Popolare *verso* erudito

Come diceva Cirese, ancora nel 1966, discutendo delle nozioni di “popolare” e “culto” nel campo della critica d’arte e letteraria,

le difficoltà nascono soprattutto dalla carica affettiva e valutativa che i due termini continuano a conservare come tenace eredità della originaria impostazione romantica, delle sue propaggini positiviste e della polemica antipositivista e antiromantica. «Popolaristiche» le prime due fasi, e cioè esaltatrici del termine «umile» della contrapposizione: [...] «poesia» dunque «popolare» come valore autentico, e poesia «d’arte» o «culta» come artificio e dunque non valore, oppure valore solo nella misura in cui resti legata per ispirazione e per destinazione ideale, alla poesia popolare. «Aristocratica» invece, in generale, la reazione al romanticismo in sé ed a quello prolungatosi nel positivismo: rivalutatrice ed esaltatrice del termine nobile ed alto dell’opposizione, e cioè dell’ufficio dell’alta cultura. (Cirese 1977: 107-108)

Da questa situazione, a nostro avviso, derivano anche i fraintendimenti di coloro che criticano l’uso scientifico di tali nozioni, ovvero l’uso di categorie che definiscono ed allo stesso tempo segnalano una differenza tra popolare ed erudito, i quali, citando qui Bourdieu (seminario di Chicago, inverno 1987-88), giungono spesso a “scambiare per un giudizio di valore dato dallo studioso quello che di fatto è un giudizio che fa riferimento a valori che, nella realtà oggettiva, sono messi in atto dagli agenti che egli studia” (Bourdieu 1992b: 56).

In verità, è proprio la negazione dell’efficacia delle categorie che tentano di descrivere questa realtà, ad essere carica di pregiudizi, caratterizzandosi per quella specie di populismo o di moralismo ottimista che crede, quasi magicamente, che per far sparire dalla realtà la dicotomia popolare/culto sia sufficiente rifiutarsi di riconoscerla nei discorsi e nelle pratiche dove invece perdura e agisce. È invece l’insistenza dei discorsi che si prodigano a criticare e rifiutare l’uso di queste categorie, che dovrebbe interessarci e insospettirci. Si tratta di un insieme di discorsi dominati da una logica contraddittoria che da un lato afferma l’esistenza di una realtà discriminatoria (che sarebbe incentivata dall’uso delle categorie “culto”/“erudito”) e dall’altro, paradossalmente, proprio a partire da questa constatazione, nega l’opportunità di usare le categorie che permetterebbero di descriverla e quindi di affrontarla. La dicotomia “culto”/“erudito”, chiarisce Bourdieu,

esiste nella realtà, sotto forma di gerarchie inscritte sia nell’oggettività del funzionamento sociale (vedi per esempio le sanzioni del mercato scolastico) sia nella soggettività dei sistemi di classificazione dei gusti che, come dimostrano, e come ciascuno (in pratica) già

sa, sono a loro volta gerarchizzati. Negare verbalmente le dicotomie valutative vuol dire esporre una morale invece di una politica. (id.: 57)

É lo stesso Bourdieu, in un altro testo, ad evidenziare l'inefficacia dell'inversione verbale falsamente "rivoluzionaria" delle operazioni di valorizzazione puramente simboliche della "cultura popolare":

Il culto della "cultura popolare" non è altro, nella maggior parte dei casi, che un'inversione verbale e innocua, quindi falsamente rivoluzionaria, del razzismo di classe che relega le pratiche popolari alla barbarie o alla volgarità: come certe celebrazioni della femminilità non fanno che rafforzare il dominio maschile, così questo modo in definitiva alquanto confortevole di rispettare il "popolo", un modo che, dietro l'esaltazione apparente, contribuisce a rinchiuderlo o a sprofondarlo in ciò che è, convertendo la privazione in scelta o in compimento elettivo, procura tutti i profitti di un'ostentazione di generosità sovversiva e paradossale, lasciando le cose come sono, gli uni con la loro cultura (o la loro lingua) realmente colta e capace di assorbire la propria sovversione distinta, gli altri con la loro cultura o la loro lingua prive di qualsiasi valore sociale o soggette a brutali svalutazioni [...] che vengono riabilite in modo fittizio con un semplice falso teorico. (Bourdieu 1997: 83)

Se qui Bourdieu usa il termine popolare essenzialmente come sinonimo di subalterno, considerazioni analoghe valgono per la valorizzazione delle forme popolari della cultura in contrapposizione a quelle considerate colte. Così, continua Bourdieu, le "politiche culturali" rivolte ai più sfavoriti sono condannate all'ipocrisia:

da una parte in nome di un rispetto a un tempo condiscendente e inefficace di particolarità e particolarismi "culturali" fortemente imposti e subiti, che finiscono così per essere eletti a "scelte" [...] si chiudono gli espropriati nel loro stato omettendo di offrire loro i mezzi reali per realizzare le loro possibilità mutilate [ad esempio la possibilità di avere un lavoro stabile ed adeguatamente remunerato]; dall'altra si impongono universalmente (come l'istruzione scolastica oggi) le stesse esigenze senza preoccuparsi di distribuire altrettanto universalmente i mezzi per soddisfarle [ad esempio l'accesso ad una scuola pubblica di qualità], contribuendo così a legittimare l'ineguaglianza che ci si accontenta di registrare e di ratificare, esercendo per di più, nella scuola soprattutto, la violenza simbolica associata agli effetti dell'ineguaglianza reale [...].(id.; gli inserti tra parentesi quadre sono miei)

Nel Brasile contemporaneo, l'interdetto della dicotomia popolare/erudito sembra ripetere nel campo culturale il funzionamento e il ruolo che il "preconcetto di non avere preconcetti" (v. Fernandes 1972, in part. pp. 41-43) e il mito della "*democracia racial*", con il conseguente interdetto di parlare in termini oppositivi di "razza bianca" e "razza negra", ha assunto nel campo della questione razziale (sulla nozione di *democracia racial* v. la nota 248). Questi dispositivi discorsivi formano degli organismi integrati in cui l'enunciazione che nega e rifiuta una data realtà, al livello simbolico, convive con l'insieme di pratiche e discorsi che l'affermano e la producono, formando così un sottile dispositivo di mistificazione ideologica.

### 1.5.3 «Popolare» come posizione relazionale

La dicotomia popolare / erudito, pur includendo il riferimento ad una divisione di classe, essendo le competenze necessarie all'erudizione, in buona parte, in molte società tra cui le società occidentali e tra queste la brasiliana, monopolio o quasi monopolio delle classi dominanti, mantiene però un'accezione anche interclassista: produttori culturali non eruditi sono presenti nelle classi borghesi, e intellettuali eruditi possono appropriarsi delle competenze specifiche delle tecniche popolari, e operare allora sia come "auctores" eruditi che come "auctores" popolari, o ancora come ibridi (come quegli intellettuali rinascimentali che Peter Burke chiama "anfibi"). Viceversa, membri delle classi subalterne, per particolari doti personali e altre circostanze favorevoli (la presenza di scuole pubbliche di qualità, la disponibilità di borse di studio, o di istituti di istruzione filantropici), possono diventare autori eruditi. Per questa ragione preferiremo in seguito parlare di *forme culturali* popolari, piuttosto che di *cultura* popolare, volendo così sottolineare il fatto che le forme culturali popolari (rispetto alle erudite o alle forme culturali massive) non sono esclusive di una particolare gruppo sociale omogeneo, né costituiscono un tutto integrato, ma una variegata collezione di forme elaborate da una molteplicità di agenti culturali.

Per giustificare questa posizione in modo più puntuale vediamo di formulare una critica della nozione di "cultura popolare", come sinonimo di "cultura subalterna", in opposizione a "cultura dominante". In questo caso con i termini "cultura popolare" o "cultura subalterna" si pretende identificare le forme culturali di determinati gruppi di una società: i gruppi subalterni in opposizione ai gruppi dominanti. Se non che tali gruppi sono in costante relazione e comunicazione, così che la dicotomia cultura subalterna / cultura dominante<sup>73</sup> risulta particolarmente delicata da trattare, dovendosi sempre considerare le forme di contatto e mediazione, di dipendenza, controllo e appropriazione, oltre che di resistenza e conflitto che si stabiliscono tra i produttori e i consumatori di forme culturali che occupano posizioni più o meno dominanti o subalterne nello spazio sociale. Si tratta di nozioni particolarmente scivolose dove è sempre presente il rischio di isolare o essenzializzare i poli estremi di una relazione complessa, escludendo dall'analisi le configurazioni intermedie più ambigue.

Per comprendere la difficoltà di trattare con questi concetti ed illustrare il punto di vista a partire dal quale in seguito ne faremo uso, vediamo di presentare la prospettiva relazionale proposta da Alberto Cirese all'inizio degli anni '70, evidenziandone i punti critici. Cirese

---

<sup>73</sup> Preferiamo usare il termine più generico "dominante", rispetto a "egemonico", in quanto meno caratterizzato da connotazioni che rimandano alla più specialistica nozione gramsciana di egemonia.

nella sua opera più celebre, *Cultura egemonica e culture subalterne* (Cirese 1973), proponeva una prospettiva relazionale sulla cultura popolare e il folclore dove suggeriva di considerare “la «popolarità» di un fenomeno [...] come *uso* e non come *origine*, come *fatto* e non come *essenza*, come *posizione relazionale* e non come *sostanza*” (Cirese 1973: 15):

la popolarità [di una determinata figura culturale] non dipende dall’origine (che può anche essere culta o aristocratica), né dalla forma (che può anche non essere peculiare e specifica) e dipende invece dal fatto che quel particolare fenomeno (o gruppo di fenomeni) è presente (esclusivamente o almeno in modo prevalente e caratterizzante) in un certo ambito sociale, e non è invece presente (o è presente in modo non caratterizzante) in altri ambiti sociali che coesistono con i primi. [...] La «popolarità» di un fatto culturale (sia esso un canto o una pratica cerimoniale, una credenza o un racconto) è la relazione storica di differenza o di contrasto rispetto ad altri fatti culturali coesistenti e compresenti all’interno dello stesso organismo sociale. Per esempio, la trasmissione orale dei testi letterari è «popolarmente» connotativa *oggi e là dove* esista una élite socio-culturale che pratici essenzialmente o esclusivamente la tradizione scritta; non lo è (e non lo è stata) nelle società o nelle epoche senza scrittura, nelle quali dunque non esisteva una distinzione-opposizione tra oralità e scrittura. [...]. Insomma la «popolarità» si definisce per differenza: se ne può sostanzialmente parlare solo nelle situazioni storiche e sociali in cui coesistono (sono compresenti) fenomeni «non popolari», «culti», «aristocratici» (id. 15-16).

In breve, secondo Cirese, possiamo oggettivamente chiamare popolare ciò che fanno, pensano ed esprimono le classi popolari e subalterne *in opposizione* alle classi egemoniche. È qui opportuno però sottolineare e chiarire una certa ambiguità a nostro avviso presente nella prospettiva elaborata da Cirese nei primi anni ’70, frutto, ci pare, del mescolarsi dei lasciti sotterranei della tradizione folclorica italiana più antica, con le posizioni ideologiche più militanti dei movimenti politici di quegli anni. Non mi propongo, di seguito, di sviluppare una valutazione critica della prospettiva di Cirese, che andrebbe anche storicizzata in modo preciso. L’analisi di alcune delle riflessioni di Cirese sul “popolare”, ci serve qui solo per articolare e giustificare la nostra prospettiva teorica su questa questione, mostrandone i punti di contatto e di differenza con la prospettiva di questo autore.<sup>74</sup>

### **Differenza o Alterità?**

Prendiamo in esame brevemente alcuni brani di un altro testo di Cirese intitolato significativamente *Alterità e dislivelli interni di cultura nelle società superiori* (Cirese 1972b)

Cirese, se da un lato dichiara apertamente di considerare “gli studi di etnologia europea [...] come l’insieme delle operazioni documentarie, analitiche ed esplicative che si applicano ai fenomeni di differenziazione culturale che esistono all’interno delle società più

---

<sup>74</sup> L’analisi che segue, abbiamo scoperto recentemente essere molto simile a quella sviluppata da Fabio Dei in un suo scritto che abbiamo rintracciato sul sito “fareantropologia” (Dei 2011, v. in particolare i par. 2-3).

evolutive” (Cirese 1972b: 27), in seguito afferma la specificità dell’oggetto di questi studi derivare “dal fatto che noi prendiamo come punto di riferimento l’*alterità*: scegliamo i fatti che sono percepiti soggettivamente e che oggettivamente si pongono ‘come altri’ rispetto a quella che consideriamo essere l’ufficialità e lo standard culturale della nostra società” (id.).

Da un lato giustamente Cirese ribadisce essere “*la scelta secondo la relazione e non secondo l’essenza* che ci garantisce una netta specificità, senza bisogno di far ricorso a nessun popolo e a nessuna eternità” (id.: 30). Dall’altro Cirese propone, nello studio del folclore, di privilegiare lo studio dei fenomeni che

“si differenziano da...” o “si oppongono a...”, sia da un punto di vista soggettivo (i portatori li considerano come “propri”) sia da quello oggettivo (i loro caratteri differiscono dai caratteri dei fenomeni ufficiali standardizzati, ecc.) (id.)

Questa sua posizione, ci sembra trascurare il fatto che studiare un fenomeno relazionale implica necessariamente lo studio concomitante dei due termini della relazione e dell’interazione che si svolge tra di essi. Si tratta quindi di studiare la società nel suo complesso. Di qui la contraddittorietà, almeno teorica, di Cirese nel voler in qualche modo separare gli studi “euro-etnici” dagli studi sociologici più generali, isolando paradossalmente uno dei due poli di un oggetto relazionale, e disconoscendo alla fine, ci pare, lo stesso titolo della sua opera maggiore<sup>75</sup>. Citiamo un altro passo proprio di *Cultura egemonica e culture subalterne* che sembra confermare le nostre osservazioni. Secondo Cirese

Gli studi demologici [...] tra tutti i comportamenti e le concezioni culturali [...] isolano e studiano quelli che hanno uno specifico legame di «solidarietà» con il «popolo» (in quanto distinto dalle «elite». [...] Gli studi demologici si occupano delle attività e dei prodotti culturali che sono «popolarmente connotati» [...] se ne occupano proprio perché e proprio in quanto popolarmente connotati perché esprimono, documentano e insomma *rappresentano* una particolare e specifica condizione *socio-culturale*. [...] rappresentano certi modi di concepire e di vivere il mondo e la vita che appaiono propri di certi gruppi sociali. (Cirese 1973: 14; corsivo dell’autore)

Cirese, nelle note preliminari del libro, dichiara giustamente la necessità di collocare gli oggetti degli studi demologici “nel quadro reale dei problemi del nostro tempo e delle tensioni che lo attraversano a tutti i livelli” (id.: VII), e sottolinea la presenza tra i vari gruppi subalterni e dominanti di forme complesse di comunicazione, scambio e conflitto (id.), di processi di *circolazione culturale* o meglio di *circolazione sociale di fatti culturali* (id.: 19), di discesa o ascesa di forme culturali, non sempre spontanei e pacifici, ma dovuti

---

<sup>75</sup> Almeno che la congiunzione nel titolo non si debba interpretare come una disgiunzione esclusiva legittimante la relativa separazione di due aree di studio e il ruolo degli specialisti di entrambe.

anche a “quelle imposizioni civilizzatrici dei quadri egemonici su quelli subalterni [...] [che] possono essere espressi in termini di *acculturazione*” (id.). Nonostante ciò, ci pare che nei brani citati permanga un interesse e una tensione verso lo studio delle culture subalterne in quanto considerate appunto come “culture” *isolate*, analizzabili anche di per sé, al di là dei rapporti di forza in cui si inscrivono.<sup>76</sup>

Altra cosa sarebbe affrontare i problemi della presenza in una data società di diverse configurazioni culturali in una prospettiva dinamista, come nel caso dei lavori pioneristici di Balandier sulla “situazione coloniale” in Africa (Balandier 1951) e di Bastide sui sincretismi afroamericani (Bastide 1970a). La dialettica tra dinamica “interna” ed “esterna” (Balandier 1971) o tra causalità “interna” ed “esterna” (Bastide 1971), tra passato storico e presente, confluiscono in questi autori in una prospettiva di studio etnografico della *situazione globale* in cui i propri oggetti di ricerca sono immersi (id.).

L’isolamento dei fatti “popolari”, considerati nella loro “autenticità” separata, nella loro “Alterità”, come vedremo, è una caratteristica tipica degli studi antiquari e folclorici (v. § 4.2.1) presente sin dai loro esordi e rappresenta una disposizione epistemologica ricorrente anche negli studi antropologici, riemergendo a volte improvvisamente come una forma di ritorno del rimosso o del represso (Belmont 1986)<sup>77</sup>. È come se il desiderio di descrivere e studiare delle forme culturali pure, di per sé non dicibile nel discorso accademico, continuasse a lavorare anche sotto quegli approcci che a prima vista sembrano escludere le prospettive culturaliste.

---

<sup>76</sup> Cirese giustifica lo studio delle “alterità popolari” ricordando le origini delle differenze interne delle forme culturali delle società Occidentali, che in linea schematica riconduce a tre fattori principali:

- l’isolamento delle “zone periferiche rispetto a quelle centrali e capaci di più decise ed espansive innovazioni [...] con conseguente disparità di ritmi e diversità di direzioni di sviluppo” (Cirese 1973: 11).

- “la discriminazione culturale dei gruppi egemonici nei confronti dei gruppi subalterni, esclusi [...] dalla produzione come dal godimento di certi beni di cultura” (id.).

- “la resistenza dei ceti periferici e subalterni alle imposizioni «civilizzatrici» dei ceti egemonici” (id.).

Il primo fattore non sembra più agire in modo decisivo sulle forme culturali subalterne contemporanee visto che il consumo dei materiali culturali prodotti dalle industrie culturali è reso disponibile anche agli abitanti delle aree più remote tramite la televisione e forme di distribuzione capillari. Riguardo al secondo e al terzo punto possiamo osservare che la discriminazione della cultura popolare operata dai gruppi egemonici non impedisce affatto a questi ultimi di accedere, appropriarsi e manipolare le forme culturali subalterne, riproponendone e imponendone in seguito le forme igienizzate ai settori popolari, le cui forme di resistenza sono sempre parziali (v. anche *infra* a p. 50 il paragrafo: “Subalterno / egemonico come campo di forze”).

Per superare il rischio di isolare il popolare dal suo contesto relazionale effettivo, rischio insito anche in concezioni dicotomiche che apparentemente sembrano focalizzare la propria attenzione sul conflitto e la relazione, abbiamo ritenuto decisivo adottare, nonostante la sua complessità, la nozione di spazio sociale e di campo di Bourdieu. Si tratta a nostro avviso di superare il culturalismo sia nelle sue forme essenzialiste, sia nelle figure che esaltando le forme di ibridazione culturale finiscono spesso per non riconoscere più la differenza che sussiste tra le strategie egemoniche del potere e le forme di espressione subalterne.

<sup>77</sup> Per una discussione del caso di Lévi-Strauss v. Parodi 2009.



## Il popolare non è monopolio dei settori popolari

La prospettiva sul “popolare” che caratterizza il “popolare” in quanto *cultura* subalterna in opposizione a *cultura* egemonica presenta anche un altro problema: rende difficile considerare il fatto che i partecipanti e gli autori delle medesime manifestazioni folcloriche possono provenire da diverse classi sociali. Come osserva giustamente Canclini, “il popolare non è monopolio dei settori popolari” (Canclini 1989: 161) e nelle feste si mescolano persone e gruppi folclorici organizzati da leader di differenti status sociali.

L’evoluzione delle feste tradizionali, della produzione e vendita dell’artigianato, rivela che queste non sono più compito esclusivo dei gruppi etnici, né dei settori contadini più ampi, e nemmeno dell’oligarchia agraria; intervengono anche, nella loro organizzazione, i ministeri della cultura e del commercio, le fondazioni private, le fabbriche di bibite, la radio e la televisione. I fatti culturali folk o tradizionali sono oggi il prodotto multideterminato di attori sia popolari che egemoni, rurali e urbani, locali, nazionali e transnazionali. (id.)

Si dovrà allora chiamare le forme folcloriche, nella loro articolazione complessiva, subalterne o egemoniche? È evidente qui la necessità di disporre di strumenti di analisi in grado di scandagliare più in profondità la struttura di questo tipo di eventi.

Questa situazione in verità non è neppure strettamente legata al contesto storico contemporaneo. Carlo Ginzburg nei paragrafi conclusivi di *Il formaggio e i vermi* ricorda le radici popolari di gran parte dell’alta cultura europea, medioevale e post-medievale (Ginzburg 1976: 145-146).

Ciò che deve essere segnalato, anche da un punto di vista storico, è una sorta di asimmetria tra le possibilità relativamente facili di accesso alla fruizione e alla stessa elaborazione delle culture popolari, e di controllo delle sue forme, da parte delle classi superiori, e, viceversa, la relativa esclusione delle classi popolari dalle competenze ed dai mezzi economici necessari alla produzione di opere erudite e alla padronanza e gestione dei mezzi di diffusione delle forme culturali tecnologicamente più evolute: la scrittura e la stampa nel passato, le moderne tecnologie dei media audiovisivi nell’ultimo secolo (da cui l’utilità di usare la coppia oppositiva popolare / erudito)<sup>78</sup>. Lo stesso Ginzburg osserva che se

Figure come Rabelais e Bruegel non furono probabilmente splendide eccezioni. Tuttavia esse chiusero un’età caratterizzata dalla presenza di fecondi scambi sotterranei, in entrambe le direzioni, tra alta cultura e cultura popolare. Il periodo successivo fu contrassegnato invece sia da una sempre più rigida distinzione tra cultura delle classi

---

<sup>78</sup> La recente diffusione interclassista dell’accesso a internet pone, almeno in prospettiva, delle questioni nuove che però qui non considereremo.

dominanti e cultura artigiana e contadina, sia dall'indottrinamento a senso unico delle masse popolari. (Ginzburg 1976: 146)

Riprendendo la distinzione tra piccola e grande tradizione proposta dall'antropologo Robert Redfield, lo storico inglese Peter Burke osserva come già nel '500 la circolazione tra cultura popolare e cultura delle elite intellettuali presentasse delle forti asimmetrie:

Mentre l'elite, infatti, partecipava alla piccola tradizione, la gente comune, invece, non partecipava alla grande tradizione. La ragione di tale asimmetria era che le due tradizioni venivano trasmesse in modi diversi: la grande tradizione veniva trasmessa in modo ufficiale nelle scuole di grammatica e nelle università ed era una tradizione chiusa [...]; la piccola tradizione, al contrario, veniva trasmessa in modo non ufficiale ed era aperta a tutti, come la chiesa, l'osteria e il mercato. (Burke 1978: 31)

Le elite partecipavano alla cultura popolare come ad una seconda cultura vivendo, osserva Burke con un'espressione suggestiva, una vita, per così dire "anfibia":

avevano una doppia cultura ed erano bilingui [...] l'elite parlava o scriveva in latino o una forma letteraria del vernacolo, conservando tuttavia la capacità di esprimersi in dialetto, come in una seconda o terza lingua. Per l'elite, ma solo per essa, le due tradizioni avevano funzioni psicologiche diverse: la grande tradizione era una cosa seria, quella piccola era come un gioco. (id.)

Il modello di Burke, che concepisce la segmentazione del campo della cultura in forme complesse di stratificazione asimmetriche, risulta particolarmente utile per comprendere gli scambi ineguali che avvengono anche tuttora in Brasile e nel Maranhão tra le differenti frazioni che partecipano del campo della cultura popolare. Nel contesto contemporaneo, come osserva Cirese riferendosi all'ambito europeo, si osserva anche il *biculturalismo* dei ceti popolari che sono

contemporaneamente 'inculturati' (vale a dire integrati nella cultura del gruppo ristretto al quale appartengono) e 'acculturati' (cioè resi partecipi anche della cultura egemonica, nazionale o altro). [...] Di qui il biculturalismo, i sincretismi, le contraddizioni non risolte, la coesistenza di concezioni opposte e in linea di principio inconciliabili. (Cirese 1972b: 39)

### **Subalterno / egemonico come campo di forze**

Se ammettiamo che al medesimo tempo settori delle classi più agiate partecipino alle forme della cultura popolare (in quanto opposta a cultura erudita) e che le classi subalterne partecipino (almeno come consumatori) alla cultura egemonica, l'analisi del "popolare" in quanto opposto a ciò che è dominante diventa più complessa e difficile. Bisogna innanzitutto sforzarsi di cogliere, al di sotto delle definizioni descrittiviste del popolare operate di sovente dagli studiosi del folclore e dai funzionari pubblici impegnati nelle

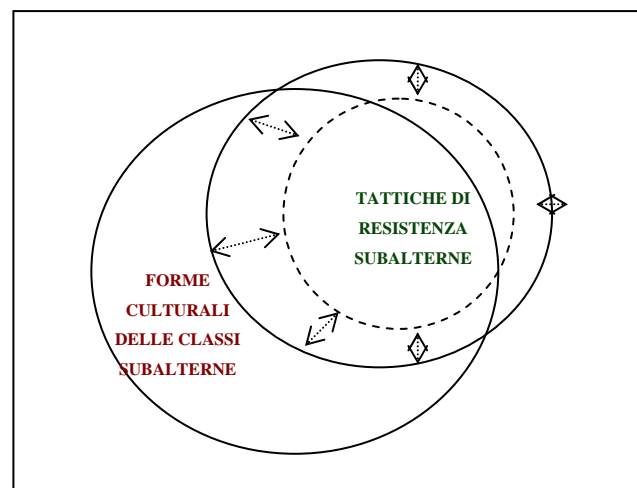
operazioni di valorizzazione delle forme popolari della cultura – descrizioni secondo cui la cultura popolare consisterebbe in tutte le cose che il “popolo” fa o ha fatto –, l’interminabile gioco di forze che struttura le tensioni e le opposizioni tra ciò che nelle forme culturali subalterne appartiene al senso comune, all’egemonia della cultura dominante o comunque svolge una funzione neutralizzante i conflitti, e ciò che appartiene alle tattiche di resistenza subalterne, tattiche che non sono allora né gli agenti né le forme a definire ma la funzione. Nel caso dello studio delle forme popolari, come suggerisce Stuart Hall, la difficoltà consiste nel seguire la dinamica di inventari i cui elementi, al di là delle appartenenze di classe di coloro che li mettono in scena, cambiano continuamente di posizione. Secondo Hall, non sono i contenuti formali dei materiali culturali a strutturare il campo delle pratiche subalterne, ma le mutevoli relazioni di forza che sono in grado di definirne il senso e il ruolo all’interno del più ampio spazio sociale a cui appartengono: “il significato di una forma culturale, e la sua posizione nel campo culturale, non sono impressi nella sua forma, e la sua posizione non viene decisa una volta per tutte” (Hall 1981: 80).

Si tratta allora di considerare la cultura popolare non solo come un inventario di oggetti culturali, di usanze e costumi rituali, ma come “un processo attraverso il quale alcune cose vengono valorizzate affinché altre possano essere destituite” (id.). Se l’analisi di Hall è sostanzialmente corretta, evidenziando le appropriazioni distintive delle forme culturali popolari riconosciute in un dato campo ed operate di volta in volta da agenti di classi diverse, ha però, a nostro avviso, un difetto. Persiste nel limitare la sua analisi agli oggetti e al loro uso distintivo indipendente dai contenuti che essi esprimono. Questo tipo di strategia indubbiamente esiste e presenta una sua specifica efficacia: ad esempio, in Brasile i movimenti di afrodiscendenti man mano che alcune forme culturali considerate parte della loro tradizione culturale sono appropriate dalle istituzioni dello stato e dagli intellettuali cosmopoliti come simboli nazionali (come nel caso del *samba*), a loro volta si appropriano di altre forme, spesso importate dall’estero e dai circuiti internazionali, come ad esempio la musica *soul* e recentemente nel maranhão la musica *reggae*, forme che vengono assunte ad emblemi distintivi con cui rivendicare la propria identità differenziale nel Brasile (Silva C. 1995, in part. il cap. IV; id. 2007). Ma vi sono anche altre strategie più sottili che trasmettono dei contenuti specifici, sebbene spesso in modo velato o metaforico, facendo allora delle forme popolari della cultura degli strumenti di contestazione in grado di individuare dei bersagli più precisi, tematizzandone le forme e i problemi: ad esempio alcune varianti dell’*auto* del Bumba-meu-boi mettono in scena attraverso l’artificio narrativo della *comédia* del *boi* il contesto conflittuale tra il *fazendeiro* e il contadino

espropriato dalle sue terre, formulando una critica ironica e farsesca del contesto socioeconomico delle zone rurali del nordest del Brasile (per un es. vedi p. 242)

Nella cultura popolare opera dunque un campo di lotte mai definitivamente vinte o perse, i cui risultati, con la loro duplicità, sono il frutto, come afferma ancora Stuart Hall, “del doppio movimento di contenimento e resistenza che costantemente e inevitabilmente la caratterizza” (id.: 72), il frutto di una lotta “discontinua e ineguale, da parte della cultura dominante e dei suoi agenti, per disorganizzare e riorganizzare la cultura popolare, e per confinare e rinchiudere le sue forme” (id.: 78), a cui corrispondono delle resistenze e delle sostituzioni: “è la dialettica della lotta culturale, che procede sempre lungo linee complesse di resistenza e accettazione” (id.), di assimilazione e distorsione, di negoziazione e recupero.

Il termine “cultura popolare” può essere usato allora per indicare lo sfasamento continuo che le forze in campo determinano tra una cultura e una classe (id.: 83-84). Da un lato vi sono le forme culturali delle classi subalterne, dall’altro delle tattiche di resistenza popolari, contrapposte, ma spesso conviventi, a dei fenomeni di passività e di astensionismo politico o di adesione alle forme culturali dominanti. Gli insiemi delle forme culturali delle classi subalterne e delle tattiche di resistenza non coincidono, ma si sovrappongono secondo gradi che dipendono dalla congiuntura storicamente situata delle lotte in essere tra il dominante e il subalterno.



**Fig. 2 - Sfasamento dinamico tra tattiche di resistenza popolare e classi subalterne**

Da qui deriva, come affermava Cipriani, alla fine degli anni '70, l'ambiguità delle forme culturali delle classi popolari, processi ibridi e complessi attraverso cui trovano espressione da un lato il quadro esistenziale delle classi subalterne e il precipitato storico di una diuturna resistenza ad un dominio, dall'altro una sorta di ghetto socio-culturale di emarginazione

indotta e di autoemarginazione conseguente dei settori popolari, mezzo e canale di diffusione per orientamenti ideologici rassegnati o ambivalenti in relazione ai gruppi dominanti (cfr. Cipriani 1979: 13; v. anche Canclini 1989: 162). Nella cultura popolare e nel folclore trovano infine espressione e diffusione le forme culturali peculiari delle ideologie e del gusto delle classi dominanti e medie. La cultura popolare, allora, può funzionare come una sorta di cavallo di troia che

offre agio, secondo diverse modalità, per un suo utilizzo sostanzialmente antipopolare da parte di classi, movimenti, istituzioni che la asserviscono [...] in vista di obiettivi talora scopertamente e immediatamente strumentali [...] [il controllo degli strati subalterni e l'affermazione del consenso] talora invece più latenti, astutamente celati da motivazioni apparentemente credibili ma egualmente mistificanti [ad esempio lo sviluppo economico]. (Cipriani 1979: 13)

L'affermazione di un relativo consenso nei confronti dello status quo, chiarisce ancora Cipriani,

non è un risultato immediato e facile da attingere e però le differenziazioni economico-culturali degli strati sociali dipendenti ne favoriscono l'affermazione, sia pure parziale. A tale proposito un posto tutto particolare occupano gli strumenti di comunicazione degli schemi ideologici. La manipolazione e la distorsione assumono in questo quadro valori e livelli non sempre documentabili appieno nella loro incidenza effettiva.

[...] [Non] è vero, almeno in questo frangente, che le classi subalterne siano meno ricettive e disponibili rispetto a valori culturali proposti dalla ideologia dominante.

In realtà quando si fa perno su un veicolo tanto familiare qual è quello della stessa cultura popolare l'assorbimento di credenze e idee è quasi garantito, sicché il raggiungimento del consenso non appare essere particolarmente difficile.

Il potere viene allora legittimato dal consenso «popolare» che pochi strumenti e scarsa incisività ha per controbattere a sua volta. Il verticismo esce così rafforzato dalla stessa base che dovrebbe minacciarlo. (id.: 15)<sup>79</sup>

Vedremo in seguito come il quadro descritto da Cipriani in relazione al contesto della cultura popolare italiana alla fine degli anni '70, mantenga anche nel Brasile contemporaneo tutta la sua validità (cfr. § 3.6.5 e 3.6.6). La strategia di potere accennata da Cipriani richiama le strategie di dominazione tipiche dei populismi sudamericani (v. p. 265)

#### **1.5.4 Strategie e tattiche (de Certeau)**

Vediamo di chiarire cosa intendiamo con la nozione di “tattica”, in contrapposizione alla nozione “strategia”. La molteplicità delle azioni che fluiscono ed operano in un campo, o in un arena può essere pensata come il luogo in cui le strategie dominanti si intrecciano alle

---

<sup>79</sup> In effetti le forme popolari del folclore possono funzionare secondo due principi tra loro opposti: da un lato, come nel caso dei sincretismi etnici e religiosi afrobrasiliiani, possono nascondere la conservazione di costumi e usanze popolari sotto nuove spoglie, appropriate dalle forme della cultura egemoniche, piegandole ai propri scopi; dall'altro possono occultare nel permanere degli emblemi e delle forme materiali folcloriche la penetrazione di nuovi principi, di nuovi valori che possono così essere assorbiti ed accettati con minor difficoltà, come elementi della tradizione popolare.

tattiche subalterne. Il modo in cui Michel de Certeau, a partire da un'idea generale di controllo di un luogo proprio e di assenza di un luogo proprio, definisce le strategie e le tattiche, ci è sembrato particolarmente efficace per trattare la complessità del campo della cultura popolare maranhense. Precisiamo brevemente il significato delle nozioni proposte da de Certeau a cui in seguito faremo riferimento.

De Certeau chiama strategia,

il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa [la strategia] postula un *luogo* suscettibile d'essere circoscritto come *spazio proprio* e di essere la base da cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* (i clienti o i concorrenti, i nemici, la campagna intorno la città [...]) (id.: 71)

Un “luogo «proprio»” consente “un controllo dei luoghi attraverso lo sguardo”, attraverso “la suddivisione dello spazio permette una *pratica panoptica* a partire da un luogo” (id.: 72). Si tratta della messa in opera di un tipo specifico di sapere/potere che il potere di crearsi uno spazio proprio consente: “*un potere è la condizione preliminare di questo sapere*, e non soltanto un suo effetto [...]. Ne determina e controlla le caratteristiche. Si riproduce attraverso di esso” (id.). “Le strategie sono dunque azioni che, grazie al postulato di un luogo del potere (il possesso di uno spazio proprio), elaborano luoghi teorici (sistemi e discorsi totalizzanti), capaci di articolare un insieme di luoghi fisici in cui le forze vengono ripartite” (id.: 75).

De Certeau definisce invece *tattica* l'azione calcolata a partire dall'assenza di un luogo proprio: “la tattica ha come luogo solo quello dell'altro. [...] è movimento «all'interno del campo visivo del nemico»” (id.: 73). Un'arte del più debole, che non potendosi basare su di un luogo proprio, per mezzo della mobilità che tale condizione consente, attraverso una continua vigilanza, approfitta delle occasioni favorevoli che le circostanze di volta in volta presentano. La tattica “non ha modo di *mantenersi* autonoma” (id.), in quanto “determinata dall'*assenza di potere*” (id.: 74). Si tratta dei “mille modi di fare o disfare il gioco dell'altro, ovvero lo spazio istituito da altri, [che] caratterizzano l'attività [...] di gruppi che, non avendo un luogo proprio, devono districarsi in una rete di forze e di rappresentazioni stabilite” (id.: 49)

Le tattiche costituiscono, per de Certeau, dei modi d'uso che “selezionano frammenti derivati dai vasti insiemi della produzione per comporre storie originali”. Combinano elementi dissonanti “per insinuare qualcosa di diverso nel linguaggio di un luogo” (id.: 74). Poiché le strategie che tentano di comprendere e rappresentare queste pratiche sociali spesso

tengono conto solo “di *ciò* che utilizzano, non dei *modi* di utilizzarlo” (id.: 70), ecco che al loro sguardo tali pratiche possono diventare invisibili.

In conclusione, possiamo dire che “le strategie puntano sulla resistenza che l’instaurazione di un luogo contrappone all’usura del tempo; le tattiche invece puntano su un’abile utilizzazione di quest’ultimo” (de Certeau 1990: 75)<sup>80</sup>.

### 1.5.5 Sintesi delle categorie adottate nella ricerca

Riassumiamo la terminologia e gli oggetti che riguardano le nozioni di popolare e folclore a cui faremo in seguito riferimento.

Considereremo da un lato il livello dei “discorsi nativi” sul *folclore*, la *cultura popular* e il *patrimonio*<sup>81</sup>, e quindi l’insieme dei molteplici “oggetti” a cui si riferiscono con tale terminologia e che a vario titolo, individuano, definiscono, rappresentano e usano gli agenti sociali appartenenti al campo etnografico della ricerca (cap. 2). Considereremo quindi nel cap. 3, il “campo folclorico”, il “campo del folclore” o il “campo della cultura popolare” (espressioni che riterremo sinonime), campo identificato da una specifica forma di *illusio* o di credenza che coinvolge un’ampia frazione di questi agenti (credenza nel valore del folclore e nel valore della sua valorizzazione: v. il § 3.1), campo che si articola in una specifica struttura posizionale, arena di lotta in cui specifiche forme di capitale vengono prodotte, investite, scambiate e accumulate (v. in part. i § 3.3, 3.6).

Dall’altro faremo uso di alcune coppie di categorie oppositive che riteniamo indispensabili per cogliere le contraddizioni e i conflitti che attraversano il campo della ricerca: classe dominante / classe dominata, popolare / erudito, popolare / massivo, tattiche di resistenza subalterne/ strategie di controllo egemoniche. Tali categorie ci permettono di affrontare, non completamente sguarniti di strumenti analitici, il complesso spazio di integrazione, di mediazione e di conflitto che coinvolge sia un insieme di tattiche,

---

<sup>80</sup> Occorre qui sottolineare, per evitare i fraintendimenti a nostro avviso potenzialmente presenti anche nella prospettiva di de Certeau, che le tattiche subalterne anche se possono presentare un certo grado di incorporazione, strutturandosi nelle forme di un *habitus* di classe che impone determinati vincoli all’azione diretta, allo stesso tempo possono essere affiancate, quando sorgano le occasioni propizie, da pratiche volte ad occupare degli spazi propri, accompagnando allora, nella forma di tattiche di guerriglia culturale, delle vere e proprie pratiche rivoluzionarie. Pratiche che attivando le reti popolari di reciprocità e di mutuo aiuto, mettono a frutto altre disposizioni e competenze, di coordinamento ed organizzazione collettiva, anch’esse parte del “patrimonio culturale” dei ceti subalterni. È anzi forse il controllo di luoghi propri di autonomia, l’obiettivo sotterraneo di cui le tattiche continuamente esplorano e testano le possibilità di realizzazione e i punti di emergenza e di innesco. Su questo punto vedi anche Scott 1990: *Il dominio e l’arte della resistenza*.

<sup>81</sup> L’analisi del recente sviluppo di nuovi dispositivi patrimoniali in Brasile e nel Maranhão e l’analisi della loro genealogia doveva costituire la seconda parte della tesi. Nonostante l’ingente massa di dati raccolti durante le ricerche di campo (interviste, documenti, osservazioni etnografiche) e di testi parzialmente elaborati inerenti a questa problematica, visti i limiti di tempo imposti al complesso della ricerca di dottorato, abbiamo preferito nella fase di scrittura della tesi concentrarci sulle questioni strettamente inerenti al campo del folclore (vedi però i § 4.2.4, 4.2.7).

stratagemmi, manipolazioni, compromessi, connivenze, ambiguità, resistenze, sia il piano delle strategie di lungo periodo e dei dispositivi disciplinari normalizzatori messe in campo dal potere legittimo e dai gruppi dominanti attraverso il controllo di apparati e istituzioni (organi e segreterie municipali, statali e federali, televisioni, giornali, partiti politici), e attraverso l'azione più diffusa di imprese, fondazioni e singoli intellettuali.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> La differenza essenziale che sussiste tra concetti nativi (emici) e concetti disciplinari (etici), i termini teorici adottati in una ricerca, consiste nel fatto che mentre i concetti etici devono essere tra loro coerenti, opportunamente coordinati, e la loro eventuale flessibilità deve essere per lo meno controllata e circoscritta, i concetti nativi nel loro insieme possono essere tra loro in contraddizione, testimoniando anche al livello della terminologia i conflitti che si manifestano tra i vari soggetti che operano nel campo etnografico, contraddittorietà la cui esposizione ci aiuta a comprendere la complessità relazionale del campo. Usare i concetti nativi alla stregua di concetti etici conduce invece a delle difficoltà teoriche e a dei vicoli ciechi proprio per la contraddittorietà insita nei significati espressi dai concetti nativi. Questa confusione deve essere dunque stabilmente evitata.



## **2 La Cultura popolare e il folclore nelle istituzioni di São Luís do Maranhão**

Per dare un primo quadro generale del campo etnografico della ricerca, vediamo di tracciare, almeno nelle sue linee generali, l'arena della cultura popolare e del folclore in São Luís do Maranhão. Preciseremo innanzitutto gli usi locali istituzionali e legittimi delle espressioni "cultura popolare" e "folclore". Cercheremo quindi di mostrare sinteticamente il funzionamento dei luoghi di contatto tra le pratiche e i discorsi legittimi delle istituzioni (i dispositivi istituzionali) e i produttori della cultura popolare.

### **Cosa sono la cultura popolare e il folclore**

La cultura popolare e il folclore esistono innanzitutto nei discorsi, nel linguaggio. Ma i discorsi nella loro operatività definiscono, delimitano, costruiscono, rendono significative delle configurazioni di contenuto associate a dei referenti sui quali i discorsi attivano delle pratiche. Le pratiche a loro volta modificandosi e interagendo con i discorsi mettono alla prova il linguaggio producendo nuove configurazioni dei campi semantici coinvolti.

Così quando parliamo di cultura popolare e folclore in São Luís do Maranhão ci riferiamo sia ai discorsi locali che coinvolgono queste espressioni, e quelle a loro direttamente connesse, sia agli "oggetti" e alle pratiche che tali discorsi mobilitano e su cui fanno presa, al di là anche dello stretto ambito di referenza individuato, in modo più o meno pertinente, dalle definizioni esplicitamente formulate. Non intendiamo qui discutere in primo luogo la consistenza delle definizioni e delle classificazioni che cercano di dire che cosa è il folclore e la cultura popolare, ovvero valutare le definizioni in quanto ben poste o mal poste, valutare se alle definizioni corrispondono delle realtà oggettivamente e univocamente circoscrivibili. Per noi i discorsi, grazie all'efficacia performativa della parola, costituiscono inevitabilmente delle realtà, o meglio producono degli effetti pratici ed entrano in rapporto con altri discorsi.

Per individuare preliminarmente il campo operativo delle espressioni cultura popolare e folclore non ci resta allora che descrivere almeno sommariamente i discorsi che coinvolgono gli oggetti e le pratiche a cui questi si riferiscono o su cui fanno presa, cercando di cogliere le regolarità che racchiudono. L'aspetto più interessante e più problematico di tali nozioni deriva dal fatto di comprendere una pluralità eterogenea di

proposizioni e di pratiche popolari ed erudite, scientifiche e quotidiane, dominanti o subordinate, istituite o diffuse.

I discorsi “nativi” che coinvolgono la cultura popolare e il folclore, a secondo del loro luogo di enunciazione, presentano sia delle sfumature locali sia i toni pervasivi dei discorsi globali. Cercherò qui di dar conto soprattutto del primo registro. Nonostante ciò cercheremo anche di evidenziare alcuni degli elementi che rimandano alle reti nazionali e globali di significazione. Questi aspetti saranno approfonditi in seguito nel cap. 4.

## 2.1 La Cultura popolare e il folclore nei discorsi e nelle pratiche delle istituzioni

Innanzitutto i termini “*cultura popular*” e “*folclore*” compaiono in Brasile e nel Maranhão nella denominazione di una serie di istituzioni, sia pubbliche, incardinate nelle strutture dello Stato, che private, appartenenti alla così detta società civile locale. La presenza di questi termini nelle denominazioni di queste istituzioni riconosce, certifica e consacra l’esistenza legittima di una specifica area di intervento.

I discorsi enunciati dalle istituzioni dello Stato, dai loro organi e dai loro rappresentanti, per il capitale simbolico, politico, sociale ed economico di cui godono, per la diffusione mediatica di cui usufruiscono, inculcati pervasivamente con la loro ripetizione, sono riconosciuti, dal variegato insieme di interlocutori che ne ha accessibilità in una data regione, come discorsi autorevoli, autorizzati e dotati di autorità<sup>83</sup>. Essi rispettano i requisiti

---

<sup>83</sup> Accogliamo qui la definizione di Bourdieu, secondo cui

Lo Stato è il punto di arrivo di un processo di concentrazione di diverse specie di capitale, capitale di forza fisica o di strumenti di coercizione (esercito, polizia), capitale economico, capitale di cultura o meglio, di informazione, capitale simbolico. Questa concentrazione, in quanto tale, fa dello Stato il detentore di una specie di metacapitale che conferisce potere sulle altre specie di capitale e su chi le detiene. La concentrazione di diverse specie di capitale (che va di pari passo con la costruzione dei diversi campi corrispondenti) porta infatti all’*emergere* di un capitale specifico, propriamente statale, che permette allo Stato di esercitare un potere sui diversi campi e sulle diverse specie particolari di capitale, in particolare sui tassi di cambio tra di esse. (Bourdieu 1994: 96)

Cosa che a noi qui più interessa, il monopolio della forza fisica e la concentrazione del capitale economico legata all’istituirsi di una fiscalità unificata procede di pari passo con la concentrazione del capitale di informazione:

Lo Stato concentra l’informazione, la elabora e la ridistribuisce. E, soprattutto, compie un’unificazione teorica. Situandosi dal punto di vista del Tutto, della società nel suo insieme, è responsabile di tutte le operazioni di totalizzazione – specialmente attraverso il censimento, la statistica o la contabilità nazionale – e di oggettivazione – attraverso la cartografia, rappresentazione unitaria, dall’alto, dello spazio, o, semplicemente, attraverso la scrittura, strumento di accumulo della conoscenza (per esempio gli archivi) e della codificazione intesa come unificazione cognitiva comportante una centralizzazione e una monopolizzazione a vantaggio dei dotti o dei letterati. [...] lo Stato contribuisce all’unificazione del mercato culturale unificando tutti i codici, come il codice giuridico, linguistico o metrico, e normalizzando le forme di comunicazione, in particolare quella burocratica (per esempio i moduli, gli stampati, ecc.). Attraverso i sistemi di classificazione (specialmente per età e per sesso) iscritti nel diritto, nelle procedure burocratiche, nelle strutture scolastiche e nei rituali sociali [...], lo Stato modella le strutture mentali e impone principi comuni di visione e di divisione

che individuano secondo Bourdieu la specificità dei discorsi legittimi: sono enunciati nelle forme autorizzate, da persone autorevoli, dotate del diritto alla parola, in luoghi e situazioni autorizzate (Bourdieu 1982: 91). Anche quando oggetto di critiche, il loro riconoscimento, consente di beneficiare o di aspirare, a seconda delle relative posizioni occupate, ad una frazione dei capitali di cui dispongono le istituzioni che enunciano ed autorizzano tali discorsi. È allora da questi discorsi che inizieremo a tracciare il quadro del campo della cultura popolare e del folclore in São Luís do Maranhão. Allo stesso tempo seguendone le trame generali potremo introdurre le principali istituzioni presenti nel campo etnografico della ricerca.

## **Il Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular**

Iniziamo a considerare le istituzioni federali riconosciute anche localmente di una superiore autorità, autorità dipendente, oltre che dall'effettivo potere di cui dispongono, dal legame diretto che le lega al governo e ai simboli nazionali, a loro volta celebrati in Brasile da una varietà di rituali di ostentazione dell'autorità<sup>84</sup>. Al livello nazionale, i termini Cultura popolare e folclore compaiono nella denominazione del *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular* (CNFCP) di Rio de Janeiro, "l'unica istituzione pubblica federale che sviluppa ed esegue programmi e progetti di studio, ricerca, documentazione, diffusione e incentivo delle espressioni dei saperi e dei modi di fare [*fazeres*] del popolo brasiliano" (CNFCP, sito internet). Il CNFCP, durante la sua storia, ha assunto varie denominazioni passando ad integrare diversi organi federali del Brasile. Nel 1958 è fondata la *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro* (CDFB), organo vincolato al Ministério da Educação e Cultura (MEC). Nel 1976 la CDFB è incorporata alla *Fundação Nacional de Artes*

---

[...] così facendo, esso contribuisce a costruire ciò che comunemente si indica come identità nazionale. (id.: 101-102)

La concentrazione del capitale di informazione è collegata circolarmente al potere dello Stato di *nominare* (di dare nome e di eleggere) e quindi al potere di codificare, garantire, certificare ed assegnare burocraticamente capitali simbolici, cioè titoli di autorità e di legittimità universalmente riconosciuti. Lo Stato costituisce un'istanza centrale di nomina. Nella formulazione più concisa: "lo Stato è una X (da determinare) che rivendica con successo il monopolio dell'uso legittimo della violenza fisica e *simbolica* su un territorio determinato e sull'insieme della popolazione corrispondente", incarnandosi contemporaneamente "nell'oggettività, sotto forma di strutture e meccanismi specifici, e nella «soggettività» o, se si preferisce, nei cervelli, sotto forma di strutture mentali, di schemi di percezione e di pensiero" (id.: 94-95). Istituzione istituita, rappresenta il punto di arrivo di un processo di istituzione che opera nelle strutture sociali e insieme nelle strutture mentali ad esse conformi.

<sup>84</sup> Per citare solo un esempio, l'insediarsi del nuovo Presidente della repubblica è celebrato in Brasile con un rituale particolarmente elaborato simile ad una sorta di rituale di regalità, codificato nella sua forma attuale dal Decreto 70.274 del 9 di marzo 1972. La cerimonia è accompagnata dai mass-media e prevede una sequenza di momenti tipici che danno occasione al corteo presidenziale di attraversare, a partire dalla Cattedrale di Brasilia, il panorama scenografico degli edifici governativi della Capitale (per un'analisi simbolica del rituale dell'insediamento di Luiz Inácia Lula da Silva, nel 2003, vedi Albuquerque, Holzbach 2007).

(FUNARTE)<sup>85</sup> con il titolo di *Instituto Nacional do Folclore* (INF). Nel 1997 l'INF è rinominato *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular*. Nel 2003, dopo la creazione del *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (PNPI) il CNFCP passa a integrare l'*Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN) vincolato al Ministero della Cultura (MinC)<sup>86</sup>.

La congiunzione di “cultura popolare” e “folclore” che troviamo nella denominazione del CNFCP è ribadita da Claudia Marcia Ferreira, attuale direttrice del CNFCP in un testo proposto durante il seminário: *Patrimônio Cultural e Identidade Nacional*, tenutosi alla Camera dei Deputati federale il 25 e 26 de settembre 2001<sup>87</sup>, dove afferma che “intendendo il folclore come i modi di agire, pensare e sentire di un popolo, ossia, come le espressioni della cultura di tale popolo, il CNFCP, in sintonia con quanto previsto dall'Unesco<sup>88</sup>, considera equivalenti le espressioni folclore e cultura popolare” (Ferreira 2001). L'equivalenza concettuale di folclore e cultura popolare è citata anche dalla “*Carta do Folclore Brasileiro*” adottata nell'VIII Congresso Brasileiro de Folclore di Salvador de Bahia nel dicembre 1995 (revisione della “*Carta do Folclore Brasileiro*” del 1951): “in sintonia con ciò che prevede l'UNESCO, intendiamo folclore e cultura popolare come equivalenti” (CNF 1995: Cap. 1 - *Conceito*, Art. 1).

Nel §. 4.2 formuleremo una genealogia delle nozioni di folclore e cultura popolare mostrando la differenziazione e le convergenze del loro uso in Brasile e la loro più recente inclusione in un'unica area concettuale codificata dalla nozione di “patrimonio immateriale”. Come vedremo tutta la discussione sulla nozione di “Patrimonio Immateriale” all'inizio del nuovo millennio ha trovato dapprima nell'IPHAN e, in seguito, nel CNFCP un

---

<sup>85</sup> Istituzione attualmente legata al Ministero della Cultura brasiliano (MinC), creata nel 1975 con la finalità di promuovere, stimolare e sviluppare le attività culturali inerenti alle aree della musica popolare ed erudita, delle arti sceniche, plastiche e visuali (cfr. FUNARTE, sito internet).

<sup>86</sup> Cfr. Cavalcanti 2008: -16-17. Vedi anche § 4.2.7.

<sup>87</sup> Seminario organizzato da tre *Frentes* Parlamentari (in Brasile, lobby trasversali ai partiti politici che riuniscono membri del potere legislativo in funzione di specifici interessi comuni): *Frente Parlamentar de Apoio à Cultura Popular Brasileira*; *Frente Parlamentar de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural Brasileiro*; *Frente Parlamentar de Defesa da Língua Portuguesa*.

<sup>88</sup> Nelle *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, adottate nella 25<sup>a</sup> Assemblea dell'Unesco il 15 Novembre 1989, le nozioni di folklore, cultura popolare e cultura tradizionale sono considerate equivalenti:

Folklore (or traditional and popular culture) is the totality of tradition-based creations of a cultural community, expressed by a group or individuals and recognized as reflecting the expectations of a community in so far as they reflect its cultural and social identity; [...]. (UNESCO 1989: 239, item A, *Definition of folklore*).

Notiamo qui stabilita una esplicita associazione tra folklore e identità: il folklore sarebbe tale in quanto rifletterebbe l'identità di una comunità e non ad esempio le contraddizioni che in essa operano.

luogo fecondo di articolazione e approfondimento sia teorico concettuale che tecnico giuridico (v. § 4.2.7).

### **La Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão**

In São Luís do Maranhão, la “Segreteria di Stato della Cultura” (SECMA)<sup>89</sup> – situata nel centro storico della città, nella Rua Portugal, in un tipico *casarão*<sup>90</sup> coloniale a fronte del *Mercado das Tulhas*<sup>91</sup> – rappresenta il principale punto di riferimento istituzionale per i gruppi folclorici della capitale e dell’*interior* del Maranhão. La SECMA patrocina i gruppi durante le due grandi manifestazioni folcloriche annuali: il Carnevale e il *São João*<sup>92</sup>, e funziona come organo di mediazione tra i gruppi locali e le istituzioni federali dipendenti dal MinC (FUNARTE, IPHAN, SID<sup>93</sup>). I suoi spazi costituiscono un luogo di circolazione denso dove transitano funzionari pubblici, giornalisti in cerca di notizie, intellettuali, artisti e organizzatori di gruppi folclorici che procurano finanziamenti o presentazioni con cui iscrivere le proprie *brincadeiras* nel calendario degli spettacoli patrocinati dalla Segreteria. Lo slargo di fronte alla SECMA, nel punto di incontro tra la Rua Portugal e la Rua da Estrela, è chiamato sia popolarmente, sia nei documenti delle istituzioni, *Canto da Cultura*, “L’angolo della Cultura” (cfr. “Jornal Pequeno”, 2 maggio 2007; SCP, *Projeto Divino Maranhão 2007*, sito internet).

---

<sup>89</sup> Risale al 1953 (Legge 934 del 31 luglio 1953) la creazione della prima istituzione della cultura del governo di Stato del Maranhão: il *Departamento de Cultura*, organo vincolato alla *Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura*, poi *Secretaria de Educação e Cultura* (1964), sostituito nel 1971 dalla *Fundação Cultural do Maranhão* – FUNC istituita con la Legge 3.225 del 6 dicembre 1971 (Albernaz 2004: 188-89). Nel 1980 la FUNC è trasformata in autarchia (Legge 4.242 del 9 dicembre 1980), forma di transizione istituita in vista della creazione, l’anno seguente, di una vera e propria Segreteria di Cultura: la *Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão* – SECMA (Legge 4.351 del 31 ottobre 1981), avendo nel 1991 il suo nome alterato in *Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão* (Albernaz 2004: 199-200). La creazione della SECMA anticipa di alcuni anni lo scorporamento a livello federale delle competenze sulla cultura dal MEC (Ministero dell’Educazione e della Cultura) e la creazione del Ministero della Cultura avvenuto nel 1985 durante la presidenza di Josè Sarney. Nel 1999 le Segreterie dello Stato sono disarticolate e la SECMA è sostituita dalla FUNCMA, vincolata alla nuova *Gerência de Desenvolvimento Humano* (Legge 7.379 del 7 maggio 1999), mantenendo però le stesse prerogative amministrative e finanziarie anteriori (Albernaz 2004: 221-222). Nel 2004 la FUNCMA riprende il nome di *Secretaria de Estado da Cultura*, con acronimo SESC (Decreto 20.668 del 2 agosto 2004), poi nuovamente SECMA per la Legge 8.559 del 28 dicembre 2006 (cfr. Leal 2008).

<sup>90</sup> In portoghese, grande edificio, palazzo signorile.

<sup>91</sup> In portoghese, terreno recintato dove si pone a seccare la frutta o si conservano le granaglie. Il *Mercado das Tulhas* di São Luís, circondato da numerosi negozi di artigianato, è uno dei principali punti di attrazione turistica della città.

<sup>92</sup> Anche la *Fundação Municipal de Cultura (FUNC)* di São Luís – creata dalla Legge 3.224 del 2 giugno 1992 e riorganizzata tramite la Legge 3.608 del 21 di luglio 1997 e la Legge 3.780 del 30 dicembre 1998 (cfr. FUNC, sito internet) – ha un ruolo importante nell’economia dei gruppi folclorici della capitale maranhense, essendo responsabile della promozione della struttura fisica (la *passarela*) e organizzativa del *desfile* [sfilata] delle *escolas de samba* durante il carnevale e della programmazione dell’*Arraiá Maria Aragão* (situato nella omonima piazza) durante il São João (id.).

<sup>93</sup> *Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural*.

La centralità della Segreteria della Cultura per i gruppi folclorici, concorre a legittimare e diffondere tra i membri di questi gruppi una concezione particolaristica della nozione di cultura che identifica la cultura con il folclore e il “fare cultura” o “avere una cultura” con il partecipare ad una *brincadeira* (v. a proposito due brani di interviste a *brincantes* del *Bumba-meu-boi*: pp. 113, 227).

## La Superintendência de Cultura Popular

La SECMA presenta tra i suoi organi la *Superintendência de Cultura Popular* (SCP) che a sua volta ha il suo cuore organizzativo nel *Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho* (CCPDVF).

La SCP è stata creata nel luglio 2004 tramite il Decreto n. 20.668 (SCP, sito internet), a partire dalla struttura preesistente del CCPDVF<sup>94</sup>, riarticolarlo in un'unica istituzione i vari spazi museali di São Luís dedicati al folclore maranhense. Il Decreto n. 20.668, all'art. 2, comma IV (*nível de Execução Programática*), punto 8, così determina la struttura della SCP:

8. Superintendência de Cultura Popular
  - 8.1. Serviço de Apoio a Espaços Museológicos
  - 8.2. Serviço de Programação Cultural
  - 8.3. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho
    - 8.3.1. Serviço de Museologia
    - 8.3.2. Serviço de Pesquisa e Difusão Cultural
  - 8.4. Casa de Nhozinho
    - 8.4.1. Serviço de Apoio Técnico e Administrativo
  - 8.5. Casa do Maranhão
    - 8.5.1. Serviço de Apoio Técnico e Administrativo
  - 8.6. Casa do Divino de Alcântara
  - 8.7. Parque Folclórico da Vila Palmeira.<sup>95</sup>

La *Casa do Maranhão* (spazio espositivo interamente dedicato al Bumba-meu-boi), la *Casa de Nhozinho* (dedicata alle forme tradizionali della cultura materiale maranhense) e la *Casa do Divino* di Alcântara (dedicata alla festa del *Divino Espírito Santo*<sup>96</sup>), insieme alla

---

<sup>94</sup> La storia del CCPDVF si intreccia con la storia dell'istituzionalizzazione del movimento folclorico nel Maranhão. A partire dagli sforzi di Domingos Vieira Filho – esponente del movimento folclorico maranhense tra i fondatori nel 1948 della *Subcomissão Maranhense de Folclore* (SMFL), a capo tra il 1961 e il 1970 del *Departamento de Cultura* della *Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Maranhão* e, tra il 1975 e il 1979 della FUNC (v. nota 224) – nel 1981 è inaugurato il *Museu do Folclore e Arte Popular*, progetto ideato agli inizi degli anni '60 da Vieira Filho, e denominato in questa occasione *Centro de Cultura Popular*, designazione considerata in grado di incentivare una concezione più dinamica e moderna del folclore (Braga 2000: 141-42). Nel 1982, in omaggio a Domingos Vieira Filho, scomparso nel 1981, il *Centro* è ribattezzato *Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho* (id.: 143).

<sup>95</sup> Diário Oficial dello Stato del Maranhão, 2 agosto 2004, anno XCVIII, n. 148, p. 61.

<sup>96</sup> Per una descrizione della festa vedi in seguito il § “Progetto Divino Maranhão 2007: Um Império Popular”, p. 66.

*Casa da Fésta*<sup>97</sup> (spazio vincolato direttamente al CCPDVF dedicato alle forme della religiosità e alla varietà delle danze tradizionali del Maranhão), costituiscono il circuito espositivo organizzato e diretto dalla SCP. Il *Parque Folclórico da Vila Palmeira*, inaugurato nel 1981 (Albernaz 2004: 231), in passato era lo spazio aperto dove si svolgevano, durante le feste giunine, le presentazioni delle *brincadeiras* patrocinate dal Governo di Stato. Oggi vi è una molteplicità di siti organizzati, chiamati *arraiais*<sup>98</sup>, decentrati nei differenti quartieri della città, che svolgono questa funzione.

### 2.1.1 Centralità istituzionale e simbolica della SECMA e dei suoi organi

La centralità della SECMA per i gruppi folclorici della Ilha di São Luís si palesa nel modo più evidente ed esplicito sfogliando la programmazione del São João patrocinato dalla *Secretaria*, distribuito gratuitamente ogni anno all'inizio delle feste giunine. La *Programação* del 2008, prevedeva tra il 13 e il 29 di giugno, distribuite in 24 *Arraiais*, 1728 presentazioni di gruppi folclorici. La programmazione in ogni *arraial* ha inizio alle ore 20, terminando verso le due di notte. Nell'arco di 6 ore sono realizzate 6 esibizioni della durata di circa 50'. Più della metà dei gruppi selezionati nel 2008 erano gruppi di Bumba-meu-boi<sup>99</sup>, principale centro di attrazione delle feste giunine (Governo del Maranhão 2008). La programmazione del São João 2008 è del tutto analoga a quella delle altre due edizioni che ho potuto accompagnare durante le ricerche di campo nel 2006 e 2007 (Governo do Maranhão 2006; SECMA, FUNC 2007b).

La programmazione del *Carnaval*, nelle edizioni del 2007 e 2008, è stata altrettanto ricca di esibizioni con la differenza che il centro di attrazione in questo caso non è più rappresentato dai gruppi del Bumba-meu-boi ma dai gruppi carnevaleschi e la struttura degli *arraiais* è affiancata da una serie di circuiti cittadini dove sfilano i *blocos*, complessi di percussioni tipici del *carnaval de rua* maranhense (SECMA, FUNC 2007a)<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Casa delle *FÉ* ("della fede") e della *fésta*. La denominazione di questo spazio sembra voler denotare il carattere quasi religioso con cui la cultura popolare è celebrata dalla SCP.

<sup>98</sup> Si tratta di spazi organizzati gestiti da organi pubblici o da club e associazioni della società civile oltre che da imprese private. Sono sponsorizzati da *cervejarias* (società di produzione e distribuzione della birra), compagnie telefoniche, supermercati e da imprese multinazionali come la compagnia mineraria Vale do Rio Doce e la Coca Cola. Presentano normalmente un palco coperto, antistante un ampio spazio delimitato dove sono messe in scena le coreografie dei gruppi folclorici. Intorno all'arena principale, numerosi chioschi vendono articoli di artigianato, cibi tradizionali, bibite e alcolici.

<sup>99</sup> Nell'Arraial do Ceprama, nel *bairro* del centro storico di Madre Deus, le presentazioni di Bumba-meu-boi erano 57 su un totale di 102 (56%). Nell'Arraial del quartiere periferico di Anjo da Guardia 42 su 70 (60%), mentre nell'Arraial della Renascença, quartiere residenziale di classe benestante, erano 40 su 60 (66%) (cfr. Governo do Maranhão 2008, locandina).

<sup>100</sup> Nel carnevale il patrocinio della Fondazione Municipale di Cultura (FUNC) risulta altrettanto significativo del finanziamento statale (v. nota 92).

A partire dalla metà degli anni novanta, durante il governo Roseana Sarney, è stato istituzionalizzato il compenso in denaro delle presentazioni dei gruppi folclorici, differenziati e ordinati secondo una gerarchia di importanza articolata in 4 livelli (A, B, C, D), a cui corrispondono pagamenti (*cachê*) e numero di presentazioni decrescenti<sup>101</sup>. Tale gerarchia è organizzata in un inventario ufficiale dei così denominati “gruppi folclorici”, il “*cadastramento e recadastramento dos grupos folclóricos da capital e do interior do Maranhão*” (SECMA in Cardoso 2008: 105), elaborato tra il 1995 e il 2003 dalla SECMA in collaborazione con il CCPDVF (Cardoso 2008: 105, 109).

Il Resoconto annuale delle attività svolte dalla SECMA nel 2007 menziona per il *São João da maranhensidade 2007* una spesa complessiva di R\$ 10.817.670 relativa al montaggio e gestione delle infrastrutture e al pagamento delle presentazioni dei gruppi, così distribuite:

- 1326 esibizioni di Bumba-meu-boi.
- 108 esibizioni di Tambor de Crioula.
- 501 esibizioni di *Dança Portuguesa, Quadrilhas, Cacuriás, Dança do Coco, Dança do Boiadeiro* e oltre danze folcloriche.
- 134 Show di gruppi musicali.
- 70 esibizioni extra nelle comunità della Grande Ilha. (SECMA-ASPLAN 2007: 32)

Nello stesso documento è segnalato inoltre “il guadagno economico e di qualità concesso ai gruppi di Bumba-meu-boi dei livelli D e E – già estinti –, ora incorporati al livello C, con rilevante incremento dei loro *cachê*” (id.).

In questo modo lo Stato del Maranhão diviene da un lato, attraverso il pagamento dei *cachê*, il principale mecenate della cultura popolare del Maranhão, dall’altro il principale soggetto legittimo in grado esercitare il potere simbolico di nominare, classificare, gerarchizzare i gruppi folclorici.

---

<sup>101</sup> Nel 2004, come riferito dalla responsabile del CCPDVF, Michol Carvalho, a Letícia Cardoso, laureanda del corso Magistrale in Scienze Sociali della UFMA, ad ogni gruppo di Bumba-meu-boi di categoria “A” lo Stato assegnava, durante il periodo giunino, 10 presentazioni, pagando per ognuna 2200 R\$ (nel luglio 2007 un euro valeva circa 2,5 Reais); ad ogni gruppo di categoria “B”, 10 presentazioni, pagando per ognuna 1400 R\$; ad ogni gruppo di categoria “C”, 8 presentazioni, pagando per ognuna 1400 R\$; ad ogni gruppo di categoria “D”, 5 presentazioni, pagando per ognuna 1400 R\$ (Cardoso 2008: 107; v. § 3.6.6). Zelinda Lima, intervistata da Albernaz, riferisce l’istituzione di una suddivisione in classi di merito dei gruppi di *Bumba-Meu-Boi* (A, B, C) organizzata dalla MARATUR (*Empresa Maranhense de Turismo*) durante la sua direzione tra il 1967 e il 1971 (cfr. Zelinda Lima in Albernaz 2004: 232; per una descrizione sintetica degli organi del turismo del Maranhão v. *infra* nota 240). In tale periodo non era però ancora operativo un sistema formale di pagamenti in denaro (id.).



L'autorità della SECMA e dei suoi organi è rinforzata, oltre che dai dispositivi disciplinari e dalle forme di reciprocità organizzata (l'articolazione dei compensi e delle prestazioni, la definizione di un calendario e di una programmazione di attività) sopra accennati, anche da una serie di rituali in grado di formare l'esperienza e definirne il senso. Si tratta di rituali politici che, come osserva Gianmarco Navarini, creano dei legami simbolici ed emotivi tra le istituzioni dello Stato e i gruppi a cui questi riti sono rivolti (nel nostro caso i gruppi folclorici), organizzando delle “*scene simboliche* o teatrali” (Navarini 2001: 17), dove dei contenuti specifici divengono il centro dell'attenzione incarnandosi in un'attività tangibile e visibile, in “una realtà «prosemica»” (id.: 18) che crea dei punti di contatto e di fusione tra l'istituzione e i suoi simboli, e i membri o i simpatizzanti di questi gruppi. Forniamo due esempi che ci danno modo di illustrare il tipo di oggetti etnografici incontrati in São Luís do Maranhão.

### **Il cortejo dos miolos**

Dalla fine degli anni novanta, organizzato da alcuni “imprenditori” culturali di São Luís<sup>102</sup>, si svolge all'inizio di luglio il corteo dei *miolos*, corteo dedicato a celebrare gli attori che manovrano, all'interno di un'armatura di legno detta *capoeira*, le rappresentazioni del *boi* usate nelle esibizioni dei gruppi folclorici<sup>103</sup>. Il ruolo dei *miolos* nelle *brincadeiras* del Bumba-meu-boi è considerato particolarmente gravoso per lo sforzo fisico e per il tremendo calore da essi sopportato nel realizzare le evoluzioni dei *bumba-boi*. Dopo alcuni anni di sospensione la manifestazione ha ripreso vigore a partire dal patrocinio di alcune attività commerciali come l'Armazém Paraíba (cfr. “Jornal Pequeno”, 4 luglio 2008) e della SECMA. Nel 2008, per caso, passeggiando il primo venerdì di luglio<sup>104</sup> verso l'edificio della *Secretaria*, dove spesso mi recavo ad intervistare qualche funzionario o a consultare e raccogliere i documenti ufficiali della SECMA, mi sono imbattuto nell'esposizione delle *capoeiras* e dei *couros* (il velluto ricamato che copre le *capoeiras*) del Bumba-meu-boi che, a partire dalle otto del mattino, inaugura il *cortejo dos miolos*. Lungo il lato della Rua Portugal, costeggiando la facciata della SECMA, e proseguendo ad angolo nella Rua da Estrela, di fronte all'ingresso della *Secretaria*, uno fianco all'altro, vi erano più di 30 *bumba-boi* appoggiati sui loro cavalletti, circondati da curiosi, turisti, funzionari, *brincantes* e dai

---

<sup>102</sup> Zé Reis, Márcia Renata e Gersinho (cfr. “O Imparcial”, 3 luglio 2009, “*Miolos*” de Boi dançam pelas ruas de São Luís, p. 19).

<sup>103</sup> In portoghese *miolo* significa “polpa”, “parte interna”, “cervello” e quindi per metonimia “intelligenza”, “ragione”; l'armatura di legno del *boi* è detta *capoeira* per analogia con uno dei significati di questo termine, che nel linguaggio comune può indicare il cesto di paglia usato per trasportare i volatili domestici: galline, polli, ecc. (Buarque 2004).

<sup>104</sup> Il giorno 4 luglio 2008.

propri *miolos*. Una serie di bancarelle erano state allestite lungo il *casarão* della SECMA e decorazioni multicolori facevano dello slargo tra Rua Portugal e Rua da Estrela (il così chiamato *Canto da Cultura*) un piccolo *arraial* (v. Appendice “A”, Figura 3 e Figura 4). In seguito, nel pomeriggio si è svolto il corteo vero e proprio (il 3° *Cortejo dos Miolos de Bumba-meu-boi de todos Os Sotaques do Maranhão*) sfilando per le strade del centro cittadino, accompagnato dall’esibizione di 3 gruppi di Bumba-meu-boi, terminando nella piazza do Desterro dove ha avuto luogo la cerimonia di premiazione di alcuni tra i *miolos* più celebri. Il *cortejo* ha sfilato infine sul palco del Convento das Mercedes, dove dal 2003<sup>105</sup>, nei fine settimana (da giovedì a domenica), il *Vele Festejar*, manifestazione sponsorizzata dalla impresa mineraria multinazionale Vale do Rio Doce<sup>106</sup>, prolunga il São João fino alla fine di luglio.

### **Progetto Divino Maranhão 2007: Um Império Popular**

Dal 1999 il CCPDVF organizza nel mese di maggio un programma di eventi dedicati alla Festa del *Divino Espírito Santo* (Carvalho 2006: 3). Nel 2007 la SCP ha organizzato il *Projeto Divino Maranhão: Um Império Popular*, una articolata sequenza di eventi coordinata e patrocinata dal Governo del Maranhão per tramite della SECMA, con il sostegno della *Comissão Maranhense de Folclore* (CMF), della *Fundação Municipal de Cultura* (FUNC) e del *Serviço Social do Comércio / Maranhão* (SESC/MA).

#### **Festa del *Divino Espírito Santo***

Il *festejo* del *Divino Espírito Santo*, realizzato in differenti ragioni del Brasile, ha luogo nel Maranhão durante tutto l’anno, ma soprattutto tra maggio e giugno, secondo il calendario pasquale, nel periodo che va dal giovedì dell’Ascensione alla Domenica di Pentecoste, data che nella tradizione cattolica coincide con la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli.

Nella regione di São Luís la festa ha per protagonista un *império* o *reinado* simbolico strutturato secondo una gerarchia che ha alla sua cima un imperatore e una imperatrice (o un re e una regina), seguiti da coppie di *mordomos*<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Cfr. Associação dos amigos do bom menino das mercês 2008 (locandina).

<sup>106</sup> La *Companhia Vale do Rio Doce*, privatizzata nel 1997, durante il governo Fernando Henrique Cardoso, per una frazione del suo valore reale, è, attualmente (ottobre 2010), la maggiore produttrice mondiale di ferro e la seconda produttrice mondiale di Nichel (cfr. VALE S.A., sito internet). Dal 2007 ha assunto una nuova denominazione: VALE S.A. (in portoghese S.A. è acronimo di Società Anonima). La missione della multinazionale, come dichiarato nel sito della compagnia, è quello di “trasformare risorse minerarie in ricchezza e sviluppo sostenibile” (id.).

<sup>107</sup> *Mordomo*: in portoghese “maggiordomo”, “governante” (Buarque 2004).

Ogni anno al termine della festa l'imperatore e l'imperatrice passano le loro cariche ai *mordomo-régios* che l'anno successivo verranno incoronati "imperatori" della festa.

Le principali cerimonie rituali si svolgono in una specie di sala del trono al cui centro compare un altare (la *tribuna*). Nella *tribuna* sono collocate le immagini dello Spirito Santo, mentre ai suoi lati sono posti i troni destinati ai membri dell'*império*. L'apertura e la chiusura di questo spazio, insieme all'innalzamento e all'abbattimento (*derrubamento*) del *mastro*, tronco decorato della forma di un palo sulla cui cima è raffigurata la colomba dello Spirito Santo, segnalano l'apertura e la fine del ciclo festivo.

Il complesso rituale della festa prevede, oltre all'incoronazione degli imperatori e al passaggio delle cariche, scambi di visite tra i *mordomos* e gli imperatori, messe solenni in onore dello Spirito Santo, cortei e processioni. Le visite reciproche dei membri dell'*império* sono accompagnate dalla distribuzione di dolci e altre cibarie.

I cortei sono preceduti da un porta bandiera, bandiera sulla quale è raffigurata la colomba dello Spirito Santo, e da una banda di percussioniste, chiamate *caixeiras*, dal nome dei tamburi da loro usate. Mentre gli *impérios* sono formati in genere da adolescenti e bambini vestiti sontuosamente secondo la moda della nobiltà portoghese del periodo imperiale, il ruolo di *caixeiras* è assunto molto spesso da donne anziane.

Nelle località dove esistono più *festejos*, come in Alcantara, piccola città situata di fronte a São Luís, sulla sponda opposta della baia di São Marcos, antica sede dell'aristocrazia *ludovicense*<sup>108</sup>, la festa sviluppa un intricato scambio di visite tra i diversi gruppi di *impérios*. In Alcantara durante il periodo festivo (che si protrae in totale per circa due settimane) la città è percorsa giornalmente da cortei accompagnati da mortaretti e fuochi d'artificio.

In São Luís e nei municipi più prossimi alla capitale la festa é generalmente legata alle case di culto afro-brasiliane.

Nell'*interior* del Maranhão la festa presenta configurazioni molto diversificate che prevedono, ad esempio, cortei di barche, come nella città di Penalva, o rituali funebri e visite ai cimiteri, come nella regione di Codó e Caxias (Cfr. CCPDVF 2006).

Descriviamo sinteticamente l'articolazione del Progetto Divino Maranhão 2007.

Il Progetto è stato inaugurato il giorno venerdì 4 maggio, con un corteo di 12 *impérios* provenienti da varie regioni del Maranhão, con concentramento nel Largo do Desterro e

---

<sup>108</sup> In portoghese "abitante di São Luís", derivato del termine latino Ludovicus. In São Luís è usato anche il termine *são-luisense*, ma i maranhensi orgogliosi della propria tradizione letteraria prediligono il più colto *ludovicense*.

processione nelle vie del centro storico fino alla Casa del Maranhão (organo della SCP), dove nella Sala degli Eventi è montata una tribuna dotata dei troni con cui accogliere i membri dei diversi *impérios*. Qui è celebrata una messa, seguita da presentazioni con motivi e coreografie delle *caixeiras* (SECMA-SCP 2007: 5).

Nei successivi fine settimana (nei giorni 5, 6, 12, 19, 20 e 26 di maggio)<sup>109</sup> sono organizzate visite degli *impérios* alle *tribune* montate nella Casa del Maranhão e nella Casa da Fésta (spazio espositivo a lato della sede della SCP) (cfr. id.: 6).

### **La Procissão das Luzes**

L'11 maggio, principale innovazione dell'edizione del Divino Maranhão del 2007, e parte integrante della programmazione del Progetto, ha avuto luogo un altro corteo, battezzato dalla SCP *Procissão das Luzes*, che ho potuto seguire completamente. Durante la processione il corteo ha percorso i principali organi del Sistema Statale della Cultura situati nel Centro Storico di São Luís, in ognuno dei quali è stata montata una apposita *tribuna*. Diamo una concisa descrizione dell'evento (v. anche id.: 7).

Il corteo, inizialmente formato da una banda e da un congiunto di *lanterneiros* muniti di lanterne artigianali prodotte dai partecipanti ad un laboratorio (*oficina*) appositamente organizzato per l'evento dalla SCP (tra il 24 e il 27 aprile), parte dal Museo Storico Artistico del Maranhão (MHAM) dal quale si avvia il primo dei 7 *impérios* invitati all'evento. Il corteo continua lungo la Rua do Sol fermandosi di fronte al Teatro Arthur Azevedo. Qui il primo *império* si incontra con un secondo. Le *caixeiras* si salutano scambiandosi canti e sessioni di percussioni di *caixas (toque)*. Il nuovo *império* si unisce in fondo al corteo che prosegue. Lo stesso rituale si svolge di fronte all'Archivio Pubblico dello Stato del Maranhão (Rua de Nazaré e Odylo), al Teatro João do Vale (Rua da Estrela), al Centro di Ricerca in Storia naturale e Archeologia del Maranhão (Rua do Giz), alla sede centrale della SECMA (Rua Portugal) e al Centro di Creatività Odylo Costa Filho (Rampa do Comércio). La processione integrata progressivamente (cumulativamente) dai sette *impérios* si conclude nella Casa do Maranhão dov'è organizzato una festa movimentata dai *toque* e dalle coreografie delle *caixeiras*.

Possiamo vedere, sia nel caso del *Cortejo dos Miolos*, nell'esposizione dei *couros* del Bumba-meu-boi nel *Canto da Cultura*, sia nei vari cortei del Progetto Divino Maranhão e soprattutto nella *Procissão das Luzes*, la forma classica delle cerimonie istituzionali che operano un lavoro simbolico sulle linee di separazione tra le diverse categorie di attori

---

<sup>109</sup> Nel 2007 il giovedì dell'ascensione è caduto nel giorno 17 maggio mentre la Pentecoste il 27 dello stesso mese.

inclusi o coinvolti dall'istituzione (Navarini 2003: 199). Da un lato le differenze tra le varie categorie di soggetti sono ribadite e segnalate, dall'altro tali cerimonie esibiscono un temporaneo smussamento delle barriere simboliche ed identitarie che separano l'istituzione, e i suoi funzionari e rappresentanti, dagli attori sociali a cui l'istituzione si rivolge. Nel caso specifico, nei cerimoniali pubblici sopra descritti, quest'ultima categoria si sdoppia in due sottoinsiemi distinti: il pubblico *profano*, che accompagna in quanto spettatore solo relativamente partecipante l'evento, e i veri e propri protagonisti del rito: i membri dei gruppi folclorici, che però si sottomettono alla coordinazione e alla messa in scena generale organizzata dall'istituzione. Come ricorda il sociologo Gianmarco Navarini, nei rituali pubblici organizzati dalle istituzioni, il pubblico e i gruppi folclorici offrono la propria presenza fisica all'istituzione e alla sua *scena*, ricevendo in cambio

una riduzione delle distanze o una maggiore vicinanza tra i differenti attori [...] un'immagine favorevole tra gli uni e gli altri e dunque una sorta di identificazione reciproca, dove il pericolo di contaminazione tra gli status, ordinariamente tenuto sotto controllo, viene temporaneamente messo tra parentesi. [...] L'incontro avviene in termini di *scambio simbolico*, viene cioè allestita una situazione in cui chi ha autorità [...] concede simbolicamente qualcosa a chi non ne ha" (id.: 200),

O a chi, come nel caso specifico, ne ha di un diverso tipo. Si tratta di un rituale di alleanza in cui lo scambio simbolico tra l'istituzione e i gruppi folclorici avviene attraverso l'utilizzo di un terzo attore, il pubblico, la cui presenza "*testimonia* l'immagine cerimoniale dell'organizzazione legittimandola come qualcosa di reale" (id.: 2002) . In termini weberiani potremmo dire che l'autorità istituyente dell'istituzione e l'autorità tradizionale dei gruppi folclorici si legittimano reciprocamente nella scena cerimoniale fondendo i propri simboli (la SECMA e i Bumba-meu-boi nel *canto da cultura*, le *caixeiras* e le diverse istituzioni della SECMA, nella *Procissão das Luzes*), operazione di cui il pubblico è testimone. Al pubblico è concesso di partecipare alla vita dell'istituzione e alla performance folclorica e in virtù di ciò di partecipare allo scambio simbolico che avviene nel rito. Se la *faccia* dell'istituzione e dei membri dei gruppi folclorici (secondo la terminologia di Goffman) è celebrata e valorizzata, lo stesso avviene per i *self* pertinenti al pubblico, le cui facce individuali sono valorizzate nel rito in quanto parte di un soggetto collettivo valorizzato: l'identità maranhense, la *maranhensidade*, di cui il folclore è uno degli emblemi simbolici.

Ma un fenomeno identitario simile avviene anche al livello delle *comunità* dei gruppi folclorici che si riconoscono nella cerimonia in un'unica entità simbolica e pratica (il Bumba-meu-boi nel caso del *cortejo dos miolos*, il Divino Espírito Santo nel caso della

*Procissão das Luzes*), e in modo simile nella *comunità* interna delle istituzioni (lo staff, i funzionari). Maria Michol de Carvalho, direttrice della SCP, in una intervista concessami nei giorni seguenti alla conclusione del Progetto Divino Maranhão 2007 sembra confermare questa ipotesi, che costituisce nelle sue parole anche uno degli obiettivi espliciti del progetto:

M.M.C. [Maria Michol de Carvalho]: La proposta del progetto, la nostra proposta, ha come scopo di perseguire i loro saperi [dei gruppi folclorici]. Noi ci siamo ispirati in questi saperi, nelle varie tappe del rituale [della *Festa do Divino Espírito Santo*], per, a partire da lì, includere elementi, componenti tradizionali della *Festa do Divino* nella nostra programmazione delle attività. Tra gli elementi più presenti della *Festa do Divino* vi sono i cortei, a partire da ciò la programmazione ha incluso vari cortei dei quali uno è esattamente questo [la *Procissão das Luzes*], realizzato quest'anno per la prima volta. Poiché questo progetto è sviluppato dal Governo dello Stato attraverso la Segreteria di Stato della Cultura, sotto il coordinamento della Soprintendenza della Cultura Popolare, per tale ragione i vari organi che fanno parte della Segreteria della Cultura dicevano molto spesso: "ah voi fate molte feste per gli altri, per il pubblico esterno, non si potrebbe fare qualche cosa anche per noi?" Così che, all'interno di questa idea di integrare tra di loro i vari organi che si trovano nel percorso Rua do Sol, Praia Grande, nella programmazione del progetto è stata pensata questa *Procissão das Luzes*... esattamente per fare in modo che ogni organo si senta coinvolto, partecipante, si senta dunque integrato a ciò che si sta facendo, tanto che in ogni organo è stato collocato un *império*, e questo *império* si è esibito per circa un'ora, le *caixeiros* cantando, l'*império* seduto...

MP<sup>110</sup>: Aspettando l'arrivo del corteo...

M.M.C.: Sì, le *caixeiros* cantando, suonando, danzando... perché l'idea è stata esattamente questa, mostrare un poco questo sapere al pubblico che si dirige specificamente a questi organi, perché vi è una differenziazione di pubblico negli organi... Poi vi è, possiamo dire così, l'obiettivo di richiamare l'attenzione della città, perché si è sempre fatto il corteo nella area che va dal Desterro alla Praia grande, e ora abbiamo raggiunto un'altra area del centro storico, cominciando dal Museo Storico Artistico, nella Rua do Sol, Teatro Arthur Azevedo, nella Rua do Sol, Archivio Pubblico, nella Rua de Nazaré, Museo di Archeologia verso la fine della Rua do Giz, Canto da Cultura, nella sede della Cultura, nella Rua Portugal, Teatro João do Vale e Centro di Creatività.<sup>111</sup>

[...]

M.M.C.: Al di là di questa partecipazione e coinvolgimento degli organi, il riunire vari *impérios* ha anche il proposito di creare una forma di confraternizzazione tra i propri partecipanti, poiché tutti i bambini arrivando [nella Casa do Maranhão] si siedono tutti nella *tribuna*, una *tribuna* comune per tutti, e le *caixeiros* suonano insieme. [...] Sono 24 troni, perché nell'apertura del progetto, a cui hanno partecipato 12 *impérios*, quando [il corteo] è arrivato là [nella Casa do Maranhão] per celebrare la messa, l'imperatore e l'imperatrice di ogni *império* si sono seduti nella tribuna. Dunque vi è anche questo obiettivo di confraternizzazione, per esempio, suonarono insieme più di 40 *caixeiros*, in quanto ogni *império* veniva accompagnato come minimo da 6 *caixeiros*, era una norma dell'evento.<sup>112</sup>

L'effettivo successo della *Procissão*, in questo ultimo senso, e il coinvolgimento dei gruppi folclorici, è testimoniato dalla stessa Michol de Carvalho:

---

<sup>110</sup> In tutte le interviste la sigla MP indica il nome dell'autore della presente tesi.

<sup>111</sup> Michol de Carvalho, 21 maggio 2007, intervista dell'autore, [1'10'' - 4'04''].

<sup>112</sup> Id., [6'45'' - 7'50''].

È capitato anche un problema in relazione al *Centro de Criatividade*<sup>113</sup>, perché siccome [la Processione] si attardò un poco, e là doveva essere realizzato un evento alle 18:30, l'*império* non ha potuto aspettare il passaggio del corteo, ha dovuto uscire [in anticipo] e dislocarsi nel [Teatro] João do Vale, dove è entrato nel corteo [...]. Ma il *Centro de Criatividade* è stato l'unico [organo] che ha avuto un problema... altra cosa, sono stati proprio loro [i gruppi folclorici] che hanno prestato più attenzione [ai dettagli della processione], perché noi abbiamo la piena coscienza di non aver fatto una Festa do Divino, noi abbiamo fatto una rappresentazione, una esposizione [*uma mostra*] del sapere della festa. Quando [il corteo] è arrivato là, nella Segreteria da Cultura, una signora ha detto così: "la signora [la soprintendente] avrebbe potuto far incrociare le bandiere [degli *impérios*]", che realmente quando si incontrano due *impérios* nella Casa das Minas<sup>114</sup>, incrociano le bandiere. [...] Così ho detto: "è vero [*pois è*], avrei potuto, ma non ce ne siamo ricordati, sarà allora per il prossimo anno". Voglio dire che... loro si ricordavano, si stavano sentendo così dentro del clima della festa che lei ha detto: "guarda, donna Michol, potevano aver incrociato le bandiere". [...] E anche, un'altra cosa, perché... per il prossimo anno abbiamo intenzione di fare così: quando arrivano in un organo [della SECMA], le *caixeiras* che vengono nel corteo cantano con le *caixeiras* che stanno in quell'organo che entrano così, come in un blocco solo di musica, l'ideale è avere solo un blocco di *caixeiras*, tutte le *caixeiras* unite, perché risulta più forte.

MP: In questo caso non è successo così.

M.M.C.: In questo caso no, ogni blocco è rimasto a seguito del suo *império*.

MP: E quando il corteo principale arrivava di fronte all'organo le *caixeiras* che stavano nell'organo si posizionavano in fondo al corteo.

M.M.C.: Nella fine del corteo, esattamente, ma ci siamo accorti che loro, rimanendo tutte unite, il canto è più forte, anche per salutare quelle che vengono [...].<sup>115</sup>

L'idea accennata dalla Soprintendente di "richiamare l'attenzione della città" sulle attività della SCP e raggiungere "un'altra area del centro storico" poco battuta dalla Soprintendenza ricorda le tattiche di "contrassegno" del territorio descritte da Geertz in *Centri, re e carisma* (Geertz 1977: 158), tattiche simboliche attraverso cui un élite che governa esprime il fatto che governa veramente: "le corone e le incoronazioni, le limousines e le conferenze – che contraddistinguono il centro come tale" (id.: 157), i cortei con cui il potere deve continuamente percorrere il territorio, "mostrare" e mostrarsi. I cortei organizzati dalla SCP funzionano però in un doppio senso: da un lato fanno sì che la SCP percorra un territorio estendendosi oltre i suoi limiti fisici, dall'altro fanno sì che il pubblico e i gruppi a cui la SCP si rivolge percorrano il suo proprio territorio (il suo proprio "corpo", i suoi propri "organi"), doppio movimento di propagazione e di fagocitazione con cui il "centro" estende, legittima e rende corporea la sua influenza.

---

<sup>113</sup> *Centro de Criatividade Odylo Costa Filho*, organo istituito e incorporato nel 1979 nella SECMA (all'ora FUNC), inizialmente denominato *Centro de Artes e Comunicações Visuais* – CENARTE (cfr. Albernaz 2004: 190).

<sup>114</sup> Importante *terreiro* del tambor de mina di São Luís. È considerato il più antico e tradizionale *terreiro* della capitale (v. Ferretti 2002; 1985).

<sup>115</sup> Id., [10'12'' – 12'36''].

## 2.1.2 La Comissão Maranhense de Folclore e il CCPDVF

Strettamente legata al SCP è la *Comissão Maranhense de Folclore* (CMF), associazione senza fini di lucro che si riunisce nelle sedi della superintendenza contando sulla militanza di un vasto numero di appassionati di folclore, tra cui accademici, ricercatori, funzionari pubblici. Come vedremo (§ 4.2.5), la creazione della CMF e del CCPDVF è legata, storicamente, al processo di istituzionalizzazione del movimento folclorico brasiliano nel Maranhão, tra la fine della II GM e la fine degli anni '70.<sup>116</sup> La simbiosi tra le due istituzioni accumulando sia i capitali simbolici inerenti al campo accademico in quanto produttore di discorsi legittimi, sia quelli inerenti al campo burocratico e ai dispositivi ad esso associati, fa del binomio CMF-CCPDVF un centro di referenza autorizzato a nominare, legittimare, distinguere, eleggere ciò che è e ciò che non è folclore e cultura popolare (cfr. Braga 2000: 30; Albernaz 2004: 210). Tutto ciò, come osserva l'antropologa Lady Selma Ferreira Albernaz nella sua tesi di dottorato (id.), rinforza la funzione regolatrice attribuita istituzionalmente al CCPDVF in quanto organo responsabile del registro e della classificazione dei gruppi folclorici.

### Il Boletim della Comissão Maranhense de Folclore

La CMF pubblica un bollettino quadrimestrale (*Boletim da CMF*) distribuito gratuitamente in occasione delle principali festività del calendario folclorico maranhense patrocinate dalla SCP. Gli argomenti trattati dal bollettino rappresentano un buon punto di partenza per mappare il campo di significati e pratiche che coinvolge la cultura popolare e il folclore in São Luís do Maranhão. I titoli di tutte le pubblicazioni del *Boletim* sono riuniti in un indice dove sono classificati rispetto al tema principale da essi considerato. In questo documento, accessibile sul sito della CMF (*Índice de Assunto*)<sup>117</sup>, è pubblicata la seguente lista:

Tema	n. pubblicazioni <sup>118</sup>
Arqueologia	6
Artesanato	3
Bumba-meu-boi	49
Carnaval	16

---

<sup>116</sup> La *Comissão Maranhense de Folclore* è installata in São Luís nel 1948, denominata inizialmente *Subcomissão Maranhense de Folclore* – SMFL, rappresentante nel Maranhão della *Comissão Nacional de Folclore* – CNFL (Braga 2000: 63-64), istituita nel 1947 come commissione permanente dell'*Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* – IBECC (Vilhena 1997: 94-96).

<sup>117</sup> CMF, sito internet.

<sup>118</sup> Numero di pubblicazioni relative ad ogni voce dell'elenco, pubblicate nel bollettino dall'anno della sua prima uscita, il 1993, alla fine del 2008 (n. 1-41).



Catolicismo Popular e Pentecostalismo	21
Culinária	6
Cultura Indígena	2
Cultura, Folclore e Identidade	11
Evento	6
Festa do Divino Espírito Santo	18
Festejos Juninos	16
Medicina Popular	12
Musica	2
Natal	16
Obras sobre cultura popular do MA	159
Patrimônio Cultural	8
Perfil Popular e Biografias	46
Religiões Afro-brasileiras e encantaria	64
Tambor de Crioula e outras danças	10
Teatro Popular	3
Turismo	5
Temas diversos	10

**Tab. 1**

Questo elenco ci permette di cogliere, dalla prospettiva della CMF, la galassia tematica che coinvolge la cultura popolare e il folclore in São Luís do Maranhão. Si tratta di un elenco alfabetico asistemático che traduce l'eclitticità del campo. Il numero delle pubblicazioni relative alle singole voci definisce una preliminare gerarchizzazione del punto di vista della commissione. Osserviamo che il termine “cultura popolare” è qui usato come termine generale per individuare e coprire l'insieme di tutti i temi e sottotemi a cui la commissione si interessa, ovvero di tutti gli argomenti affrontati dalle pubblicazioni recensite dal *Boletim*<sup>119</sup>.

### **2.1.3 Le somiglianze di *famiglia* della “cultura popolare”**

La lista della CMF ricorda curiosamente la borgesiana enciclopedia cinese citata da Foucault nella prefazione di *Le parole e le cose* (Foucault 1966)<sup>120</sup>. Anche qui è difficile discernere un principio unificatore: sono incluse vaste aree tematiche come la musica, il turismo, l'archeologia, la cultura popolare, il patrimonio; complessi festivi come il Natale e il carnevale, e specifiche manifestazioni folcloriche come il Bumba-meu-boi, il Tambor de Crioula, voci di attività materiali quali l'artigianato e la culinaria. Compare infine la voce “eventi”, senza ulteriori specificazioni, e la voce “temi diversi” che nella loro indeterminazione potrebbero includere qualsiasi cosa, ciò che non si lascia classificare,

<sup>119</sup> In buona parte si tratta di tesi di laurea di primo livello (79), in numero minore, tesi di laurea magistrale (15), e di dottorato (5).

<sup>120</sup> Foucault cita uno degli aneddoti fantastici, *El idioma analítico de John Wilkins*, raccontato da Borges in *Otras Inquisiciones* (Borges 2000).

l'“eccetera” dell'*Emporio celeste* di Borges. Se Foucault nell'*Archeologia del sapere* cerca di individuare quale principio, unificante un insieme di enunciati, possa essere efficacemente riconosciuto al di sotto della varietà dei loro oggetti, dei loro concetti, delle loro tematiche<sup>121</sup>, individuando infine nelle regole di formazione e di dispersione dei medesimi tale “relazione caratteristica” o tale “principio di individualizzazione” (id.: 51), a noi, più pragmaticamente, sembra opportuno considerare ecletticamente (con ispirazione wittgensteiniana) la molteplicità dei principi (dei giochi) unificanti descritti da Foucault (ma da egli scartati in nome di un sorta di meta principio di ordine superiore<sup>122</sup>; id.: 44-52), considerando la relativa unità dell'oggetto, la relativa unità del tipo di concatenazioni, la relativa unità del sistema concettuale, e infine la relativa unità tematica.

In effetti, al contrario dell'inventario di Borges, nella “confusione” della lista della CMF, percepiamo una logica, una serie di somiglianze di famiglia, «qualcosa» di comune, potremmo dire usando il suggestivo linguaggio di Wittgenstein<sup>123</sup>, logica dunque non unitaria, ma basata su relazioni parziali che si diramano da elementi centrali per mezzo di affinità dirette e ponti transitivi (cfr. Piasere 2002: 63-66). Nella lista sopra riportata compaiono chiaramente degli elementi prototipo, ad esempio il Bumba-meu-boi e il Tambor de Crioula, che rappresentano qualcosa di più della festa, o del *folguedo*<sup>124</sup>, loro diretto referente, stando cioè per l'intera classe di equivalenza di cui costituiscono il termine esemplare: così il Bumba-meu-boi è rappresentativo della variegata area delle così dette danze drammatiche e il Tambor de Crioula del complesso delle danze folcloriche, mentre entrambi, più in generale, rappresentano in qualche modo l'intera estensione della cultura popolare maranhense. Compaiono poi termini ombrello di ordine superiore che si collegano

---

<sup>121</sup> Foucault si domanda: “Cosa sono la medicina, la grammatica, l'economia politica? Sono soltanto un raggruppamento retrospettivo per mezzo del quale le scienze contemporanee si fanno illusioni sul loro passato?” (1969. 44).

<sup>122</sup> Strategia questa in fondo comune a tutti gli strutturalisti, da Foucault (principio di individualizzazione), a Lévi-Strauss (l'inconscio *selvaggio* dell'uomo), allo stesso Bourdieu (la nozione di *habitus*), specie di attrazione seducente per la complessità derivante dal riferirsi sempre ad un livello meta di ordine superiore (ad un tipo logico superiore direbbe Bertrand Russell), attrazione da un lato estetica (analoga ai piaceri cognitivi provocati dai paradossi), dall'altro strategica, finalizzata a distinguersi. La teorizzazione del livello meta funziona come marchio di superiorità teorica e fin anche cognitiva, del proprio pensiero, del proprio *cervello*, rispetto a quello dei corrispettivi rivali. Bourdieu era del tutto cosciente di questa logica che aveva riconosciuto innanzitutto in se stesso e che quindi ha tematizzato nei suoi libri; v. in particolare Bourdieu 1989a, 1984; v. anche Bourdieu 1997: 41-50, “*Poscritto I: Confessioni impersonali*”.

<sup>123</sup> Citiamo qui un celebre brano dalle *Ricerche filosofiche*, dove Wittgenstein cerca di determinare ciò che unisce quei “processi che chiamiamo «giochi»”:

se li osservi, non vedrai certamente qualche cosa che sia comune a tutti, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie [...]. Vediamo una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e s'incrociano a vicenda. [...] Non possiamo caratterizzare queste somiglianze meglio che con l'espressione «somiglianze di famiglia» [...] – E dirò: i ‘giochi’ formano una famiglia” (Wittgenstein 1953: 46-47).

<sup>124</sup> Termine portoghese derivato del verbo *folgar*, riposarsi, liberarsi, lasciare il lavoro, rallegrarsi, avente il significato di divertimento, festa, in particolare festa informale o improvvisata, passatempo.

ad altri per inclusione o appartenenza. Il patrimonio culturale, ad esempio, include (almeno nelle accezioni più recenti diffuse in Brasile) la cultura indigena<sup>125</sup>, le religioni afro-brasiliane<sup>126</sup>, la cultura popolare e il folclore, mentre queste ultime includono il teatro e le danze popolari, a cui appartiene il Bumba-meu-boi. La complessità di articolazione del campo semantico della cultura popolare coinvolge partizioni che a seconda dei contesti di enunciazione si rivelano più o meno esclusive o parziali: così il cattolicesimo popolare, la cultura indigena, la cultura afro-brasiliana, in alcune situazioni rappresentati come ambiti separati, mantengono però una pluralità di legami e punti di contatto che di volta in volta possono essere attivati, opportunisticamente, per legittimare, al contrario, l'affermazione della loro sovrapposizione. Anche in questo caso il Bumba-meu-boi risulta un elemento essenziale di mediazione. La classificazione e suddivisione in *sotaque* dei suoi gruppi, fatta risalire alle diverse componenti razziali (bianca, indigena e africana)<sup>127</sup> ancora oggi ritenute, in termini più o meno espliciti, alle origini della complessità e della ricchezza culturale dell'identità brasiliana, fa del Bumba-meu-boi un elemento centrale del raccordo semantico e simbolico tra le diverse identità etniche immaginate e l'identità nazionale e regionale maranhense.

Il quadro tematico segnalato dalla lista della *Comissão Maranhense de Folclore*, presenta delle singolarità dovute agli interessi specifici dei suoi membri più rappresentativi. Molti degli articoli pubblicati sul *Boletim* della CMF sono il frutto dell'elaborazione dei lavori monografici prodotti dai membri del Gruppo di Ricerca *Religião e Cultura Popular* (GPMINA), attivo dal 1992 nel Dipartimento di Sociologia e Antropologia della UFMA – dal 1996 registrato nel CNPq<sup>128</sup>, integrato dal 1997 al Programma di Post-Laurea in Politiche Pubbliche della UFMA e dal 2002 al Programma di Post-Laurea in Scienze Sociali della stessa università –, guidato da Sergio Figueiredo Ferretti e Mundicarmo Maria Rocha Ferretti (cfr. GPMINA, sito internet), entrambi da molti anni nella direzione della CMF e nel consiglio editoriale del *Boletim* della *Comissão*.<sup>129</sup> Da ciò deriva una relativa

---

<sup>125</sup> L'uso nella lista del singolare "Cultura indigena", segnala la forma classica dell'etnocentrismo omogeneizzante, etnocentrismo che in Brasile è ampiamente decostruito in ambito accademico, ma che perdura diffusamente nell'immaginario del senso comune.

<sup>126</sup> È significativa qui la riduzione delle culture afro-brasiliane alla religione, pregiudizio questo che al contrario della singolarizzazione delle culture indigene, menzionata nella nota anteriore, rappresenta il lascito diffuso di una sorta di specializzazione accademica operata dall'antropologia brasiliana, sotto l'influenza e il supporto di numerosi antropologi brasilianisti stranieri che vedevano nel Brasile un territorio ideale dove studiare i sincretismi religiosi (v. ad esempio Bastide 1970b, Herscovits 1937).

<sup>127</sup> Vedi in seguito il § 3.5.1.

<sup>128</sup> *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*, agenzia del *Ministério da Ciência e Tecnologia* (MCT) del Brasile, destinata all'incentivo della ricerca scientifica e tecnologica.

<sup>129</sup> Dal 2005 tutte le edizioni del *Boletim* sono curate da Mundicarmo Ferretti in collaborazione con Roza Maria dos Santos e Maria Michol de Carvalho. Sergio Ferretti è stato Presidente della CMF dalla sua

concentrazione delle pubblicazioni della CMF su temi riguardanti la religione e le forme di sincretismo religioso del cattolicesimo brasiliano.

#### 2.1.4 Il *cadastro*<sup>130</sup> dei “Gruppi folclorici” del Maranhão

Il CCPDVF mantiene, nel settore di “ricerca e diffusione culturale”, un inventario dei “Gruppi folclorici” del Maranhão, suddivisi in gruppi *juninos*<sup>131</sup>, tra i quali i più numerosi

---

riattivazione nel 1992 al 2004 (eccetto tra la fine del 1996 e la fine del 1998 quando ha assunto l’incarico di segretario). Dal 1992 ad oggi sia Sergio che Mundicarmo Ferretti sono nel consiglio editoriale del Boletim (cfr. CMF 2009).

Sia Sergio che Mundicarmo Ferretti nella loro carriera accademica hanno concentrato il proprio interesse soprattutto sui culti religiosi afro-brasiliani. Sergio Ferretti, nato a Rio de Janeiro da una famiglia di commercianti, risiede stabilmente nel Maranhão dal 1970. Laureato in Storia (Universidade do Brasil, attuale Università Federale di Rio de Janeiro - UFRJ, 1962) e museologia (Museu Histórico Nacional, attuale Uni Rio, 1962), ha ottenuto la laurea magistrale in Scienze Sociali (indirizzo in Antropologia) con una monografia dal titolo: *Querebentan de Zomadonu: um estudo antropológico da religião da Casa das Minas*, nel 1983 (UFRN), e il dottorato in Scienze Sociali (indirizzo di Antropologia Sociale) con la tesi: *Repensando o sincretismo: estudo sobre a Casa das Minas*, nel 1991 (USP). Dal 1969 insegna alla UFMA (in pensione dal 2008), e alla UEMA (in pensione dal 1997). Ha collaborato alla creazione del corso in Scienze Sociali della UFMA attivato nel 1986 dopo la fine del regime militare. Nel 2009 è stato eletto Professore emerito della UFMA, mentre nel 2008 ha ricevuto la *Medalha Brasileira de Folclorista Emérito* della *Comissão Nacional de Folclore*. Le aree di ricerca preferenziali segnalate nel suo curriculum vitae sono: religioni afro-brasiliane, *tambor de mina*, Casa das Minas, cultura popolare, *tambor de crioula* e sincretismo. Nei primi anni sessanta ha partecipato al *Movimento de Educação de Base* (MEB), vincolato alla chiesa cattolica, e, come la moglie Mundicarmo, alla *Juventude Universitária Católica* (JUC). Dal 1973 al 1982 ha assunto l’incarico di museologo e ricercatore nella *Fundação Cultural do Maranhão* (FUNC), assumendo la direzione del *Departamento de Assuntos Culturais* (DAC) di questa istituzione durante la presidenza di Domingo Vieira Filho. La collaborazione tra Sergio Ferretti e Domingo Vieira Filho propizia lo stabilirsi di nuove relazioni tra la FUNC e le istituzioni universitarie maranhensi, spostando l’asse di interesse della FUNC dalla promozione della produzione letteraria locale e dalla valorizzazione del patrimonio architettonico storico-artistico, alla valorizzazione delle forme della cultura popolare, considerate da una prospettiva antropologica. L’enfasi sullo studio e la ricerca etnografica degli aspetti simbolici e sociali del folclore, sostenuta da Vieira Filho e Sergio Ferretti, contribuisce al graduale allentamento dei legami della FUNC con la AML (cfr. Albernaz 2004: 194-199). Tra il 1991 e il 1994, durante il governo di Stato del Maranhão di Edison Lobão, Sergio Ferretti è stato membro del *Conselho Estadual de Cultura*. (cfr. Carvalho, Montenegro 2006, pp. 95-168; *Currículo Lattes* di Sergio Figueiredo Ferretti, sito internet della Piattaforma Lattes. La Piattaforma Lattes è un sistema di dati integrato, organizzato dal CNPq, che raccoglie i curriculum vitae delle istituzioni e dei gruppi di ricerca brasiliani nell’area delle scienze e della tecnologia).

Mundicarmo Ferretti si è laureata in Filosofia alla UFMA nel 1966, ha ottenuto la laurea magistrale in Amministrazione Pubblica nel 1975 e in Scienze Sociali (indirizzo di Antropologia) nel 1983 con una tesi dal titolo: *Na batida do baião, no balanço do forro* (UFRN), e il dottorato in Antropologia Sociale con la tesi: *O caboclo no Tambor de Mina na dinâmica de um terreiro de São Luis: a Casa Fanti-Ashanti*, nel 1991 (USP). Dal 1969 insegna alla UFMA (in pensione dal 1992), e alla UEMA (in pensione dal 2002). Nel 2008 è stata eletta Professore emerito della UEMA. (cfr. *Currículo Lattes* di Mundicarmo Maria Rocha Ferretti, sito internet Piattaforma Lattes/CNPq).

<sup>130</sup> In portoghese “registro pubblico di enti o beni”. Preferiamo almeno in questo titolo non tradurre il termine portoghese *cadastro* con il termine italiano “registro” poiché in seguito faremo uso di questo termine per tradurre l’omonimo termine portoghese, termine che compare nel “*Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro*”, istituito dal Decreto Presidenziale 3.551 dell’agosto 2000 (art. 1), dove è usato con il significato non di semplice registro del nominativo di un determinato bene, ma di registro etnografico del bene articolato in un dossier multimediale archiviato in appositi “Libri” (cfr. § 4.2.7). Il termine *registro* sembra in seguito a questo decreto essere stato adottato per indicare anche le normali procedure di inventario in precedenza indicate dal termine *cadastro / cadastramento*.

<sup>131</sup> Gruppi folclorici che partecipano alle feste del mese di giugno, tra cui numerose danze folcloriche: *Dança Portuguesa, Quadrilha, Dança do coco, Dança do boiadeiro, Cacuriá*.

sono i gruppi del Bumba-meu-boi, i gruppi carnevaleschi<sup>132</sup>, i gruppi del “Tambor de Crioula”, i gruppi *natalini*<sup>133</sup>, e i gruppi *mirins* [infantili], contando un totale di più di 700 associazioni<sup>134</sup>. Sono aggregati all’inventario anche i *festejos* del *Divino Espírito Santo*.

Nel 2007 la SECMA ha aggiornato il censimento dei gruppi del Bumba-meu-boi realizzato nel 2003 (CMF 2008b: 9-12). Riportiamo le quantità numeriche dei gruppi censiti di Bumba-meu-boi suddivisi per *sotaque*<sup>135</sup>, confrontandole con quelle dei gruppi registrati

---

<sup>132</sup> Tra cui i famosi *Blocos* del Carnevale maranhense: “*alternativos*”, “*organizados*”, “*tradicionais*”, *Blocos afros*; i gruppi di *Tribos de índios* e le, *Escola de Samba*. I *Blocos* del carnevale maranhense sono complessi di percussioni che movimentano il carnevale nei principali centri abitati dello Stato, percorrendo liberamente i circuiti del così detto carnevale di *rua* [di strada], alternativo al carnevale di *passarela* di São Luís, concorso a cui partecipano le *Escola de Samba* della capitale, sfilando in una sorta di passerella, simile al *sambódromo* di Rio de Janeiro.

<sup>133</sup> Gruppi folclorici associati alle festività del natale.

<sup>134</sup> Nel sito della SCP, aggiornato al 2004, sono registrati 759 gruppi, di cui 232 di Bumba-meu-boi.

<sup>135</sup> Diamo di seguito sintetiche descrizioni dei *sotaque* del Bumba-meu-boi come proposte dal sito della SCP (cfr. SCP, sito internet, Temi esposti nella Casa do Maranhão: Sotaque del Bumba-meu-boi), contenuti che corrispondono esattamente a quelli inclusi nelle schede informative esposte nelle sale dedicate al Bumba-meu-boi della Casa do Maranhão (come fotografati nel luglio 2008; v. Appendice “A”, Figura 5, Figura 6), e del sito del Governo di Stato del Maranhão (Governo do Maranhão, sito internet, *sotaques* del Bumba-meu-boi). Si tratta di descrizioni elementari destinate soprattutto a turisti e profani della cultura popolare maranhense. Un’analisi critica più approfondita delle classificazioni del Bumba-meu-boi è discussa in seguito al paragrafo § 3.5. I gruppi del Bumba-meu-boi, nei testi citati, sono classificati rispetto ad alcuni specifici tratti materiali: il vestiario, gli strumenti, i ritmi, le coreografie, i personaggi messi in scena. I nomi dei *sotaque* fanno riferimento allo strumento principale che li caratterizza o alla località di origine o di loro maggior diffusione. Il sito del Governo del Maranhão nel 2007 presentava tre *sotaque*: *sotaque* di *zabumba*; *sotaque* di *matraca*; *sotaque* di orchestra, mettendone in evidenza la loro supposta origine razziale, rispettivamente “negra”, “indigena” e “bianca”, relegando a varianti dei *sotaque* di *zabumba* e di *matraca* i *sotaque* di *costa-de-mão* (dorso - della - mano) e di *Baixada*. La SCP nel sito in vigore dal 2004 propone invece una classificazione in 5 *sotaque*: *sotaque* di *zabumba*, originario della regione di Guimarães; *sotaque* di *matraca*, o “*sotaque da ilha*”, diffuso nella Ilha di São Luís; *sotaque* di orchestra, originario della regione del *rio* Munin; *sotaque* della *baixada* (regione dell’entroterra maranhense a ovest e sud-ovest di São Luís, caratterizzata da ampie pianure che si allagano durante la stagione delle piogge); *sotaque* di *costa-de-mão* o di Cururupu (cittadina del litorale nord-occidentale del Maranhão). Nelle schede esposte nella Casa do Maranhão è segnalata anche l’esistenza nell’interno dello Stato di stili di bumba-meu-boi “totalmente originali” irriducibili ai 5 *sotaque* più conosciuti, come nel caso del *Bumba-boi* di Timon, municipio al confine con lo Stato di Piauí, che presenta marcate influenze *sertanejas* (delle regioni del *Sertão* a Sud-Est del Maranhão).

Il *sotaque* di *zabumba* è considerato il “più tradizionale e autentico” (Governo do Maranhão, sito internet), con marcata presenza di tratti africani. Il nome deriva dallo strumento base, la *zabumba*, tamburo dal suono grave, sorretto con l’aiuto di un’asta e battuto con una bacchetta, con cui è ottenuto un ritmo cadenzato che “possiede l’essenza della musicalità negra” (id.). È caratteristico del *sotaque* il vestiario dei *brincantes* riccamente disegnato con decorazioni di perline colorate..

Il *sotaque* di *matraca*, tra i più diffusi nella Ilha di São Luís è caratterizzato dall’uso dello strumento omonimo. La *matraca* è uno strumento a percussione formato da due tavolette di legno che picchiate in rapida successione producono un suono acuto e un ritmo intenso e frenetico. È considerato uno strumento di origine indigena. I gruppi di questo *sotaque* “formano dei veri e propri battaglioni [*batalhões*]” (SCP, sito internet), riunendo spesso numerose decine di simpatizzanti che muniti di *matracas* o *pandeirões* (tamburo di notevoli dimensioni suonato con il palmo della mano e sorretto sopra la spalla) accompagnano il complesso del gruppo. Tra i *brincantes* i *caboclo-de-penas* si distinguono per il fastoso vestiario decorato con penne di struzzo che nella danza oscilla armonizzandosi con la cadenza delle percussioni.

Il *sotaque* di orchestra “si identifica come di origine bianca” (Governo do Maranhão, sito internet) e si caratterizza per la presenza di un complesso strumentale di tipo europeo dove compaiono strumenti a fiato (clarinetto, flauto, saxofono) e a corda (soprattutto il banjo). La coreografia, particolarmente movimentata, si organizza nell’intreccio dinamico di file di *indie*, abbigliate con fantasie di penne, e *vaqueiros*.

Il *sotaque* di *baixada*, o *sotaque* di Pindaré o di Viana (due tra i principali municipi della *baixada* maranhense), presenta la stessa strumentazione dei *bois* di *matraca*. La cadenza del ritmo è però diversa.

nel 1993-1994 dalla CMF (CMF 1993b: 5-7; 1994) e nel 1999 da José Ribamar Sousa dos Reis su dati della FUNCMA-CCPDVF (Reis 2000: Parte VI, *Cadastro dos Bumba-meu-boi do Maranhão*, pp. 86-101):

	<b>1993-1994</b>	<b>1999</b>	<b>2007</b>
Zabumba	19 (11+8) <sup>136</sup>	17	22
Matraca	31 (18+13)	32	56
Orchestra	26 (10+16)	53	114
Baixada	20 (17+3)	29	61
Costa de mão	5 (4+1)	4	4
Gruppi Alternativi <sup>137</sup>	- <sup>138</sup>	-	12
Gruppi Mirim	-	-	13
Boi de Terreiro <sup>139</sup>	-	8	18

**Tab. 2 – Censimento dei Gruppi del Bumba-meu-boi**

Buona parte dei gruppi folclorici sono costituiti in associazioni dotate di CNPJ (*Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica*): possiedono persona giuridica formalmente immatricolata nella *Receita Federal*,<sup>140</sup> e possono stipulare contratti con altre istituzioni pubbliche o private. Molte associazioni hanno però un'esistenza solo informale, tanto che il bando del “Prêmio Culturas Populares 2008 – Mestre [“Maestro”] Humberto de Maracanã<sup>141</sup>”, organizzato dalla *Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural* del Ministero della

Caratteristici del *sotaque* sono i cappelli dalla grande testata semicircolare, decorati con perline, una corona di piume di struzzo e strisce pendenti multicolori, indossati da alcuni *brincantes* (*rajados*). Esclusivo di questo *sotaque*, “allusione magica ad un essere mistico (metà uomo e metà animale)” (id.), è un personaggio mascherato dal capo zoomorfo, chiamato *cazumbá* o *cazumba* (v. Figura 7, Figura 8).

Il *sotaque* di *costa-de-mão* prende nome dal particolare modo di battere i *pandeiros* con il dorso della mano. Il vestiario dei brincanti presenta delle particolarità: pantaloni e gonne interamente di velluto riccamente decorati con perline e lustrini.

<sup>136</sup> Gli addendi delle somme tra parentesi rappresentano il numero dei gruppi registrati nel CCPDVF con sede rispettivamente in São Luís (cfr. CMF 1993b: 5-7) e nell'interno del Maranhão (CMF 1994). Nel censimento del 1994, di 19 dei 60 gruppi menzionati, non è individuato il *sotaque*.

<sup>137</sup> Sono denominati “alternativi” o “parafolclorici” i gruppi di recente fondazione che pretendono diffondere il folclore rappresentando nelle proprie esibizioni una sintesi stilizzata delle forme variegiate della cultura popolare maranhense, tra le quali i distinti *sotaque* del Bumba-meu-boi (v. § 3.6.2; vedi anche Reis 2005: 20; Albernaz 2004 § 2.4).

<sup>138</sup> I trattini rappresentano dati non disponibili.

<sup>139</sup> Gruppi di Bumba-meu-boi legati a rituali o *encantados* di *terreiros* del Tambor de Mina o di altre religioni afro-brasiliane (cfr. Ferretti S. 1996).

<sup>140</sup> Organo legato al *Ministério da Fazenda* (corrispettivo del Ministero delle Finanze italiano) che si occupa della raccolta dei tributi federali.

<sup>141</sup> Mestre Humberto de Maracanã (Humberto Barbosa Mendes, São Luís 1939-) è il primo *cantador* del “Bumba Boi de Maracanã” dell’“Associação Recreativa e Beneficente de Maracanã”, con il “Boi da Maioba” tra i gruppi più popolari del *sotaque* di *matraca*, autore della famosa *toada: Maranhão, meu tesouro, meu torrão* [mia terra] (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4).

Cultura, ha suddiviso i candidati in tre categorie: “Mestres”, dedicato a persone fisiche, “Gruppi Tradizionali Informali” e “Gruppi Tradizionali Formali”<sup>142</sup>. Come vedremo per molti folcloristi la burocratizzazione dei gruppi folclorici rappresenta un indice della loro “descaratterizzazione”. Alcuni dei gruppi più celebri funzionano ormai come delle vere e proprie imprese culturali, con un’articolata programmazione locale e nazionale (cfr. § 3.6.4). I termini “folclore” e “cultura popolare”, assenti dalle denominazioni tradizionali dei gruppi, nel processo di burocratizzazione delle *brincadeiras* fanno la loro comparsa nelle nuove denominazioni formali. Riportiamo qui alcuni esempi delle denominazioni di gruppi maranhensi che abbiamo registrato nei bandi dedicati alla cultura popolare o nei siti internet ufficiali delle stesse organizzazioni folclori che: *Associação Folclórica Beneficente Bumba-Boi da Maioba*, *Sociedade Folclórica Bumba Boi de Morros*, *Grupo de Cultura Popular do Maranhão Boi de Palha*, *Associação Folclórica Tambor de Crioula Arte Nossa*, *Companhia de Cultura Popular Catarina Mina*<sup>143</sup>.

## 2.2 Un sistema di pratiche istituzionali

Per chiarire il tipo di pratiche istituzionali che coinvolge la cultura popolare e il folclore in São Luís do Maranhão vediamo brevemente come si articola la *missione* del CCPDVF così come è identificata dal *Plano Estadual da Cultura do Maranhão 2007-2010* della SECMA:

### **Missione**

“Presentare [referenciar], stimolare e divulgare la cultura popolare del Maranhão, con azioni di ricerca e diffusione delle sue manifestazioni, contribuendo per la sua preservazione, valorizzazione, dinamizzazione e riconoscimento, oltre che al rafforzamento dell’identità culturale maranhense”.

Il CCPDVF svolge attività di pubblicazione di libri, produzione di CD e video, formazione di risorse umane, promozione di eventi e realizzazione di ricerche e registro di gruppi e feste della cultura popolare maranhense.

[...]

---

<sup>142</sup> Citiamo il bando del MinC:

Potranno iscriversi al Concorso Pubblico “Prêmio Culturas Populares 2008” i candidati appartenenti alle seguenti categorie:

- a. Gruppi formali: istituzioni della società civile (persone giuridiche di diritto privato), nazionali, senza fini di lucro, di natura culturale, consolidata con la partecipazione in manifestazioni delle culture popolari, con almeno, 1 (un) anno di esistenza.
- b. Gruppi tradizionali informali: formati direttamente dalle comunità, coinvolti in manifestazioni e espressioni artistiche tipiche delle culture popolari. [...]
- c. *Mestres*: Persone di grande esperienza e conoscenza dei saperi e modi di fare tradizionali, [...] riconosciuti dalle comunità dove vivono e attuano. (MinC 2008, art. 5.1)

<sup>143</sup> Vedi ad esempio i siti internet dell’*Associação Folclórica Beneficente Bumba-Boi da Maioba* e della *Sociedade Folclórica Bumba Boi de Morros*; Vedi anche l’elenco dei gruppi selezionati nel concorso federale “Premio Culture Popolari” 2009 sul sito del MinC.

Il CCPDVF nel corso degli anni della sua attività viene assolvendo un fondamentale compito di appoggio, incentivo e divulgazione della cultura popolare maranhense, contribuendo alla sua preservazione e dinamizzazione, cercando di sommare i suoi sforzi a quelli di produttori, gruppi e associazioni al fine di sviluppare la cultura dello Stato.

Le esposizioni permanenti e temporanee del CCPDVF presentano una serie di componenti incontrate nella cultura popolare del Maranhão, tentando di ritrarre la dinamica di parte delle differenti manifestazioni che compongono questo universo. (SECMA 2007: 95)

Nel sito internet della SCP, elaborato nel 2006 sono menzionati in modo più prolisso gli obiettivi del CCPDVF:

Il CCPDVF ha come obiettivo presentare [*referenciar*], stimolare e divulgare la produzione materiale e immateriale della cultura popolare maranhense, appoggiando il suo sviluppo. In questa linea di attuazione, l'incremento e il rafforzamento dell'insegnamento e della ricerca nell'area della cultura popolare, l'incentivo alla istituzione di collaborazioni, forme di patrocinio e intercambio con il fine di divulgare e mettere in evidenza la nostra cultura popolare, sono le direttrici basiche che dirigono l'impegno del CCPDVF.

In questa direzione, il CCPDVF appoggia, incentiva e divulga la cultura popolare maranhense, contribuendo alla sua preservazione e alla sua dinamicità. [...]. Il Centro offre servizi che garantiscono l'osservazione permanente delle dinamiche della vita, del fare, *brincar*, sentire ed esprimersi delle diverse manifestazioni della cultura popolare del Maranhão, attraverso l'esposizione della sua collezione in mostre tematiche permanenti e temporanee.

[...] In tal modo, il Centro di Cultura Popolare si costituisce in uno spazio di riferimento, valorizzazione e rin vigorimento [*fortalecimento*] degli attori sociali coinvolti nella cultura popolare, sviluppando un processo ininterrotto di scambi di idee con i visitatori e gli interessati alla cultura popolare maranhense.

Tra le sue attività il CCPDVF [...] realizza la mappatura [*mapeamento*] delle manifestazioni della cultura popolare maranhense.<sup>144</sup>

Nei testi riportati possiamo osservare innanzitutto l'assenza del termine "folclore", ovunque sostituito dalla locuzione "cultura popolare". Questa preferenza segnala da un lato l'estensione alle istituzioni governative del discredito di cui gli studi folclorici e i folcloristi, sono stati fatti oggetto anche in Brasile da parte degli agenti del campo accademico<sup>145</sup>; allo stesso tempo rappresenta una forma di camuffamento attraverso cui il folclore perdura nelle istituzioni sotto una denominazione più ambigua e generale (v. § 4.2.7).

Questa situazione, come vedremo in seguito in modo più approfondito (v. § 4.2.7), si ripresenta nelle istituzioni centrali della cultura del Maranhão, con l'adozione della terminologia delle politiche patrimoniali dell'UNESCO, recepite dal governo federale brasiliano tramite il Decreto 3.551, del 4 agosto 2000, che istituisce il "Registro dei Beni Culturali di Natura Immateriale del patrimonio culturale brasiliano", e crea il Programma

---

<sup>144</sup> SCP, *Objetivos*, sito internet.

<sup>145</sup> Vedi, nel § 4.2.5, p. 278 e segg.; v. anche Cavalcanti, Vilhena 1990.



Nazionale del Patrimonio Immateriale, e il Decreto 5.753, del 12 aprile 2006, che accoglie la Convenzione dell'Unesco per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale (UNESCO 2003).

Nel *Plano Estadual da Cultura do Maranhão 2007-2010* della SECMA, in relazione ai grandi “*Desafios*” (“sfide”) che la *Secretaria* si propone di affrontare, non sono menzionati né il folclore né la cultura popolare, mentre compare costantemente il termine “patrimonio culturale immateriale”. Nonostante ciò, il tipo di azioni programmate sono del tutto analoghe a quelle menzionate nella missione e nella descrizione degli obiettivi del CCPDVF. Vi è dunque tra le indicazioni programmatiche della SECMA e del CCPDVF solo una mera differenza terminologica. In ambito patrimoniale, l’attuazione della SECMA è suddivisa in 5 tappe: conoscere e riconoscere; preservare; promuovere; riqualificare (per i beni materiali); rivitalizzare, salvaguardare e diffondere (per i beni immateriali). Citiamo qui per esteso il testo della SECMA dove sono definite queste tappe:

**Conoscere** – descrizione e contestualizzazione dei beni culturali, allo scopo di consentire l’accesso ai loro specifici universi.

**Riconoscere** – Azioni di protezione legale attraverso interventi di messa in sicurezza [*acautelamento*] fisica o di identificazione di beni culturali di eccezionale valore (tombamento<sup>146</sup>, quando patrimoni materiali, o registro, quando patrimoni immateriali).

**Preservare** – Azioni di restauro, conservazione e fiscalizzazione dei così chiamati beni materiali.

**Promuovere** – Azioni di diffusione e disseminazione delle informazioni relative ai beni culturali, allo scopo di connetterli ai circuiti e ai processi produttivi della cultura.

**Riqualificare** – Misure urbane di finalità più ampie in grado di inserire i beni di valore culturale nel tessuto urbano al quale appartengono, conferendogli funzioni rilevanti per la cultura locale che promuovano lo sviluppo economico e sociale della comunità nel suo intorno.

**Rivitalizzare** – Misura simile alla riqualificazione. Per i beni culturali di natura immateriale, questa azione è nominata rivitalizzazione. Significa che, nel riconoscere un sapere, una pratica, un uso o un costume come di grande valore per il patrimonio culturale del popolo maranhense, dopo il suo registro e la sua diffusione, si cercheranno le forme del loro reinserimento [*reinserção*] nelle pratiche comunitarie. Questo reinserimento occorrerà attraverso della valorizzazione degli agenti detentori di questi “saperi” e del miglioramento delle loro condizioni di vita e della creazione delle condizioni obiettive di trasmissione [*repassa*] alle nuove generazioni delle conoscenze e delle pratiche di riconosciuto valore per il rafforzamento del sentimento di appartenenza e dei legami di identità.

---

<sup>146</sup> Termine del diritto portoghese derivato di *tombo*, “inventario di terreni demarcati” o “archivio di documenti legali”, e avente il significato di “inventariare”, “inscrivere in un archivio”. Ironicamente *tombar* ha pronuncia simile al sostantivo *tumba*, “tomba”, “sepolcro”, “bara”.

**Salvaguardare** – Termine simile a rivitalizzazione, salvaguardare un bene culturale di natura immateriale significa appoggiare la sua continuità in modo sostenibile, attuando nel senso del miglioramento delle condizioni sociali e materiali di trasmissione e riproduzione che rendono possibile la sua esistenza. Il termine è usato dal Ministero della Cultura, che riconosce che soltanto la conoscenza generata durante i processi di inventario e registro rendono possibile incontrare alternative di salvaguardia.

**Diffusione** – Si riferisce al processo di promozione e circolazione delle manifestazioni, saperi e modi di fare culturali. Significa generare condizioni tali per cui la catena creativa si processi nella sua circolarità, unendo gli anelli tra la creazione e la fruizione, generando opportunità di incontro tra artisti (creatori) e la popolazione (il pubblico). (SECMA 2007: 17)

Il *Plano Estadual da Cultura do Maranhão 2007-2010* definisce la sua politica a partire da tre programmi: “Programma di Gestione della Politica Culturale”, “Programma di Produzione e Diffusione Culturale”, “Programma Maranhão Patrimonio Culturale”; quest’ultimo è suddiviso a sua volta in tre sub-programmi: “Subprogramma: Patrimonio Culturale di Natura Immateriale”, “Subprogramma: Patrimonio Culturale di Natura Materiale” e “Subprogramma: Dinamizzazione dei musei, biblioteche, archivi, Case di Cultura, Centri Integrati di Cultura e Memoria”. Anche gli obiettivi e le azioni strategiche del “Subprogramma: Patrimonio Culturale di Natura Immateriale” menzionate nel *Plano* della SECMA, sono del tutto simili a quelle del CCPDVF, salvo sostituire la locuzione “cultura popolare” con la locuzione “patrimonio di natura immateriale”, ad indicare una più forte propensione all’aggiornamento e all’innovazione delle istituzioni centrali della cultura del governo di Stato, più strettamente interrelate alle istituzioni federali ed internazionali ed alle loro politiche culturali, rispetto agli organi regionali più periferici<sup>147</sup>:

### **Subprogramma: Patrimonio Culturale di Natura Immateriale**

#### **Obiettivi**

Identificare e documentare i beni culturali maranhensi di natura immateriale, ossia: i saperi, i modi di fare, le forme di espressione, le celebrazioni e manifestazioni artistico-culturali dotate di valore storico e di elementi formatori delle matrici culturali maranhensi [...].

#### **Azioni Strategiche**

- Promuovere, in modo partecipativo, il mappamento, la identificazione e la documentazione di referenze culturali nel territorio maranhense;
- Contribuire alla garanzia delle condizioni socio-ambientali necessarie alla produzione, riproduzione e trasmissione dei beni culturali di natura immateriale.
- Sviluppare le basi istituzionali, concettuali e tecniche del riconoscimento e della valorizzazione della dimensione immateriale del patrimonio culturale;
- Promuovere la difesa dei diritti associati ai beni culturali di natura immateriale, [...] delle popolazioni tradizionali e dei detentori di questi patrimoni.

---

<sup>147</sup> I funzionari di questi ultimi sono normalmente più radicati nelle istituzioni a cui appartengono, subendo in minor grado il turn-over delle cariche con l’avvicendamento delle forze politiche al governo centrale dello Stato, caratterizzandosi quindi per una maggiore resistenza al cambiamento.

- Promuovere la salvaguardia del patrimonio immateriale, con strategie appropriate di incentivo alla produzione e appoggio alla diffusione delle manifestazioni culturali tradizionali;
- Valorizzare i *mestre* della cultura tradizionale popolare generando condizioni di trasmissione delle loro conoscenze. (SECMA 2007: 28)

### 2.2.1 Una tipologia coerente di pratiche

Dall'analisi complessiva di questi brani emerge chiaramente una tipologia coerente di pratiche qui dichiarate e promosse dalla SECMA e dalla SCP per lo meno al livello dei principi. Si tratta in prima istanza di:

- osservare, conoscere,
- descrivere, ritrarre, contestualizzare
- identificare, riconoscere, documentare
- registrare, inventariare, mappare
- preservare, conservare, restaurare
- salvaguardare, proteggere, mettere in sicurezza
- esporre, mostrare, presentare, mettere in evidenza
- promuovere, insegnare, consentire l'accesso
- diffondere, divulgare, disseminare
- connettere ai processi produttivi, unire, far circolare
- riqualificare, rivitalizzare, reinserire
- valorizzare, stimolare, incentivare
- appoggiare, patrocinare
- formare, sviluppare, migliorare, dinamizzare

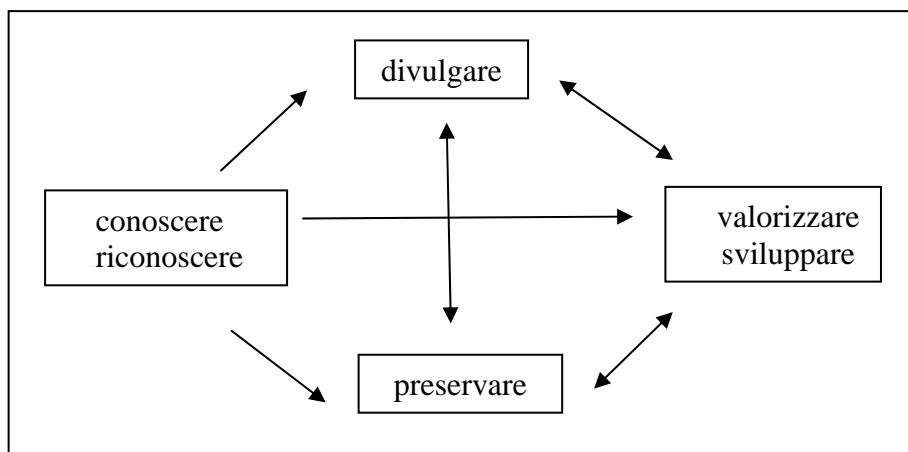
le forme, le pratiche e i protagonisti della cultura popolare,

- collaborare con essi sommando i propri sforzi e scambiando competenze e saperi
- funzionare come spazio di riferimento e centro di offerta di servizi.

Si tratta infine, in un modo non meglio specificato, di

- svolgere attività di ricerca nell'area della cultura popolare.

Questo insieme articolato di attività, parte dalla conoscenza e dal riconoscimento e dalla preservazione e salvaguardia delle forme e delle pratiche della cultura popolare per arrivare a divulgarne la consapevolezza e incentivarne e svilupparne la diffusione.



**Fig. 3**

Questa struttura programmatica è simile a quella che opera il CNFCP. Secondo la direttrice del *Centro Nacional* Marcia Ferreira:

È possibile raggruppare i programmi [del CNFCP] in quattro direttrici di lavoro [...]: programmi che mirano alla realizzazione di studi teorici e di tipo etnografico che contribuiscano all'estensione delle collezioni bibliografiche, museologiche, visuali e sonore; programmi che hanno come obiettivo l'appoggio diretto dei produttori culturali che valorizzano e divulgano la produzione della cultura popolare brasiliana; programmi di premiazione che mirano alla diffusione e al riconoscimento di ricerche nell'area del folclore e della cultura popolare; programmi che mirano all'intercambio e alla formazione del pubblico, e all'appoggio a eventi che presentino continuità. (Ferreira 2001, p. 3 del testo disponibile sul sito del CNFCP)

La programmazione del CNFCP, pur mantenendo le finalità di fondo del CCPDVF: documentare, diffondere e incentivare le forme della cultura popolare, coinvolge in modo più diretto l'elaborazione teorica ed etnografica, lo stimolo alla ricerca e l'estensione delle collezioni documentarie, attività che a causa dei più limitati mezzi finanziari, logistici ed espositivi di cui dispone la SCP risultano relativamente marginali nell'attuazione del CCPDVF. Lavori di valenza teorica ed etnografica più marcata sono pubblicati, come abbiamo già segnalato, sul *Boletim* della CMF dai membri del *Grupo de Pesquisa* ["ricerca"] *de Religião e Cultura Popular*, del Dipartimento di Sociologia e Antropologia dell'Università Federale del Maranhão (UFMA).

Nei testi della SCP-CCPDVF che abbiamo qui riprodotto nulla è detto di cosa sia la cultura popolare maranhense, né quale sia l'apporto specifico della cultura popolare al benessere della regione. Tutto ciò sembra essere dato per scontato o far parte di una discussione che si ritiene superata. Nel testo della SECMA si accenna genericamente alla funzione di promozione dello sviluppo economico delle comunità locali e di "rafforzamento del sentimento di appartenenza e dei legami di identità" esercitata dalla diffusione dei beni

culturali, ma questi obiettivi nella loro vaghezza sono meramente citati senza essere articolati. Cosa sia la cultura popolare e quale sia il suo valore e la sua importanza è considerato materia nota e quindi non è sentita la necessità di problematizzare la sua definizione concettuale. Un discorso analogo si potrebbe fare in relazione ai patrimoni di natura immateriale.

L'esposizione degli artefatti contenuti nei musei amministrati dalla superintendenza definisce senza bisogno di ulteriori discorsi ciò che in linea generale è già manifesto, facendo parte dell'esperienza collettiva dei grandi momenti festivi del carnevale e del São João condivisi, seppur in modalità diverse a seconda dei gruppi sociali, da buona parte degli abitanti di São Luís. La determinazione esplicita della cultura popolare è così confinata ai suoi aspetti materiali, punto di presa e di consenso a cui differenti esperienze di partecipazione si riferiscono. Il compito a cui sono chiamate le istituzioni sembra allora essere quello di confermare questa base materiale condivisa mostrando la diversità delle sue forme e rendendo disponibile la conoscenza di quelle manifestazioni che meno facilmente compaiono sul palcoscenico delle grandi feste folcloriche della capitale, il carnevale e i *festejos* del mese di giugno. L'alterità che viene mostrata serve in questa prospettiva più alla conferma del valore generale di una identità collettiva comune che alla sua messa in discussione. Non interessa lo straniamento ma la moltiplicazione delle forme di un medesimo oggetto pacificato. Forniamo alcuni esempi.

### **2.2.2 Il Tríduo Joanesco e la promozione della diversità**

La SCP, ogni anno, organizza, verso l'inizio della programmazione *junina*, il *Tríduo Joanesco*, tre giorni di esposizioni e presentazioni di gruppi folclorici provenienti dall'interno dello Stato, realizzate negli spazi della superintendenza. Come recita il sottotitolo scelto per il IX *Tríduo* del 2008<sup>148</sup>, si tratta di mostrare “altri *Bois*, altre Danze, altri Luoghi” (SCP 2008, locandina), “una finestra sulla cultura popolare maranhense” (id.), rendendo consapevoli gli abitanti di São Luís della varietà e ricchezza culturale delle diverse regioni del Maranhão. Jeovah França, direttore del SCP nel giugno 2008, descrive così i meriti di questa iniziativa:

Quanto alla promozione della diversità, la realizzazione del *Tríduo Joanesco* è un eccellente esempio di questa attuazione, dando l'opportunità di presentarsi a gruppi culturali e artisti popolari che usualmente non hanno né possibilità né voce [*não têm vez nem voz*] in altre programmazioni e nelle loro proprie città, portando tali gruppi dalla zona rurale dei loro municipi e propiziando il loro riconoscimento da parte della società são-

---

<sup>148</sup> La prima edizione del *Tríduo* è stata organizzata nel giugno 2000 (cfr. CMF 2000b). Nel 2008 il *Tríduo Joanesco* si è svolto tra il 25 e il 27 giugno (SCP 2008).

luisense e dei media specializzati, nella promettente linea dell'intercambio culturale [...].  
(id.)

Anche qui, è il valore positivo della cultura popolare ad essere considerato un fatto *naturale* che quindi non è messo in questione. A partire da questa *positività* omogeneizzante la ricchezza quantitativa della diversità delle forme popolari diviene il metro unico per mezzo del quale la cultura popolare è resa misurabile e valutabile ed è valutata nel suo complesso. Si tratta di una logica tautologica dove la cultura popolare è valorizzata per via della varietà delle sue forme materiali e viceversa queste ultime sono valorizzate in quanto parte di una più generica cultura popolare maranhense.

La cultura popolare risulta un luogo pacificato caratterizzato da un nocciolo valoriale positivo esente da conflitti radicali. Nonostante ciò bisogna ricordare che la SCP e il CCPDVF organizzano anche incontri seminariali e tavole rotonde dove i temi della cultura popolare sono dibattuti e approfonditi in termini più critici. Ciò avviene in particolare durante la “Settimana della cultura popolare”.

### **2.2.3 La “Giornata del Folclore” e la “Settimana della cultura popolare”**

Risale al 1965 il decreto che istituisce ufficialmente in tutto il territorio nazionale del Brasile il 22 agosto “Giorno del folclore”<sup>149</sup>:

IL PRESIDENTE DELLA REPÚBLICA,  
CONSIDERANDO l'importanza crescente degli studi e delle ricerche sul folclore, nei suoi aspetti antropologici, sociali e artistici [...].  
CONSIDERANDO che il Governo desidera assicurare la più ampia protezione alle manifestazioni della cultura popolare, non solo stimolando la sua investigazione, come anche difendendo la sopravvivenza dei suoi *folguedos* e arti, come anello prezioso della continuità tradizionale brasiliana,  
DECRETA:  
Art. 1° Sarà celebrato annualmente, il 22 agosto, in tutto il territorio nazionale, il Giorno del Folclore. (Decreto n. 56.747 del 17 agosto 1965).

Nel secondo articolo il decreto convoca tutte le istituzioni culturali legate al Ministero dell'Educazione e della Cultura e le rispettive entità statali a commemorare il Giorno del Folclore e a cooperare con le “iniziative ufficiali pubbliche o private, stimolando anche nei corsi primari, medi e superiori, le celebrazioni che risaltano l'importanza del folclore nella formazione culturale del paese” (id.). Il testo del decreto segnala la genealogia di certe

---

<sup>149</sup> La scelta del 22 agosto celebra la prima apparizione del termine folk-lore in una lettera firmata da William John Thoms – pseudonimo di Ambrose Merton, collezionista e antiquario – pubblicata dalla rivista *The Atheneum* di Londra nel 1846.

pratiche che risalgono ai successi del movimento folclorico brasiliano tra gli anni '50 e la prima metà degli anni '60<sup>150</sup>, e per questo abbiamo preferito citarlo integralmente<sup>151</sup>.

È attorno a questa data che annualmente si organizzano in Brasile iniziative dedicate alla cultura popolare tra cui in molti stati della Federazione un'intera settimana di celebrazioni<sup>152</sup>. La Settimana della Cultura Popolare, nel Maranhão, come spiega la superintendente della SCP Maria Michol de Carvalho<sup>153</sup> in un suo intervento nel Bollettino della CMF, ha ormai una storia che si prolunga da più di tre decenni.

Nel Maranhão, nel 1976, l'allora "Museo del Folclore e dell'Arte Popolare" e la Biblioteca del Folclore, nuclei di ciò che più tardi sarà il *Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho* – CCPDVF, realizzarono, nell'agosto di quell'anno, nella settimana del folclore, la prima esposizione di esemplari [*peças*] della cultura popolare maranhense. Nel 1980, promossero la seconda esposizione della collezione. Con

---

<sup>150</sup> Vedi il § 4.2.5; v. anche Vilhena 1997.

<sup>151</sup> Lo stretto intreccio tra locale-regionale e nazionale si può verificare anche nelle proposte politiche di alcuni deputati maranhensi. Esempio a questo riguardo è la Legge n. 12.103 del 1° Dicembre 2009, che istituisce il 30 di giugno "Giornata Nazionale del Bumba-meu-boi". La Legge è stata proposta dal deputato maranhense Carlos Brandão (PSDB/MA), relatore il deputato Pinto Itamaraty (PSDB/MA). Nella sua giustificativa alla proposta di legge Brandão afferma che il bumba-meu-boi, "uno dei più popolari *folguedos* brasiliani [...], ricca espressione della nostra cultura, ha avuto origine nel ciclo economico del bestiame [*Ciclo de Gado*] ed è stato il prodotto della amalgama [*miscigenação*] dei tre principali gruppi etnici costituenti la nostra società – i bianchi furono responsabili dei contenuti del soggetto [*enredo*] della festa; i neri [*negros*] aggiunsero il ritmo e le percussioni; e gli indios, a loro volta, gli diedero in prestito la coreografia" (Progetto di Legge 2696/2007). Affermazioni cariche di preconcetti razziali e di misconoscimento della storia e delle caratteristiche attuali del bumba-meu-boi, che segnalano chiaramente le finalità politico-identitarie con le quali il bumba-meu-boi e, più in generale, la cultura popolare brasiliana, è appropriata dalle istituzioni del Brasile anche ai suoi più alti gradi di autorità (v. § 3.6.5, 3.6.6). La Legge 12.103, a conferma della intensa comunicazione tra le istituzioni federali e regionali, non è altro che la traduzione a livello nazionale di una legge municipale di São Luís approvata nel novembre 2005 dal Sindaco Sandra Torres:

La Camera Municipale di São Luís decreta e io sanziono la seguente legge:

Art. 1°. Che sia considerato il giorno 30 giugno, giornata del *Brincante* del Bumba-Meu-Boi.

(Legge n. 4.544 del 23 novembre 2005).

Possiamo notare la sfumatura locale della legge comunale, che individua come soggetto da celebrare il *brincante* del Bumba-meu-boi, diversa dalla dicitura più astratta della legge federale che non lo specifica in un gruppo concreto di persone, ma in una sorta di ideale icona identitaria: il Bumba-meu-boi.

<sup>152</sup> La prima *Semana Folclórica* fu organizzata nel 1948 dalla *Comissão Nacional de Folclore* (CNF) – IBECC in Rio de Janeiro (22-28 agosto). Le seguenti, denominate *Semana Nacional de Folclore* (SNF), furono organizzate, dalla CNF, nel 1949 a São Paulo (16-22 agosto), nel 1950 a Porto Alegre (22-29 agosto), nel 1952 a Maceió (3-10 gennaio). Fonte dei dati: Reis D. 2008, p. 23; vedi anche Vilhena 1997, p. 325).

<sup>153</sup> Ricercatrice della cultura popolare maranhense, Michol Carvalho, Laurea in Servizio Sociale presso la UFMA (1972) e Mestre (titolo equiparabile all'attuale laurea magistrale italiana) in Comunicazione e Cultura presso la UFRJ (1988), ha iniziato la sua carriera nella SECMA nel 1987, durante la gestione di Laura Amélia Damous Duailibe, partecipando al gruppo di lavoro responsabile per la implementazione del Programma di Municipalizzazione della Cultura. Nel 1989, nel *Departamento de Assuntos Culturais* della UFMA fa ricerca sulle danze popolari maranhensi insieme a Nerine Lobão. Dopo aver vinto un concorso pubblico per Tecnico di Assunti Culturali, diviene *Chefe* della *Assessoria Técnica* della SECMA tra il 1991 e il 1992, e Sotto Segretaria tra il 1992 e il 1994 nella gestione di Nerine Lobão, durante il governo di stato di Edison Lobão. A partire dal primo mandato di Roseana Sarney al governo del Maranhão al 2004 è Direttrice del CCPDVF. Dal 2005 al 2008 dirige la SCP. Dal 1996 al 2005 è tesoriere della CMF, mentre dal 2005 al 2008 è Presidente della stessa istituzione (fonti dei dati: *Curriculo Lattes* di Michol Carvalho, sito internet Piattaforma Lattes/CNPq; Albermaz 2004: 207). All'inizio del 2008 ha lasciato la direzione della SCP per dedicarsi alle sue ricerche di dottorato in Portogallo riguardanti il folclore portoghese della *Festa do Divino Espírito Santo*.

l'inaugurazione, nel 1982, del CCPDVF, il citato evento iniziò ad essere organizzato in maniera più sistematica. Nel corso degli ultimi 20 anni la Settimana della Cultura Popolare è diventata un appuntamento tradizionale della realtà culturale maranhense. Con la riattivazione della Commissione Maranhense del Folclore – CMF, nel 1992, si è stabilita una feconda collaborazione [tra CMF e CCPDVF] in quest'opera di promozione della cultura popolare. (Carvalho 2005: 3)

La proposta della *Semana*, continua Michol Carvalho, “vuole richiamare l'attenzione del pubblico sugli aspetti significativi della cultura popolare maranhense, individuando di volta in volta un tema da approfondire per mezzo di una programmazione diversificata di attività” (id.).

Citiamo di seguito alcuni momenti particolarmente significativi delle attività svolte dall'azione integrata della triade SCP-CCPDVF-CMF, nel senso di un ampliamento del dibattito sulla cultura popolare maranhense. Prendiamo per ora come riferimento il 2000 in quanto come vedremo, è proprio nell'agosto di quell'anno che con l'approvazione del già citato Decreto n. 3.551, del 4 agosto 2000, che istituisce il “Programma Nazionale del Patrimonio Immateriale”, si apre, in Brasile, un nuovo ciclo di istituzionalizzazione della “cultura popolare” più operativo e propulsivo.

#### **2.2.4 Conferenze e seminari (2000-2008)**

Il 5 agosto 2000, un giorno dopo l'approvazione del Decreto 3.551, il CCPDVF organizza il seminario, *Il Bumba-meu-boi del Maranhão oggi: trasformazioni e prospettive*, programmato in due sessioni: la prima dal titolo *Tradizione e Modernità nel Bumba-meu-boi del Maranhão*, coordinata da Roza Santos, della CMF, con la partecipazione di Michol Carvalho, direttrice del CCPDVF e membro della direzione della CMF, Ester Marques, Mestre<sup>154</sup> in “Comunicazione e Cultura” e professoressa del “Dipartimento di Comunicazione” della UFMA, e José Pereira Godão, assessore della *Fundação Cultural do Maranhão* (FUNC) e produttore culturale. La seconda sessione dal titolo: *Politiche Culturali: il bumba-meu-boi nella dinamica e funzionamento dei festeggi giunini*, coordinato da José Valdelino Cécio Soares, vice-presidente della CMF, con la partecipazione di Joila Moraes, membro della CMF, Luís Henrique de Nazaré Bulcão, presidente della *Fundação Cultural do Maranhão* (FUNC) e compositore, Maria do Socorro Araújo, presidente della *Fundação Municipal de Turismo* (FUNTUR)<sup>155</sup> e membro della

---

<sup>154</sup> Titolo accademico conferito in Brasile dalla Laurea Magistrale.

<sup>155</sup> La *Fundação Municipal de Turismo* (FUMTUR) è stata creata con la legge n. 3.609, del 21 luglio 1997. Nel 2002-2003 è stata ristrutturata ampliando le sue competenze, essendo sostituita dalla *Secretaria Municipal de Turismo* (SETUR), attraverso la legge n. 4.129 del 23 dicembre 2002 e il decreto n. 25.246 del 22 aprile 2003 (cfr. SETUR, sito internet)



CMF, Américo Azevedo Neto, studioso della cultura popolare maranhense, membro dell'*Academia Maranhense de Letras* e produttore culturale. I dibattiti sono presieduti dal presidente della CMF, Sérgio Figueiredo Ferretti e da Mundicarmo Ferretti, entrambi professori della UFMA. Alla fine dei lavori seminariali l'antropologa Maria Laura Viveiros Cavalcanti, della Università Federale di Rio de Janeiro (UFRJ), fino al 1994 ricercatrice dell'*Instituto Nacional do Folclore* (INF), struttura facente parte della FUNARTE, presenta un'analisi del quadro esposto dai partecipanti, comprese le osservazioni contenute negli interventi dei rappresentanti dei gruppi del bumba-meu-boi, di artisti e intellettuali convenuti al seminario.<sup>156</sup>

Da questa descrizione sintetica dell'articolazione del seminario già è possibile cogliere le sovrapposizioni e la stretta collaborazione che sussiste tra organi e istituzioni pubbliche locali (FUNC, SCP/CCPDVF, UFMA) e nazionali (UFRJ, INF), e la CMF, la quale risulta funzionare come luogo di mediazione e di raccordo dei vari enti. Più in generale questa riunione variegata di soggetti segnala una certa coesione e compattezza del campo intellettuale maranhense nello Stato, il lavoro collettivo e la rete delle relazioni di scambio e di atti di credito attraverso la quale si costruisce l'autorità sia dei singoli attori che delle istituzioni.

A partire dalle esperienze sviluppate in questo seminario la CMF in collaborazione con la SCP organizza tra il 14 e 18 maggio 2001 un'importante serie di incontri-dibattito, battezzati *rodas de conversas* (letteralmente "giri di conversazione", "scambi di idee") tra i gruppi del Bumba-meu-boi ordinati secondo *sotaque*. Come riferisce uno degli organizzatori del progetto, in un articolo dal titolo significativo: *Ricordando il passato, pianificando il futuro: notizie sui dibattiti informali [rodas de conversas] con gruppi del bumba-meu-boi*, l'obiettivo tematico di discussione degli incontri riguardava "le trasformazioni e le prospettive, in relazione a quanto si convenzionò chiamare dialettica tra tradizione e modernità"<sup>157</sup>. Di questo evento faremo analisi più dettagliate in seguito (§ 2.3.1).

Nel 2002 la conferenza di apertura della Settimana della Cultura Popolare era intitolata significativamente: *Il locale al di là delle Onde Globali: La forza delle Radici* (intervento di Alba Maria Pinho de Carvalho dell'Università Federale del Ceará).<sup>158</sup> La Settimana del 2003 aveva come motto tematico: *Varietà [Variedades]<sup>159</sup> o antiche novità della cultura popolare maranhense*. Ripartito in quattro giorni (dal 25 al 29 di agosto) il corso intitolato *Il*

---

<sup>156</sup> Cfr. CMF 2000a.

<sup>157</sup> Sousa 2001, p. 8 del bollettino on-line.

<sup>158</sup> Cfr. CMF 2002.

<sup>159</sup> La parola portoghese *variedade*, può significare sia varietà, molteplicità, sia instabilità, volubilità, incostanza.

*Boi attraverso l'arte e la mitologia*, offerto dalla sociologa Peregrina de Fátima Capelo dell'Università Federale del Ceará, costituiva il momento tematico centrale della Settimana.<sup>160</sup>

Nella settimana del 2006 emerge per la prima volta in primo piano la questione del patrimonio. Tema delle celebrazioni sarà: *Patrimonio popolare: una questione di identità*. Tra le iniziative della settimana si segnala il seminario *Patrimonio Nazionale e Identità Locali*, disposto su quattro incontri di un'ora, i primi tre organizzati dall'antropologo Ricardo Gomes Lima della UERJ, ricercatore dal 1983 del "Centro Nazionale di Folclore e Cultura Popolare" (CNFCP)<sup>161</sup>, e dalla sociologa Maria Dina Nogueira dell'UFRJ; l'ultimo dedicato ad un dibattito collettivo.<sup>162</sup>

Nel 2008 l'approssimazione e la fusione tra le iniziative della SECMA-SCP e le politiche del patrimonio immateriale organizzate dalla superintendenza regionale dell'IPHAN del Maranhão, trova durante la "Settimana della cultura popolare" il momento di massima sintesi con la presentazione pubblica del Progetto di Riconoscimento del Bumba-meu-boi come Patrimonio Immateriale Nazionale, e la tavola rotonda sul *Piano di Salvaguardia del Tambor de Crioula*, coordinata dall'IPHAN e allestita nel patio della Casa da Festa.<sup>163</sup>

A partire da questi cenni sintetici possiamo già segnalare sommariamente i due nodi problematici che a nostro parere percorrono queste iniziative caratterizzandone sia la struttura che la trasformazione tendenziale in atto. Da un lato la questione del rapporto tra tradizione e modernità, tra passato e presente, tra conservazione e innovazione, questione che nel Maranhão ha una lunga storia che tenteremo di sondare nel § 4.2.6. Dall'altro la questione delle politiche pubbliche della cultura, ovvero la questione del ruolo delle istituzioni pubbliche nella gestione della cultura popolare. Riguardo questo secondo centro di interesse, recentemente, l'istituzione del "Programma Nazionale del Patrimonio Immateriale" ha determinato nel campo della cultura popolare una nuova operatività, nuovi strumenti tecnici di riconoscimento e salvaguardia che finiscono per offuscare con la loro proliferazione la più antica polemica circa i rischi di "dis-caratterizzazione" (*descaracterização*) della cultura popolare, in genere, imputati alla rapidità delle trasformazioni imposte dallo sviluppo economico e dai suoi interessi. In tal modo le complicazioni e i conflitti generati dall'opposizione tra tradizione e innovazione vengono scavalcati e oltrepassati. In quest'ultimo contesto si inscrivono nuove sinergie tra il locale, il

---

<sup>160</sup> Cfr. CMF 2003, p. 15.

<sup>161</sup> Organo dell'IPHAN / MinC.

<sup>162</sup> Cfr. CMF 2006, p. 2.

<sup>163</sup> Cfr. CMF 2008a.

nazionale e il globale in cui l'esterno non viene più visto solo come una minaccia alle "radici" delle tradizioni, ma come un luogo di opportunità ricco di risorse – sia discorsive, che organizzative ed economiche – da cogliere e mettere a profitto.

### **2.3 Il lavoro pedagogico delle istituzioni**

Fino ad ora abbiamo mantenuto al centro della nostra attenzione i discorsi legittimi e le pratiche legittime prodotte e organizzate dagli organi dello "Stato" e dalle istituzioni ad esso più direttamente articolate, apparato complesso che costituisce una sorta di meta-campo a cui si articola la varietà dei campi e sottocampi che costituiscono lo spazio sociale maranhense: tra di essi il campo accademico, il campo politico, il campo economico, il campo culturale e come sottocampo di quest'ultimo, il campo della cultura popolare. Prima di descrivere sistematicamente il campo della cultura popolare maranhense cerchiamo fin da subito di superare i limiti del panorama istituzionale mostrando, con un esempio paradigmatico, la varietà di voci che si incontrano nei punti di contatto tra le istituzioni della cultura popolare, e i loro agenti, e l'insieme di attori sociali a cui tali istituzioni si rivolgono.

Riportiamo di seguito alcuni brani delle trascrizioni della "*roda de conversa*" sul bumba-meu-boi, citata nel paragrafo precedente, trascritte dalla commissione organizzatrice e archiviate negli uffici del CCPDVF. I discorsi svolti in questa serie di incontri, non ancora divulgati in pubblicazioni ufficiali, coinvolgendo allo stesso tempo sia i funzionari delle istituzioni e gli specialisti della cultura popolare, sia leader e rappresentanti di gruppi folclorici del bumba-meu-boi, costituiscono un esempio emblematico del tipo di lavoro pedagogico attraverso il quale gli apparati dello "Stato" formano e riformulano il tessuto discorsivo comune che rende possibile il dialogo tra visioni del mondo diversificate, costituendo, manifestando e riproducendo una forma condivisa di pensare la cultura popolare. Allo stesso tempo questi discorsi mostrano tra le righe, dei fraintendimenti e delle frizioni che indicano delle vie di fuga, delle crepe nella *doxa* che fonda la credenza nel gioco del campo.

### 2.3.1 Una “roda de conversa” sul bumba-meu-boi

**NASTRO 01**  
**RODA DE CONVERSA (MATRACA)**  
**LATO - A**<sup>164</sup>

- [1]<sup>165</sup> 1 [rappresentante del *boi* della località Sítio di Apicum]<sup>166</sup>: Noi continuiamo con le penne di struzzo, da quarant’anni e più che esiste il [gruppo di] bumba-meu-boi. Sono quelle due vesti là, la penna di struzzo, e poi abbiamo l’abbigliamento colorato.
- [2] 2 [membro della commissione organizzatrice]<sup>167</sup>: È questo che consideri tradizionale del *boi*?
- [3] 1: Esattamente
- [4] 2: Usare penne di struzzo, questo è tradizionale?
- [5] 1: Tradizionale, perché anticamente non si aveva un abbigliamento del *boi*, ma bisognava avere un vestito di struzzo, le indie<sup>168</sup>, le indie...
- [6] 2: E cosa non è tradizionale?
- [7] 1: Guarda, sono i vestiti di penne di gallina...
- [8] 2: Questo non è tradizionale?
- [9] 1: No, non è tradizionale.
- [10] 2: Ma ne avete là?
- [11] 1: No, non ne abbiamo [...]
- [12] 2: Intanto nel vestiario non usate niente di moderno?
- [13] 1: Noi non abbiamo niente di moderno.
- [14] 3: Il cappello com’è?
- [15] 1: Il cappello è antico con nastri [*fita*], cappello di nastri [*chapéu de fita*] con perline cilindriche [*canutilho*] e perline normali [*miçanga*], né stiamo più usando le paillettes, già sono superate...
- [16] 4: Il mio nome è Raimundo... so che tutto ciò di cui hai già parlato, l’*auto*<sup>169</sup> è nella realtà il punto più alto...
- [17] 1: No, è come ti sto dicendo, noi facciamo l’*auto* del bumba-meu-boi solo quando andiamo a visitare la casa di un amico, che in tal caso non abbiamo ora per arrivare né per andar via.
- [18] 4: Ma esiste ancora la preoccupazione per l’*auto*?
- [19] 1: La preoccupazione esiste, in particolare quest’anno sono già stato sollecitato dalla Fondazione [FUNCMA], ci sarà l’*auto* del *boi* in ogni *terreiro*<sup>170</sup>.

---

<sup>164</sup> Titolo originale della trascrizione. Tutte le note inserite nel testo della trascrizione qui tradotta sono nostre e non compaiono nella trascrizione originale. Le registrazioni dei dibattiti sono state eseguite con un registratore di audio cassette a nastro.

<sup>165</sup> Tra parentesi quadre indichiamo il numero progressivo delle battute della trascrizione originale portoghese (numerazione in essa non presente).

<sup>166</sup> Dove non specificato, le battute riportate sono di portavoce, leader o semplici aderenti di gruppi folclorici del bumba-meu-boi. La numerazione degli interventi rispetta quella della trascrizione originale dove ad uguali parlanti sono associati numeri uguali. Hanno partecipato ai cinque giorni di dibattito non meno di 90 rappresentanti di gruppi dei diversi *sotaque* del bumba-meu-boi (Sousa 2001: p. 8 del bollettino on-line).

<sup>167</sup> Non è stato possibile risalire al nominativo e al ruolo di questa persona. Arinaldo Sousa, nel *Boletim* della CMF dell’agosto 2001, elenca i membri della *Comissão Especial* creata per pianificare e organizzare la *roda de conversa*: i rappresentanti della CMF Maria Michol Carvalho, Izaurina Nunes, Lenir Oliveira, Joila Moraes, Therezinha Jansen e Sérgio Ferretti; due laureati in scienze sociali della UFMA con tesi di fine corso riguardanti il Bumba-meu-boi, Adriano Rios e Isanda Canjão; infine due stagisti del CCPDVF, laureandi in scienze sociali della UFMA, interessati a svolgere la propria monografia di fine corso sul bumba-meu-boi, Arinaldo Sousa e Olímpio Araújo (Sousa 2001: p. 8 del bollettino on-line). Alla serie di incontri parteciparono anche i rappresentanti della *Fundação Municipal de Cultura* (FUNC) Néilson Britto e José de Ribamar Moraes, oltre ad alcuni giornalisti (id.).

<sup>168</sup> *India*: categoria femminile tra i personaggi della *comédia* del Bumba-meu-boi.

<sup>169</sup> La composizione drammatica del bumba-meu-boi.

- [20] 4: Nel *boi* c'è la *Catirina*<sup>171</sup>? ...
- [21] 1: Sì l'abbiamo, *Catirina* e *pai Francisco* [*Chico*], soltanto non sono riuscito ad avere ancora, sai cosa? Quel *caboclo*<sup>172</sup> che usa...
- [22] 5: La *caipora*?
- [23] 1: La *caipora*<sup>173</sup>.
- [24] 6: E la *caipora* c'è ancora?
- [25] 1: No, è questa che non sono riuscito ad avere perché nessuno vuole più indossarla, [il vestiario da *caipora*] da molto caldo...
- [26] 6: Dunque già vi è qualcosa di nuovo, no?
- [27] 1: No, no, non c'è, è moderno, questo è ancora tradizionale.
- [28] 6: E oggi la *paillette* come tu dici è l'antica *lantejoula*?<sup>174</sup>
- [29] 1: Ma quella non sta bene nel *boi*...
- [...]
- [32] 1: Oggi la direzione della *brincadeira* è moderna.
- [33] 9: Ma cos'è moderno?
- [34] 10: Avete un documento che provi...
- [35] 1: Io penso così, abbiamo gli studi di Carlos Lima, Dona Zelinda Lima<sup>175</sup>, c'è qui il ragazzo che ha fatto le ricerche del *boi*, o *boi* del Sitio di Apicum deve avere una media di 118 anni, ma ci siamo fermati per 26 anni, perché morì Nunes [...]. Il Signor Antero Lago Silva Pinto decise di fondare il *boi*, oggi il *boi*, questo qui, ha 13 anni, una bella sede, modestia a parte, la miglior sede di là.
- [...]

<sup>170</sup> Spiazzo aperto dove si presentano i gruppi del Bumba-meu-boi. Spesso presenta un palco dove suonano gli strumentisti e uno spazio antistante delimitato o recintato dove sono compiute le coreografie della danza drammatica.

<sup>171</sup> Personaggio femminile della “danza drammatica” del Bumba-meu-boi. Rappresenta la sposa di Chico, impiegato della fazenda che, nella versione “classica” della commedia ruba il boi favorito del *fazendeiro*.

<sup>172</sup> Il termine *caboclo* è generalmente considerato derivare etimologicamente da *kari'boka*, parola tupi il cui significato è “proveniente dal bianco”. Se si accetta invece la derivazione dal tupi *caa*, “foresta” e *boc*, “quello che viene da”, il termine *caboclo* viene ad indicare “colui che proviene dalla foresta”, l'indio “dell'interno”, sinonimo in questo senso di *tapuia*, “non tupi”. Nella lingua brasiliana moderna indica il meticcio tra un bianco e un indio, altrimenti detto *cariboca* o *carijò*. Il termine è usato anche per indicare le popolazioni rurali che vivono lungo l'intricato corso dei fiumi amazzonici, regione dove la presenza indigena è più diffusa e influente. Il *caboclo* è allora l'indio acculturato e detribalizzato, eventualmente meticcio, incrocio di un europeo con un indigeno, o *cafuzo*, incrocio di nero ed indio. Nei culti religiosi sincretici l'aggettivo *caboclo* è attribuito ad “entità” di origine indigena (v. ad esempio Ferretti M. 2000, *Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti*).

<sup>173</sup> *Caipora*, o *curupira*, composto del tupi *caa*, “foresta” e *pora*, “abitante”. Nel folclore del Nord e Nord-Est del Brasile, figura di gigante. Nel bumba-meu-boi maranhense assume sesso femminile ed è rappresentato da una grande figura di donna, alta fino a tre metri, nella cui lunga gonna si nasconde un uomo che ne manovra i movimenti (cfr. Cascudo 1999: 98; Azevedo Neto 1983: 81).

<sup>174</sup> Piccolo disco bucato di madreperla o di materiale plastico usato per decorare i tessuti.

<sup>175</sup> Zelinda Machado de Castro Lima, autrice di libri e articoli sul folclore maranhense (in particolare sulla cucina tradizionale del Maranhão; cfr. Lima Z. 1998) è stata tra gli organizzatori della Impresa di Turismo del Maranhão (MARATUR) durante il governo dello Stato di José Sarney (1966-1971). In seguito ha assunto incarichi importanti negli organi della cultura, come direttrice del CCPDVF e del *Centro de Criatividade Odylo Costa Filho* (istituzione attualmente vincolata alla SECMA che offre corsi nell'area delle arti visuali e sceniche, promuovendo la produzione artistico-culturale maranhense). È membro della CMF e del consiglio editoriale del *Boletim* della medesima dalla sua riattivazione nel 1992 (cfr. Carvalho & Montenegro 2006, pp. 219-307).

Carlos Orlando Rodrigues de Lima (1920-), marito di Zelinda Lima, scrittore *ludovicense*, studioso di storia e tradizioni del Maranhão, è dal 2007 membro dell'Accademia Maranhense delle Lettere (AML) e dal 1996 dell'Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM). Attualmente è socio della CMF di cui è stato presidente tra la fine del 1996 e la fine del 1998. Tecnico in contabilità e amministrazione, funzionario in pensione del Banco do Brasil, collabora nel giornale *O Estado do Maranhão* (cfr. AML, sito internet; vedi anche Carvalho & Montenegro 2006, pp. 55-91). È autore di numerose pubblicazioni sul folclore maranhense tra cui alcuni pionieristici volumetti sul Bumba-meu-boi (Lima C. 1968; 1969).

[61] 15 [Joila Moraes]<sup>176</sup>: Una cosa che avremmo piacere di sapere, da voi che fate il *boi*, qual'è la vostra idea [*pensamento*], volete seguire una linea più moderna, una linea più tradizionale, cosa ritenete importante seguire, qual è il cammino che voi cercate?

[62] 18 [Adelino del *boi* di Panaquatira]: Io credo così, che dobbiamo modernizzare alcune cose, per prima cosa perché...

[63] 15: Modernizzare cosa?

[64] 18: Modernizzare per esempio, com'è? Per esempio le indie, la penna di struzzo è molto cara, si può sostituirla con quella artificiale che è più economica, io credo che ciò che è importante è la tradizione, esattamente ciò di cui avete parlato, la tradizione.

[...]

[71] 23: Sono Jaime, sono rappresentante del *bumba-meu-boi* di Miritiua, *sotaque* di *matraca*.

[...]

[76] 23: Io rappresento quel gruppo [*entidade*] là, e è così, il *boi* ha appena un anno, compirà due anni quest'anno, è uscito l'anno passato, un ragazzo novello [*garoto novo*], né?

[77] 23: Allora, la questione è la seguente, noi abbiamo il compito [*trabalho*] di tentare di mantenere la tradizione, giusto? [...] io considero l'evoluzione del *boi* in parte buona, come... la sonorizzazione è molto buona, se fosse come in passato sarebbe molto negativo [*ruim*], capisci? [...]

[78] 15: Cos'era in passato ad esser negativo [*ruim*]?

[79] 23: [...] In relazione alla commedia [*comédia*], noi tentiamo di mantenerla in abitazioni [*residências*] private che ci contrattano, perché è impossibile fare una commedia, per esempio, arriviamo in un *arraial* [...], si arriva là così e così, non siamo soli, quella confusione [*babab*], è impossibile per la gente ascoltare la commedia, tutta la cosa è in una passerella no João Paulo<sup>177</sup> come... è impossibile... ora, se una persona [*cidadão*] ci chiama in una residenza, esiste allora... impieghiamo da una ora e mezza fino a due ore, in tal caso è [concordato] un cache più alto, quando esigono: "io voglio la commedia del *boi*!". Così è molto diverso, noi tentiamo di mantenere... Ora, ciò quando è possibile, a volte mantenere la tradizione, è come il nostro amico ha già detto, la penna di india, poiché è di struzzo è una cosa difficile da trovare. L'IBAMA<sup>178</sup> ne ha proibito la vendita.

[80] 23: Un altro dettaglio, l'evoluzione che io considero, in relazione al materiale, che io considero buona [sono] i *pandeiros*<sup>179</sup> di lattice [...]. Un'altra modernizzazione è che in passato ciò che si usava [per spostarsi] era il camion, è anche una sicurezza, l'autobus è una sicurezza, è una cosa buona, anche se fa diventare il prezzo [pagato per una presentazione] un poco più pesante, ma è buono, capisci? In relazione ad un'altra cosa, ciò che si è allontanato un po' dalla tradizione è che in passato [*anticamente*] la gente cantava perché gli piaceva cantare, oggi è per denaro [è o *preço*], né? Ma è bene, né? Perché sono remunerati, questo è un bene.

[81] Michol<sup>180</sup>: Lui qui ha detto una cosa, né? Che è un punto di discussione, questa questione del tipo di *pandeiro* del *boi* di *matraca*, il *pandeiro* di cuoio o di lattice, voi cosa pensate, il suono è lo stesso?

---

<sup>176</sup> Membro della commissione organizzatrice e della CMF. Ricercatrice della cultura popolare maranhense.

<sup>177</sup> Quartiere popolare di São Luís dove il 30 di giugno, ultimo giorno delle feste giunine, dedicato a São Marçal (S. Marziale di Limoges) si svolge la grande sfilata annuale dei gruppi del *sotaque* di *matraca*.

<sup>178</sup> L'IBAMA, *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis* (Istituto Brasiliano dell'Ambiente e delle Risorse Naturali Rinnovabili), é un'autarchia federale vincolata al Ministero dell'Ambiente brasiliano. Gli è attribuita la responsabilità del controllo e monitoraggio della qualità dell'ambiente e dell'uso delle risorse naturali (cfr. IBAMA, sito internet).

<sup>179</sup> Tamburo formato da un cilindro di legno della dimensione di poco meno di 1 metro di diametro e circa 15 cm. di altezza, tradizionalmente ricoperto da una membrana di cuoio. Strumento tipico dei *sotaque* del *bumba-meu-boi* di *matraca* e *baixada*.

<sup>180</sup> Maria Michol Carvalho direttrice della SCP.

[82] 23: No la banda [*trupiada*] dei *pandeiros* di cuoio è da far tremare la terra, è [un suono] più saldo [*firme*] [...] se il *pandeiro* prende una pioggerella e correte al fuoco per scaldarlo, nel momento che gli date un colpo si buca.

[83] Michol: Ma c'è gente che fa una conciliazione, una parte di cuoio e una parte di lattice.

[84] 23: No... ma è quello di cui stiamo parlando

[...]

[86] 23: Sì, ma esiste la tradizione, lo stiamo dicendo [...] la bellezza, il mercato [*comércio*], né? È chiaro, la facilità di confezionare il vestiario, perciò vi è una serie di cose che noi dobbiamo prendere in considerazione [...].(CMF 2001a: trascrizione nastro 1, pp. 1-7)

Da quanto emerge nei brani riportati possiamo vedere che il valore della cultura popolare non è discusso e messo in questione. Il punto d'incontro di tutti gli interventi rimane anche qui il sottointeso riconoscimento del valore della tradizione folclorica maranhense. Il dialogo a partire da questo presupposto può focalizzarsi sugli aspetti materiali del *bumba-meu-boi*, sull'abbigliamento, sulle caratteristiche degli strumenti o sul tipo di personaggi messi in scena nell'*auto* (vedi le battute 1-29, 80-81). Aspetti del folclore che proprio per la materialità che li distingue forniscono gli argomenti e una terminologia basica condivisa in grado di consentire un livello elementare di discussione. La variazione degli aspetti materiali viene quindi interpretata rispetto alle categorie di tradizionale e moderno. Queste due categorie, e il loro significato, apparentemente, sembrano ancora costituire un terreno comune condiviso da tutti i discorsi. Ma qui iniziano anche i fraintendimenti. A ben vedere le categorie di "tradizionale" e "moderno" sono appropriate dai membri dei gruppi folclorici come categorie ambigue che usano in modo contraddittorio, rispetto la semantica oppositiva codificata da folcloristi, ricercatori, funzionari (come nelle battute n. 6-9 e 27). Hanno appreso che essere "tradizionali", da un punto di vista simbolico (in quanto capitale simbolico), può essere vantaggioso nelle dispute locali. Allo stesso tempo hanno sperimentato che da un punto di vista economico ed estetico (rispetto cioè ai gusti del proprio pubblico) modernizzare la *brincadeira* può procurare dei vantaggi (v. battuta n. 86). Affermare ad un tempo la propria "tradizionalità" e "modernità" permetterebbe in questo contesto di superare di un colpo le difficoltà che sorgono dalla contrapposizione di queste due categorie. Ma questa mossa non è consentita senza resistenza dai funzionari pubblici e dai folcloristi (le due categorie spesso coincidono) che cercano al contrario di opporre in modo più esclusivo, con l'insistenza classificatoria delle proprie disposizioni disciplinari, le categorie di tradizionale e moderno. I rappresentanti del folclore sono presi così in una specie di *double bind* che li costringe ad assumere condotte contraddittorie: da una parte sono spinti ad aderire a categorie classificatorie relativamente rigide, dall'altro, cercano di

trasformare in modo più fluido le forme del folklore, attualizzandole al contesto economico-sociale generale in cui operano.

Da un lato possiamo allora osservare, citando Bourdieu, come il campo della *doxa*, dell'implicito, si formi su un insieme di presupposti indissolubilmente cognitivi e valutativi:

Sono le grandi opposizioni obbligate che, paradossalmente uniscono coloro che oppongono, giacché occorre essere d'accordo nell'accettarle per essere in grado di opporsi a proposito di esse, o per il loro tramite, e di produrre così prese di posizione immediatamente riconosciute come pertinenti e sensate da quegli stessi a cui esse si oppongono e che si oppongono a esse. Queste coppie di opposizione specifiche (epistemologiche, artistiche ecc.), che sono anche coppie di opposizioni sociali tra avversari complici all'interno di un campo, delimitano, fin nella politica, lo spazio di discussione legittimo, escludendo come assurdo, eclettico o semplicemente impensabile ogni tentativo di produrre una opposizione non prevista (che si tratti dell'intrusione assurda o fuori luogo del "naif", dell'"amatore" o dell'autodidatta, o della grande innovazione sovversiva dell'eresiarca religioso, artistico o addirittura scientifico). Sono le opposizioni più fondamentali, e le più profondamente sepolte, che vengono sovvertite o annientate dagli autori delle grandi rivoluzioni simboliche [...]. (Bourdieu 1997: 106-107)

Dall'altro, possiamo vedere come queste due categorie (tradizionale vs moderno), creino dei vincoli cognitivi, dei problemi o dei blocchi linguistici, degli ostacoli e delle resistenze che i portatori di interessi in contraddizione con la segmentazione concettuale che operano, quando non hanno l'autorità di sovvertirle sostituendole con nuove nozioni legittime, possono piegare solo parzialmente. Si tratta di categorie che nel momento in cui sono "condivise" creano delle forme di violenza simbolica: una violenza inscritta nel linguaggio che si impone, dissimulata dalla richiesta di partecipazione e da una strategia di accondiscendenza (cfr. Bourdieu 1992b: 110).

Vi è una battuta della *roda de conversa*, tra quelle sopra riportate, che sfugge alla logica inglobante del consenso. Jaime, del *boi* di Miritiua, ad un certo punto ci dice senza mezzi termini cosa secondo lui sia successo al *bumba-meu-boi*: "in passato la gente cantava perché gli piaceva cantare, oggi è per denaro" (battuta 80). Questa prima affermazione potenzialmente sovversiva, è però subito risucchiata nuovamente nel campo positivo dell'ortodossia: "Ma è bene, non è vero? Perché sono remunerati, questo è un bene".

### **Mercificazione della cultura popolare**

Il fenomeno della mercificazione della cultura popolare (che riprenderemo nel § 3.6.4), è riconosciuto anche da uno degli organizzatori dell'evento:

Vi sono elementi nel *bumba-meu-boi* che non sono finalizzati soltanto alla produzione per il mercato e alla domanda di "spettacolo". Storicamente, il *bumba-meu-boi* è stata un'alternativa di divertimento per molte comunità povere ed è stato anche un elemento di identificazione per determinati raggruppamenti della popolazione maranhense, che vedono



in questa manifestazione una forma per esprimere una religiosità e una cultura propria. Limitarsi ad una visione imprenditoriale significa impoverire il bumba-meu-boi. Ciò che si può allegare è che lo Stato dovrebbe fornire alternative ai gruppi minori incapaci di offrire “proposte interessanti”, che possiedono però una dimensione comunitaria e identitaria (che fa un *brincante* passare tutto l’anno nell’attesa del São João per poter far festa [*brincar*], e se il suo *Boi* non esce soffre di depressione; quel *brincante* “anziano”, quella india “goffa” [*feia*], ma che ha il diritto di far festa [*brincar*] perché gli piace il bumba-meu-boi e in esso vede un’alternativa di divertimento), affinché crescano ed acquistino un poco di questa visione professionale, attraverso la disposizione di corsi e delle necessarie infra-strutture. (Sousa 2001)

Anche qui emerge l’importanza dei “piaceri” e dei “corpi” coinvolti nell’ “economia” complessiva della festa, e della religione, entrambe espressione di una cultura propria. Il *brincar* come forma di vita, sfugge alla logica dominante più astratta, celebrativa (il bumba-meu-boi come riferimento identitario) o commerciale (il bumba-meu-boi come fonte di reddito). Riportiamo di seguito un altro frammento della trascrizione della *roda de conversa* che illustra sia la centralità assunta nei dibattiti sul bumba-meu-boi dal concetto di *sotaque* come artificio disciplinare, sia la consapevolezza da parte di molti *brincantes* della rottura che si è verificata tra *boi* tradizionale, il così detto *boi de promessa* o *boi de festeiro*<sup>181</sup>, e il *boi* di oggi, il “*boi que virou negocio*”:

[111] 36: Raimundo, la cosa oggi sta così, mi scusino i colleghi, oggi il *boi* è finito per essere un’attività economica [*passou a ser comercial*], in passato, tu lo sai, mio nonno lo faceva, ancora portava il *boi* di *promessa*, è passato molto tempo, che è il *boi* del Signor Laurentino, non è vero? Il nostro *boi* sta qui, il *boi* di Alfredo, era *boi* di *promessa*, cento anni fa, oggi no. [...] Fare un *boi* di *matraca* con 20 persone non è *boi*, è trasformarsi in un affare [*virar negócio*] [...] ci sono soltanto due *boi* qui che sono *boi*, il *boi* di Matinha e il *boi* Sitio di Apicum, i rimanenti stanno cercando di fare affari con il *boi*, giusto? Risultato, disordinano [*bagunçam*] gli altri gruppi, mi scusino i colleghi.

[...]

[119] 38: Bene gente, collocando qui una questione [*uma coisa*][...] è la seguente... non è perché il *boi* abbia mille persone ed un altro ne abbia, diciamo, cinque, che quest’ultimo sia inferiore al primo se i cinque sono organizzati, hanno un buon cantante, fanno un buon lavoro che realmente è gradito ad una platea. Che senso ha mettere 1000 persone, capite, in un *arraial* per mostrare una presentazione di cui si riesce a vedere solo le teste? E la gente per di più è accalcata sembrando più una ressa di persone [*arrastão*] del carnevale.

[120] Michol<sup>182</sup>: Ma tu devi vedere, per esempio, le caratteristiche [...] di questo tipo di *sotaque*, che è il *sotaque* di *matraca*, che è finanche conosciuto come battaglione, esattamente perché, lo si vede, è ben fatto [*fica bonito*]... la *matraca*, un *pandeirão*, la

---

<sup>181</sup> In passato, l’incombenza di organizzare e finanziare un bumba-meu-boi era assunta, per uno o più anni, in adempimento ad un voto: la *promessa* di *brincar boi* fatta generalmente a São João, il santo patrono del bumba-boi, in ragione di un beneficio sollecitato (cfr. Prado 1977: 165-166). In alternativa era una figura benestante del paese o di una sua frazione ad assumere la carica di *festeiro*, l’organizzatore e patrocinatore della festa, anticipando i capitali economici e ricevendo in cambio sia dei riconoscimenti simbolici, sia parzialmente e dilazionati nel tempo, dei compensi economici (id.:109-114).

<sup>182</sup> Michol Carvalho, direttrice della SCP.

propria *tambor-onça*<sup>183</sup> che accompagna, soltanto quando, lo si vede, ce n'è una quantità ragionevole.

[...]

[124] Michol: [...] Ciò ci porta a pensare, per esempio, a livello del *sotaque* di *matraca*, quali siano le caratteristiche basiche di questo *sotaque*, ciò che fa sì che sia il *sotaque* di *matraca* e si differenzi dagli altri... una delle caratteristiche è sempre stata il numero dei componenti, al punto di essere chiamati [i gruppi del *sotaque* di *matraca*] i battaglioni dell'Isola [*batalhões da Ilha*][di São Luís], esattamente per questa ragione, un *boi* di 5, 10 componenti, o anche 20, non è un *boi* del *sotaque* di *matraca*.

[125] 38: Adesso entriamo in queste interpretazioni legali [...]

[...]

[128] Michol: Non possiamo basarci sull'eccezione, dobbiamo basarci sulla regola (CMF 2001a: trascrizione nastro 1, pp. 10-13).

All'opposizione condivisa tra tradizionale e moderno si affianca dunque un altro asse semantico invece più problematico: l'opposizione tra, da un lato, *brincar* come divertimento, per consuetudine, per passione, in rispetto di un complesso di vincoli e di relazioni sociali, e, dall'altro *apresentar-se* come forma di esibizione e come attività commerciale separata. Un'opposizione difficile da assorbire ed assimilare senza resti che le nuove ideologie del patrimonio e dell'economia della cultura, come vedremo, tendono ad oscurare, occultare, deviare. L'idea di cultura popolare e folklore come divertimento resiste nel linguaggio dei gruppi folclorici dove gli attori della cultura popolare continuano per lo più a chiamare le proprie associazioni *brincadeiras*, o *folguedos* – vocabolo quest'ultimo che deriva da *folga*, “interruzione di un'attività lavorativa”, “riposo”, “sfogo” – in opposizione alla terminologia più sociologica e formale delle istituzioni che usano generalmente le locuzioni *grupos folclóricos* o *associações folclóricas* (v. ad esempio le denominazioni dei gruppi del Bumba-meu-boi pubblicati sul sito internet della SCP o nel *cadastro* dei *Grupos de Bumba-Meu-Boi do Maranhão* pubblicato nel Boletim n. 40 della CMF; CMF 2008b: 9).

### 2.3.2 Doxa, opinione, ortodossia, eterodossia

Il controllo e la produzione di discorsi legittima delle relazioni di potere che a loro volta legittimano i discorsi che le hanno prodotte e che hanno prodotto. Questa specie di simbiosi tra discorsi, pratiche e posizioni dominanti determina un'accumulazione, una circolazione, un funzionamento specifico di discorsi che possono articolarsi in un sistema dotato di certe forme di coerenza, costituendo allora, usando qui la terminologia concettuale di Foucault,

---

<sup>183</sup> Strumento tradizionale brasiliano, simile ad una *cuíca*, ma di dimensioni superiori, formato da un tamburello cilindrico la cui membrana è perforata al centro da un bastoncino. Lo sfregamento di quest'ultimo, per mezzo di un panno umido, produce un suono grave simile ad un muggito.

un regime discorsivo<sup>184</sup> e più in generale un dispositivo o un insieme di dispositivi. La convergenza tra discorsi e pratiche finisce allora per definire dei “diritti” legittimi e delle forme di obbedienza o di assoggettamento.

Bourdieu distingue due diverse manifestazioni realizzate da questa convergenza: da un lato la *doxa*, l’aggregato delle scelte e delle presupposizioni tacite, non analizzate, che riguardano il mondo (nel nostro caso la positività indiscussa della cultura popolare); dall’altro l’opinione, il campo del confronto di discorsi in competizione per la legittimità. Bourdieu divide, a sua volta, l’opinione nell’*ortodossia*, l’insieme dei discorsi che guardano *nostalgicamente* ad una previa *doxa*, alle pratiche e ai gusti in essa espressi, che però

---

<sup>184</sup> Ne *L’archeologia del sapere* Foucault parla di “formazioni discorsive” – strutture di enunciati caratterizzate da specifiche *regole di formazione*, condizioni di esistenza e di coesistenza e mantenimento di oggetti, modalità di enunciazione e scelte tematiche (cfr. Foucault 1969: 52). In questo testo, Foucault svolge un tipo di analisi ancora fondamentalmente epistemica, riferendosi cioè in primo luogo a procedure paradigmatiche, a sistematiche strutturali e a un tipo di concatenazioni teoriche del sapere. A partire dai primi anni settanta, inizia invece a parlare di “regimi”: degli effetti di potere che circolano tra gli enunciati di un determinato campo scientifico, regimi discorsivi, regimi di verità, dei tipi di discorsi che una società fa funzionare come veri, dispositivi di verità gestiti sotto il controllo quasi esclusivo o dominante di apparati attorno ai quali si organizza un’ “economia politica” della verità e delle specifiche lotte di potere (Foucault 1977: 6-7, 25-28). Foucault intende per regime di verità: “un insieme di procedimenti regolamentati per la produzione, la legge, la ripartizione, la messa in circolazione ed il funzionamento degli enunciati”, un regime legato circolarmente “a sistemi di potere che la producono e la sostengono, e ad effetti di potere ch’essa induce e che la riproducono” (id.: 28). Il concetto di verità di Foucault ci sembra prossimo al concetto di legittimità discorsiva usato da Bourdieu (v. nota 21), mentre i concetti foucaultiani di dispositivo e regime ci sembrano molto vicini alla nozione di circuito di legittimazione del sociologo francese (Bourdieu 1997: 108-112). L’uso combinato dei concetti di Bourdieu e Foucault ci sembra utile per temperare il relativo determinismo sociologico del primo con la relativa indeterminazione storico-filosofica del secondo. Se queste concezioni sono utili per comprendere le retoriche e i dispositivi che organizzano il consenso e l’autorità, riteniamo che la questione della verità, o della verosimiglianza, debba essere distinta dalla questione del consenso. Riteniamo che il dire la verità, oggettivamente (tentare di dire la verità, aspirare alla veridicità e alla giustificazione logica, causale e razionale), o mascherarla (opportunisticamente o come parte di una *habitus* incorporato che può corrispondere o contrastare con gli interessi oggettivi della posizione nello spazio sociale di chi lo subisce), siano altrettante strategie di legittimazione che situazionalmente possono risultare più o meno efficaci nell’istituire l’autorità, il carisma e il consenso, ma che debbono essere chiaramente distinte sia eticamente che epistemologicamente. Michel Foucault ha studiato gli “effetti di verità” che determinate relazioni di potere mettono in opera attraverso “una produzione, un’accumulazione, una circolazione, un funzionamento del discorso” (Foucault 1976: 179). Discorsi di verità che a loro volta producono effetti di potere (id.: 180). Ma l’effetto di “verità”, se da un lato è il risultato di una operazione linguistica realizzata all’interno di una cornice pragmatico-comunicativa di assunzioni condivise dagli “autori” e dagli “interpreti” (codici e principi di cooperazione), dall’altro è frutto anche dell’articolazione tra atti di riferimento in cui l’espressione linguistica è messa in corrispondenza con un contenuto esperienziale (le lingue, inoltre, hanno sempre anche mezzi specifici per graduare gli effetti di verità ad es. facendo uso di “evidenziali”, indicatori linguistici usati per esprimere l’atteggiamento epistemico del parlante, differenziando ad es. enunciati che segnalano esperienze soggettive, come nel caso dell’uso della locuzione “per me”, da altri che segnalano esperienze ritenute oggettive o universali: v. ad es. Violi 1997: 65). A nostro avviso la prospettiva essenzialmente internalista (strutturalista) di Foucault, disinteressandosi di indagare i rapporti ostensivi che il linguaggio stabilisce con il mondo, finisce per confondere in una medesima categoria modi di agire che da un punto di vista epistemologico ed etico si muovono su fronti opposti: usando le categorie di Habermas, Foucault ci sembra disconoscere le differenze che intercorrono tra, da una parte, l’agire comunicativo e l’agire strategico finalizzato a produrre conoscenze sul mondo, e, dall’altra, l’agire strategico finalizzato al controllo di determinati rapporti sociali, la cui efficacia può dipendere al contrario dal disconoscimento o dall’occultamento della realtà di tali rapporti. Entrambe le categorie sono ricondotte da Foucault ad una sorta di volontà di potenza che diviene volontà di sapere e viceversa: la *libido sciendi* per Foucault ci sembra fare tutt’uno con la *libido dominandi* (v. nota 22).

possono enunciare solo in quanto già rivelati e inclusi nel campo dell'opinione, e nell'*eterodossia*, che contesta l'ortodossia e cerca di rendere dicibile o discutibile la *doxa*, sforzandosi di individuare i punti di presa in grado di svelarne le forme e le contraddizioni, attraverso modalità e tattiche più o meno dirette e consapevoli, più o meno sistematiche e programmatiche, a seconda delle possibilità e delle forze in campo (Bourdieu 1972b: 168). Alla base di tutto ciò per Bourdieu vi è da un lato l'*habitus*: “matrice delle percezioni, delle valutazioni e delle azioni” (Bourdieu 1972a: 211) che plasma la *doxa*, e il coordinamento dei discorsi legittimi con i suoi effetti di potere (simbolico), che organizza l'ortodossia, dall'altro vi è qualcosa di più nascosto che Bourdieu in verità non tematizza mai chiaramente, uno sfasamento tra l'*habitus* – e le disposizioni che genera, con la loro relativa inerzia – e la situazione storica contingente, la struttura sociale del presente, con le sue posizioni, i suoi capitali e le sue traiettorie relativamente mutevoli nel tempo; vi è il conflitto che si genera nella convergenza o collisione, storicamente data, tra diversi campi, nel momento in cui cominciano a sovrapporsi, entrano in contatto e generano dei cortocircuiti tra interessi e categorie incompatibili, così facendo emergere come oggetto di discorso la *doxa* dei diversi campi, che allora si dissolve nell'opinione.

In generale, cosa che qui più ci interessa, nella fase di sviluppo dell'autonomia di un campo, gli agenti del campo, per proteggere il fragile processo della sua formazione, facendo di necessità virtù, tendono ad assumere una posizione separata, estetizzante, dove si arrogano il controllo assoluto della forma che prende l'interesse specifico del campo (la forma dell'opera d'arte nel caso del campo artistico, la definizione delle forme del folclore nel caso del campo folclorico), rinunciando però ad assumere una funzione sociale o politica che interferisca con gli obiettivi di altri campi, soprattutto con quelli del campo politico ed economico su cui si organizza il campo del potere e le forme istituite dello Stato. Come ricorda Bourdieu, in relazione al campo artistico, appena gli agenti del campo, gli artisti, “vogliono di nuovo esercitare una funzione, soprattutto critica, riscoprono i limiti della loro autonomia” (Bourdieu 1992b: 79). In effetti, l'autonomia di un campo e i rapporti tra i campi non sono mai definiti una volta per tutte<sup>185</sup>.

Se la positività tacita e indiscussa della cultura popolare e del folclore cade nell'ambito della *doxa* e l'opposizione tra tradizionale e moderno nell'ortodossia, nei discorsi sulla mercificazione e sui “piaceri” della cultura popolare ci pare che si incroci sia l'ortodossia che l'eterodossia. Da un lato si tratta di discorsi che tentano di marcare i confini tra il

---

<sup>185</sup> Bourdieu verso la fine degli anni '90 si proponeva di elaborare in modo più sistematico una teoria generale dei campi e della loro interazione (cfr. Bourdieu 1997: 102, n. 7; 1992b: 78-79). La sua scomparsa nel gennaio 2002 ha impedito che tale progetto si potesse articolare e concretizzare in un lavoro integrato.

tradizionale e il moderno, tra i nuovi arrivati e coloro che difendono la propria posizione legittima nel campo, discorsi quindi interni all'ortodossia. Dall'altro si tratta di discorsi che in quanto espressione di una forma di soggettività discrepante con una pratica del *bumba-meu-boi* come lavoro, come fatica, e come attività salariata, provano ad insinuare, per lo più senza saperlo (come nella battuta 80), il dubbio in ciò che costituisce l'"ordine delle cose", le "evidenze tangibili" del buon senso. Non è detto che queste soggettività siano incompatibili, come risulta ad esempio dalle battute 17 e 79 sull'*auto* del *bumba-meu-boi*, mantenuto in alcune circostanze più informali e favorevoli ed escluso dalle rappresentazioni ufficiali negli *arraiais* organizzati dalla *Prefeitura* di São Luís (tramite la FUNC) o dallo Stato del Maranhão (tramite la SECMA). O ancora nella battuta 86 che prospetta la possibilità di una conciliazione tra la "tradizione", la "bellezza" e il "mercato". L'articolazione tra ambiti dominanti e dominati sebbene sempre possibile implica però una serie di limitazioni dei primi sui secondi, e quindi delle possibilità di coesistenza problematiche (v. in seguito il § 3.6.5 dedicato alle posizioni subalterne del campo del folclore). Citiamo brevemente un'ultima battuta della *roda de conversa* del *boi* di *matraca*, dove un *brincante* sottolinea come oggi per fare *veramente cultura* si debba conciliare la passione con gli aspetti economici che l'organizzazione di un *boi* comporta:

[115] 37: La gente sa che oggi anche avendo passione, non si può fare [*botar*] un *boi* senza risorse finanziarie, tu sai questa cosa, soprattutto per il *boi* di *matraca* dove bisogna avere per lo meno... un *boi* per avere una certa struttura deve avere per lo meno 200 o 300 persone [...]. Intanto, bisogna che si rispetti la legge della passione, se si vuole mantenere una cultura realmente di fatto, si deve [però] conciliare, non voglio dire che si debba prendere quelle cose [si riferisce a materiali prodotti industrialmente, penne sintetiche, membrane dei tamburi artificiali ecc.], ripeto, perché non si ha condizione economica [*condição*], ma allo stesso tempo non si può dire di 3 per 4 che io sto facendo un *boi*, oggi, mi scusino le donne [*mulheres*], ma si vede molto una cosa del genere nella scuola [*colégio*], le maestre [*professoras*]... (CMF 2001a: trascrizione nastro 1, pp. 11).



### 3 Il campo del folclore in São Luís do Maranhão

Le nozioni di campo, spazio sociale, *doxa* sono per noi concetti euristici tra loro articolati che abbiamo usato nell'organizzare la *produzione* dei dati e nel costruire l'analisi del contesto etnografico della ricerca. Si tratta di concetti interrelati che devono essere "oggetto di riflessione nell'atto stesso di servirsene" (Wacquant in Bourdieu 1992b: 30). Non si tratta di mettere insieme un apparato teorico "ostentatorio" (id.), ma di usare i concetti come "una cassetta di utensili" (Wittgenstein 1953: tesi 11, p. 15) utile a risolvere i problemi della ricerca. Allo stesso tempo l'obiettivo non è quello di utilizzare gli attrezzi della teoria per semplificare riduzionisticamente i problemi emersi dal campo, ma anzi si tratta di farne un uso propulsivo positivo che consenta di scoprire, afferrare e articolare la complessità di questi problemi.

Vediamo ora, avendo già sviluppato ad un certo livello, sia una serie di elementi etnografici, sia l'insieme di strumenti teorici che abbiamo ad essi coordinato, di provare a dare un quadro generale del campo oggetto della ricerca, un quadro complessivo di ciò che abbiamo chiamato "campo della cultura popolare" o "campo del folclore".

#### 3.1 *L'illusio*: l'interesse per la cultura popolare e la sua valorizzazione

Per individuare un campo, nel senso della teoria di Bourdieu, è necessario innanzitutto individuare l'*illusio*<sup>186</sup>, la fede o la credenza condivisa che costituisce il presupposto a partire dalla quale si organizzano forme preliminari di appartenenza o di esclusione, il "coinvolgimento nel gioco che sottrae gli agenti all'indifferenza e li spinge e li dispone a operare le distinzioni pertinenti dal punto di vista della logica del campo, a distinguere ciò che è *importante*" (Bourdieu 1992a: 303). Ciascun campo «ha la sua "legge fondamentale", il suo *nomos* [...]; matrice di tutte le domande pertinenti» (Bourdieu 1997: 102-103).

---

<sup>186</sup> Bourdieu, sebbene non lo citi esplicitamente, sembra riprende il termine *illusio* da *Homo Ludens* di Johan Huizinga (v. l'introduzione di Anna Boschetti a *Le regole dell'arte*; Bourdieu 1992a: 19). Lo storico olandese usa il termine illusione o *inlusio* (dal latino *ludere* "giocare") per indicare "l'essere nel gioco", l'essere coinvolti nelle regole e nei valori che definiscono e organizzano un gioco, regole che devono essere protette dallo scetticismo. Per Bourdieu, in modo del tutto simile, l'*illusio* rappresenta "l'adesione al gioco in quanto tale, l'accettazione del presupposto fondamentale che il gioco [...] vale la pena di essere giocato, di essere preso sul serio" (Bourdieu 1992a: 421; per una analogia con Huizinga vedi anche il paragrafo "*Lo smontaggio empio della finzione*" in id. pp. 356-359 e la nota 18 a p. 480 del medesimo testo).

Ci è parso di poter individuare, all'interno dei confini del campo della ricerca, un simile *principio* condiviso nella credenza nell'importanza del valore e della valorizzazione delle forme della cultura popolare, una sorta di impegno tautologico e autoreferenziale che, parafrasando l'espressione: "l'arte per l'arte", che secondo Bourdieu, a partire dal rinascimento, ma con piena realizzazione dopo la metà del XIX secolo, caratterizza l'*illusio* del campo artistico, possiamo esprimere nella formula: "il folclore per il folclore", "la cultura popolare per la cultura popolare".

Nel campo artistico, "l'arte per l'arte" si esprime in una attività nella quale gli atti artistici hanno come unico fine l'arte, inversione del *nomos* del campo economico dove "gli affari sono affari" (Bourdieu 1997: 102-103). Si esprime altresì nelle infinite disquisizioni dei critici che, secondo una visione internalista dell'opera d'arte, proclamano ciò che è arte, ovvero ciò che è dotato di valore estetico, secondo principi formali, allo stesso tempo contingenti e singolari, giustificati da una peculiare sensibilità estetica, da un gusto estetico indipendente ed autonomo da fattori esplicativi esterni economici o sociali (Bourdieu 1992a: 265-268). Analogamente nell'arena della cultura popolare di São Luís do Maranhão<sup>187</sup> abbiamo potuto osservare il dominio di una credenza decontestualizzata del folclore secondo la quale il fine del folclore è il folclore, il fine di un gruppo folclorico o di uno studioso di folclore è quello di mettere in scena il folclore in una sorta di rituale ridondante che trova nella ripetizione il suo principio di legittimazione. Non si tratta di valorizzare delle forme culturali in quanto espressione di una specifica forma di vita, con le sue differenze interne, in quanto in grado di esprimere dei punti di vista sul mondo, o di rafforzare la capacità di agire nel mondo sulla base di una sua conoscenza individuale o collettiva, e quindi di rafforzare la capacità di migliorare le proprie condizioni di vita. Non si tratta di valorizzare o rivitalizzare una "tradizione" o un "sapere" in quanto insieme di conoscenze e pratiche funzionali ad un dato contesto storico, sociale, politico, economico. Si tratta di valorizzare una forma culturale mettendola in scena o proclamandone tautologicamente il valore.

Come nello sguardo "puro" dell'esteta, lo sguardo dell'agente del campo del folclore ignora ogni differenza non formale o materiale tra gli oggetti interessati dal gioco del

---

<sup>187</sup> São Luís do Maranhão inteso come luogo dai confini estesi e attraversati da discorsi ed istanze anche nazionali e globali. "I limiti del campo – come dice Bourdieu – si situano nel punto in cui cessano gli effetti del campo" (Bourdieu 1992b: 71). Ovvero dove si osserva un declino dell'*illusio* del campo e dell'efficacia e del valore dei capitali specifici che ad essa sono connessi. Se per motivazioni pratiche, da un punto di vista geografico, abbiamo scelto di concentrare la nostra attenzione etnografica in São Luís do Maranhão, quando possibile, abbiamo però provato a spingere la ricerca oltre questi confini, cercando di esplorare i limiti effettivi del campo, un campo che ha una dimensione sia regionale, sia nazionale, sia globale.



campo. Al concetto di “estetico” è sostituito qui il concetto di “tradizione” e “identità”: non si tratta in questo caso di ricreare forme che soddisfino un gusto estetico, ma di valorizzare il passato o le identità nelle loro incarnazioni formali. Anche qui è in gioco una peculiare sensibilità alle risonanze che le forme possono suscitare, in questo caso, in quanto associate all’appartenenza ad un passato, ad un territorio, ad una collettività.

Se nel campo della letteratura o dell’arte “colta” si dà per scontata la credenza nel “genio creatore” dell’“autore”, nel campo della cultura popolare ciò che è scontato diviene il valore del “genio collettivo”, dell’identità, della magia del luogo o della località, del territorio, dello “spirito della comunità”, essenza misteriosa che la messa in scena del folclore evocherebbe, specie di rituale dove una collettività si unisce alle “sue cose” ed è da esse unita, affermando le affinità elettive che la legano ad un paesaggio, ad una terra, o ad una stirpe: l’ “anima” dello scrittore, dell’artista è sostituita qui dall’ “anima” di un “popolo”.

Se il valore delle forme della cultura popolare, quando sia richiesta una sua spiegazione e una sua motivazione diretta, è di volta in volta giustificato dai diversi agenti del campo anche in termini estetici, economici, di socializzazione o ancora di conoscenza scientifica, il valore della cultura popolare è più spesso enunciato in termini puramente performativi, dichiarando direttamente il valore senza coniugarlo e specificarlo con ulteriori mediazioni.

Forniamo fin da subito alcuni esempi tratti da interviste realizzate durante la primavera del 2010 da Clícia Abreu Gomes<sup>188</sup> a partire da una serie di domande da me proposte. Ecco come un *brincante* del *bloco* tradizionale (classificato formalmente dalla SCP come *bloco organizado*) *Príncipe de Roma*, e del *Boi da Fé em Deus*, enuncia il valore della cultura popolare:

CA [Clícia Abreu]: Per lei, qual è il valore della cultura popolare? Qual è il suo valore? Qual è l’importanza della cultura popolare?

SMR [Sílvio Mariano Raposo]<sup>189</sup>: Ah! É molto ricca, molto ricca. A volte è manipolata in modo sbagliato [...] non è ben utilizzata, a volte... il personale della cultura [*o pessoal*][i funzionari della istituzioni della cultura] non investe. Noi lavoriamo con una *brincadeira*

---

<sup>188</sup> Laureata in Scienze Sociali nella UFMA (dicembre 2010) e ricercatrice nell’ambito dell’indagine sui *blocos tradicionais* promossa dalla FUNC, con supervisione dell’IPHAN, al fine di sollecitare l’istruzione del processo di *registro* dei *blocos tradicionais* come Patrimonio Culturale del Brasile. Ho conosciuto Clícia Adriana Abreu Gomes partecipando nel giugno 2006 ad una missione folclorica nell’interno del Maranhão, parte della programmazione dell’“Incontro di Studio e Ricerca degli Elementi Animati del Bumba-meu-boi del Maranhão”, organizzato dalla compagnia teatrale *Coteatro* e dal *Grupo Casemiro Coco* (23-30 giugno 2006, São Luís). Nel luglio 2008 Clícia Abreu si è laureata in Educazione Artistica presso il Centro di Scienze Umane della UFMA con una tesi dal titolo: *O espetacular e o risível em bois de zabumba. A teatralidade como ação simbólica em enredos* [soggetti, intrecci] *cômicos*, basata su un lavoro etnografico di campo in parte da me condiviso. Questa collaborazione si è protratta anche durante il suo lavoro di ricercatrice nel processo di *Inventário Nacional de Referências Culturais do Complexo do Bumba-Meu-Boi do Maranhão* (v. § 4.2.7), quando ho accompagnato una sua missione nella regione di Guimarães, nell’Abaixada Occidentale del Maranhão (dicembre 2007).

<sup>189</sup> Al momento dell’intervista di età di circa 40 anni.

come questa qui, un *bloco*, il governo può investire, stipulare collaborazioni, fare un laboratorio per insegnare a uno di questi giovani a suonare il *contratempo*<sup>190</sup>, a montarlo, a fabbricarlo, a confezionarlo. È così. Io credo che sia molto speciale [la cultura popolare]. Il Maranhão è molto ricco in cultura. C'è ne molta... là in Rosario c'è una tal danza del *Péla Porco*, è una cosa molto divertente, molto buona [*legal*]. Pensiamo di conoscere tutto, ma c'è un sacco di cose che non conosciamo, l'altro giorno, l'anno passato ho conosciuto una danza chiamata *Chegança*, io non la conoscevo, ragazzi! Sono rimasto incantato a guardare. (Raposo, 7 maggio 2010, p. 2)

Come abbiamo visto anche nel § 2.2.2, “Il *Tríduo Joanesco* e la promozione della diversità”, il valore della cultura popolare è qui concepito soprattutto in termini quantitativi, la sua “ricchezza” essendo giustificata dalla varietà delle sue forme, ricchezza che dovrebbe indurre i “governanti” a patrocinare laboratori per insegnare ai giovani le competenze tecniche necessarie alla sua realizzazione. Possiamo qui percepire una sorta di inversione tra mezzi e fini. I laboratori di artigianato che rappresentano, di per sé, un mezzo per riprodurre nel tempo le forme della cultura popolare sembrano essere considerati allo stesso tempo anche i fini che giustificano il valore della cultura popolare. È l'istituzione dei “laboratori”, infatti, che permetterà di impiegare e remunerare per lo meno alcuni dei *brincantes*, o alcuni artigiani. Si percepisce, però, nelle parole di Sílvio Mariano anche lo sguardo dell'intenditore che sa apprezzare le forme variate della cultura popolare in quanto in possesso dei codici che gli consentono di decodificarle, valutarle nel loro insieme e provare una sorta di piacere estetico o cognitivo in questa operazione interpretativa, analoga al piacere del critico d'arte quando osserva gli oggetti della sua critica. È qui apprezzata e valutata positivamente la forma del sistema strutturale complessivo delle differenze.

Ecco invece come una *caixeira do Divino Espírito Santo* tenta di definire il valore della cultura popolare:

CA [Clicia Abreu]: Vorrei sapere dalla signora, cos'è per lei la cultura popolare? Che significa questa parola per lei?

CMM [Conceição de Maria Melo]<sup>191</sup> Per me, così, io non so né spiegarmi, così a parole, io so vivere la cultura popolare [*vivenciar*], tradurre in parole... io penso che non sia possibile. Io non so parlare, tradurre in parole. Per sapere cos'è la cultura popolare io ho bisogno di viverla, solo vivendo. Per me è meravigliosa, un'allegria, una cosa salutare, una cosa che tutti coloro che la conoscessero dovrebbero fare, poiché è un svago [*lazer*] gradevolissimo, sai?

[...]

CA: E che valore ha per la signora questa cultura?

CMM: Per me ha un valore inestimabile, ineguagliabile, è una cosa sensazionale che io tento di passare per la mia famiglia, l'ho passata ai miei figli e ora la sto passando ai miei nipoti.

---

<sup>190</sup> Grande tamburo cilindrico con membrana di cuoio che caratterizza le percussioni dei *blocos tradicionais*.

<sup>191</sup> Al momento dell'intervista di età di 48 anni.

CA: Ma questo termine, “cultura popolare”, quando la signora era giovane, quando la signora era bambina...

CMM: Non era così, in questo modo [*jeito*]. Si ascoltava soltanto la combriccola di colore [*negada*] dire: “il carnevale”, “il São João”, così, ma non si diceva che era cultura popolare. (Conceição de Maria Melo, 7 maggio 2010, pp. 2-3)

Qui vediamo chiaramente che per capire quale sia l'importanza della cultura popolare per gli autori “pratici” che la mettono in scena, non possiamo affidarci solo ai loro discorsi. Il “valore” non si esprime solo a parole. Ciò, se da un lato ci invita ad una certa cautela, allo stesso tempo conferma la nostra tesi: la cultura popolare è qualcosa di meraviglioso, inestimabile, ineguagliabile, il cui valore è allo stesso tempo indicibile. Si tratta di un mero svago, “gradevolissimo”, che assume un valore straordinario in quanto piano simbolico in grado di coagulare sulle sue forme le memorie del proprio passato, il senso di appartenenza alla propria famiglia o alla propria comunità di origine, suscitando una partecipazione affettiva ed emotiva. Ma qui non ci proponiamo di determinare quale sia oggettivamente il valore sociale, culturale, economico della “cultura popolare”. Vedremo in seguito di svolgere anche un'analisi di questo tipo sfruttando allora in modo più intensivo le nostre osservazioni etnografiche, oltre ad una serie di interviste più approfondite. Qui ci interessa invece descrivere l'*illusio* come si esprime nella superficie dei discorsi e degli atteggiamenti, quasi in modo irriflessivo.

Forniamo ancora un esempio di un agente del campo della cultura popolare coinvolto sia nel movimento folclorico, che nelle istituzioni maranhensi della cultura. Fátima Pires<sup>192</sup>, Arte-educatrice, della *Secretaria de Estado da Cultura* e funzionaria della *Secretaria Municipal de Assistência Social – SEMCAS*, così parla del valore della cultura popolare:

Ho il più grande orgoglio di stare sempre divulgando questa mia cultura, che per me ha un valore inestimabile [...]. Sappiamo che è stata valorizzata solo dal momento che siamo riusciti a introdurla nell'ambito dell'élite. Perché fino a quel momento la nostra cultura popolare, le nostre manifestazioni popolari erano appena delle comunità, di piccoli gruppi, il valore era solo per quei gruppi, o altrimenti per noi ricercatori. A partire dal momento in cui fu divulgata a livello commerciale e si elitizzò, ha iniziato ad avere un altro valore. Ma per noi che siamo ricercatori, persone che stanno... noi sappiamo che il suo valore è inestimabile... é un valore che... io apprendo con te, ho appreso con mio padre, con mio nonno, é una cosa che, se noi non stessimo lavorandoci... preservando queste caratteristiche, noi finiremmo per perderle e allora rimarrebbe soltanto il valore commerciale, non si conserverebbe più il valore delle radici, della storia, della cultura, rimarrebbe soltanto con il valore commerciale come stiamo vedendo ora [...]. (Pires, 11 maggio 2010, p. 5)

Dal tono del discorso di Fátima Pires si percepisce il suo coinvolgimento militante nella causa della preservazione della cultura popolare maranhense. Si coglie chiaramente anche la

---

<sup>192</sup> Al momento dell'intervista di età di 45 anni.

sua presa di posizione nel campo, a favore delle “radici”, uno dei paradigmi che strutturano il campo della cultura popolare.

Usando le parole di Adorno e Horkheimer sull’industria culturale, potremmo dire che, nel funzionamento dell’*illusio* del campo, da un lato, il discorso sul valore e sulla valorizzazione della cultura popolare “funge da surrogato del suo contenuto” (Adorno, Horkheimer 1947: 172), diventando “pubblicità di se stess[o], pura esposizione” (id.: 176), mentre le persone apprendono ad adoperare

parole e locuzioni che non sono [...] in grado di intendere o che utilizzano solo, se così si può dire, per il loro valore behavioristico di posizione, come simboli protettivi che finiscono per attaccarsi tanto più tenacemente [...] ai loro oggetti quanto meno si è in grado di afferrare, ormai, il loro significato linguistico. Il ministro della cultura popolare parla senza sapere che cosa dice [...]. (id.: 180)

Allo stesso tempo, “tutto viene percepito solo sotto l’aspetto che può servire a qualche cosa d’altro, per quanto vaga possa essere poi l’idea che ci si fa di quell’«altro»” (id.: 171). Quest’altro, nel caso della cultura popolare, consiste nella vaghezza dei vantaggi economici (almeno per la gran parte di coloro che partecipano a gruppi folclorici non organizzati direttamente su un modello imprenditoriale), nella vaghezza dei riferimenti identitari e delle così dette radici (quali radici, quali identità? definite da quali tratti non puramente cosificati? da quali valori? da quali competenze e capacità di agire?), nella vaghezza del valore espressivo delle forme popolari contemporanee serializzate e spettacolarizzate (v. in particolare il § 3.6.4).

Le affermazioni perentorie di Adorno e Horkheimer, seppur nella loro radicalità, ci pare colgano le due caratteristiche che a nostro avviso individuano in prima approssimazione l’*illusio* del campo della cultura popolare: il suo rimandare paradossalmente, per legittimarsi, sempre a qualcosa d’altro e di indefinito, e allo stesso tempo, il suo funzionamento tautologico che legittima la credenza per mezzo della sua enunciazione e ripetizione. Si tratta delle due facce della stessa medaglia, tattiche distinte ma convergenti che effettuano una medesima operazione ideologica. Infatti, se la credenza nel valore della cultura popolare si istituisce nella credenza in emblemi privi di un significato complesso, al medesimo tempo attiva delle funzioni operative: fondare la coesione sociale di una comunità nazionale pacificata, allo stesso tempo frammentando qualsiasi unità non definita sull’unico piano *significativo* dei tratti cosificati, siano essi quelli del territorio o della “razza” e dell’etnia.

### 3.2 I Produttori del valore della cultura popolare

Possiamo chiederci innanzitutto chi siano i produttori pratici e, allo stesso tempo, i soggetti di questa credenza all'interno dello spazio sociale che abbiamo studiato nel Maranhão: coloro che credono e fanno credere. Abbiamo sopra citato alcune interviste che individuano alcuni di questi protagonisti. Vediamo ora di fornire un quadro sistematico complessivo.

Si tratta, in primo luogo, come dice Bourdieu in relazione al campo dell'arte (Bourdieu 1992a: 305), dei *produttori diretti* della cultura popolare, gli "auctores", o i produttori "pratici", come li chiamano alcuni folcloristi: compositori ed interpreti della "musica popolare", leader, membri e simpatizzanti delle diverse associazioni folcloriche e "parafolcloriche", artigiani "tradizionali".

In secondo luogo dell'insieme degli agenti e delle istituzioni che partecipano alla produzione del valore delle forme del folclore in generale e del valore distintivo di questa o quella *brincadeira*, o di quella festa in particolare, e quindi alla valorizzazione delle pratiche di valorizzazione della cultura popolare: l'insieme delle autorità politiche e amministrative competenti in materia di cultura popolare (gerenti e funzionari delle istituzioni della cultura e del turismo, direttori di musei folclorici, ministeri e sovrintendenze), gli studiosi del folclore e della cultura popolare (i "lectores", gli interpreti della cultura popolare, folcloristi, intellettuali, giornalisti, antropologi e scienziati sociali interessati al folclore), editori, sponsor e comitati di consacrazione, consigli partecipativi della cultura, accademie, giurie di premi e concorsi dedicati alla cultura popolare.

In terzo luogo, si tratta infine di tutti quegli individui e istituzioni che contribuiscono alla produzione dei produttori diretti e dei consumatori della cultura popolare (laboratori e scuole di artigianato, la scuola, i professori e i genitori responsabili dell'iniziale inculcazione delle disposizioni favorevoli alla cultura popolare). In queste ultime due categorie dobbiamo includere a vario titolo anche i "produttori diretti" quando si fanno sponsor di se stessi nei testi delle canzoni e nei dibattiti pubblici, a cui i leader dei gruppi folclorici sono spesso invitati a dire il proprio punto di vista sulla cultura popolare, o infine nelle discussioni della vita quotidiana.

Tutti questi soggetti compongono l'arena degli agenti del campo che abbiamo chiamato "campo della cultura popolare" o "campo del folclore".

Detto ciò bisogna ricordare che se in linea generale la cultura popolare e il folclore sono riconosciuti positivamente, l'attivismo in favore della cultura popolare non è unanime nel Maranhão e interessa una cerchia di persone relativamente limitata.

Conversando con i tassisti di São Luís, con parcheggiatori, artigiani, venditori ambulanti, donne di casa e commercianti, piuttosto che con giovani studenti universitari, o “marginali” dei *bairros* periferici della capitale mi sono accorto che per molti di loro le manifestazioni folcloriche che durante le feste giunine e il carnevale salgono alla ribalta nei palchi cittadini, nelle prime pagine dei giornali e negli slogan dei politici, non assumono un’importanza permanente. Sono considerate parte del paesaggio festivo cittadino stagionale. In alcuni casi sono più subite e sopportate che partecipate, mentre in altri non è percepita una chiara differenza tra di esse e le forme variegata della cultura *pop*: molti, pur non disdegnando di partecipare alle feste folcloriche e pur incorporando la *doxa* generale che considera il folclore in termini positivi, preferiscono passare il proprio tempo libero nelle balere di *fórró*, musica *brega* e *calypso*<sup>193</sup>, i più giovani nei club di reggae, rock o musica tecno, o ancora nei grandi show delle *pop* star brasiliane che mescolano in una dinamica sincretica ritmi internazionali e ritmi locali come nel caso della *samba-reggae*, e della *axé-music* baiana, mistura di musica elettronica, *frevo* pernambucano, *fórró* del Ceará, *maracatu* e *reggae*.<sup>194</sup> La televisione ha assunto poi un ruolo centrale nella vita quotidiana dei brasiliani e le trasmissioni sportive di calcio e le *telenovelas* per molti rappresentano dei momenti fissi di relax e ricreazione che cadenzano i momenti più attesi della giornata e si sovrappongono o sostituiscono altri svaghi. Infine la diffusione delle chiese evangeliche, pentecostali e neopentecostali, queste ultime sorte in Brasile tra la seconda metà degli anni ’70 e i primi anni ’80 del secolo scorso, e caratterizzate dall’uso intensivo dei media televisivi, ha determinato nuove forme di religiosità. Le chiese neopentecostali spesso si oppongono radicalmente sia alle forme di divertimento tipici della cultura popolare, criticando in particolare l’uso di alcolici e l’erotismo delle danze tradizionali, sia alle forme di religiosità che caratterizzano i gruppi folclorici, più vicine al cattolicesimo popolare o ai culti afro-brasiliani.<sup>195</sup>

Nel loro insieme queste forme culturali alternative o sovrapposte al folclore potrebbero essere incluse in un unico campo della cultura popolare, come fanno, ad esempio, molti

---

<sup>193</sup> Generi musicali caratterizzati da melodie semplici e marcate e testi romantici. A partire dagli anni ’80 i testi e le danze associate a queste musiche hanno assunto uno stile più sensuale ed erotico.

<sup>194</sup> Nonostante ciò, bisogna dire fin da ora che le pratiche di patrimonializzazione contemporanee, tendono a inglobare nella configurazione dei patrimoni immateriali qualsiasi forma culturale supportata da una lobby di sostenitori sufficientemente forte e organizzata. In tal modo ognuno può riconoscere nella configurazione sempre più eclettica dei patrimoni immateriali qualcosa che, in quanto emblema materiale associabile ai suoi interessi, merita di essere valorizzato in quanto referenza culturale (v. § 4.2.7).

<sup>195</sup> La relazione complessa di ognuno di questi ambiti tematici con la cultura popolare meriterebbe degli specifici approfondimenti. Ci limitiamo qui a fornire alcuni riferimenti bibliografici: sul ruolo della musica *pop* nel Maranhão vedi ad esempio Silva C. B. 1995; su televisione e *telenovelas* in Brasile vedi Borelli 2001; Hamburger 1998; sulle dispute religiose tra chiese neopentecostali e culti afro-brasiliani rimandiamo al volume collettivo curato da Vagner Gonçalves da Silva (Silva V. G. 2007).

ricercatori vicini all'area dei *Cultural Studies* che includono nella nozione di cultura popolare la cultura di massa, la cultura veicolata dai mass media e le forme culturali della vita quotidiana (Strinati 1995; Storey 1996; Mora 2005). Abbiamo qui preferito distinguerle analiticamente dalle forme della cultura operanti nel campo della cultura popolare, come da noi inteso, ovvero dall'insieme delle forme riconosciute dagli agenti del campo come appartenenti alla *cultura popular* o al *folclore*. Ci è parso che una specifica *illusio*, che abbiamo tentato di individuare nel paragrafo precedente, potesse caratterizzare uno specifico campo di indagine, il "campo della cultura popolare" (in senso ristretto), distinto, seppur per molti versi interdipendente, dal campo della cultura di massa, entrambi i campi inclusi nel campo più generale della cultura *tout court*. L'analisi di questa *illusio*, di questa credenza incorporata, ha assunto, via, via, una rilevanza decisiva nella ricerca, in quanto chiave di lettura con la quale poter comprendere una faccia significativa dell'attuale dinamica culturale operante in São Luís do Maranhão e oltre.

Citiamo una breve conversazione con due studenti universitari di São Luís, intervistati in una piazzetta affollata di giovani nel centro storico della capitale, luogo abituale di esibizione dei praticanti del Tambor de Crioula, dove emerge un punto di vista particolarmente critico sul valore e sul ruolo della "cultura popolare" e delle politiche ad essa dedicate nel Maranhão. Nell'intervista chiedevo loro cosa pensassero della *maranhensidade*, idea divulgata in particolare dal giornalista e scrittore José Ribamar dos Reis<sup>196</sup>, e usata più recentemente, nella gestione del governo del Maranhão di Jackson Lao (2007-2009), per sintetizzare la politica culturale della SECMA<sup>197</sup>:

D.[Duduca]<sup>198</sup>: Io penso che hanno preso un concetto che era usato... *brasilidade*, *baianidade*, da tante persone che abitano fuori dal Brasile, dagli stranieri che abitano in Europa o negli Stati Uniti e che si sentono orgogliosi di essere brasiliani, che non stanno qui, è chiaro...

---

<sup>196</sup> José Ribamar Sousa dos Reis, nato nel 1947 in São Luís do Maranhão, si è laureato in Scienze Economiche alla UFMA nel 1973, ed è membro effettivo dal 1981 dell'*Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão* – IHGM (seggio 56). Ha assunto diversi incarichi pubblici: Assessore Tecnico della *Secretaria de Planejamento e Coordenação Geral do Estado do Maranhão* – SEPLAN; Coordinatore dello *Escritório de Representações* regionale dell'*Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* di Recife (fondato da Gilberto Freyre) dal 1980 al 1984 (cfr. Reis 2000: 15); Segretario Esecutivo Aggiunto della *Fundação Cultural do Maranhão* – FUNC (IHGM 2010: 211). Scrittore eclettico, ammiratore di Gilberto Freyre, ha pubblicato numerosi libri sulla cultura popolare maranhense. Divulgatore e difensore "delle cose della gente" del Maranhão ("Jornal Pequeno", 23 marzo 2007, *Ribamar Reis: 60 anos de Maranhensidade*), pubblica settimanalmente sul supplemento culturale dedicato al turismo del "Jornal Pequeno", una colonna dal titolo *Trincheira da Maranhensidade* ("trincera della *maranhensidade*").

<sup>197</sup> Vedi ad esempio la denominazione data dalla SECMA alla programmazione del carnevale e del São João 2007: *São Luís Carnaval da maranhensidade, Programação do carnaval 2007* (SECMA, FUNC 2007a, in locandine, dépliant); *São João da maranhensidade 2007* (cfr. SECMA-ASPLAN 2007: 31-32).

<sup>198</sup> Al momento del colloquio di età di 26 anni.

R. [Rafael]<sup>199</sup>: Si sente orgoglioso del luogo dove è nato solo chi non vi abita più...

D.: Guardiamo le cose in questo modo... parlano dello spirito del Maranhão che permea, che unisce, non unisce un bel niente [*une porra nenhum*]... è solo un affare senza conflitto e dicono che vogliono conoscere questa cosa, hanno dato un valore vergognoso [*um puta valor*] a ciò che hanno visto poteva dare voti per tramite della cultura popolare e si sono dimenticati di ogni altro tipo di manifestazione.

R.: ...e con ciò, per ignoranza della situazione stanno mandando in malora [*fodendo*] la cultura... stanno anche pastorizzando, danno denaro per... alcune persone [*galera*] montano un gruppo così, folclorico culturale, solo per guadagnare grana.

D.: tambor de crioula, bumba-meu-boi... intanto finiscono per guadagnare il loro denaro, non è forse vero? Lo Stato sta pacificando, dando grana per quelle persone... per esempio, il bumba-meu-boi, i boi di *zabumba*, del *sotaque* di *abaixada*... loro parlavano, criticavano delle figure, nelle *toadas*, oggi non lo fanno più...

[...]

D.: Tutti sono patrocinati [...] così diventa più comodo fare una *toada* che parla di felicità, di altri temi, che andare allo scontro [...] le bellezze naturali, per turisti, che parlare di una terra che è una merda, che è il sottosviluppo del sottosviluppo, che sta in basso di ciò che sta in basso, São Luís è questa cosa, periferia della periferia, che il Brasile è una periferia, São Luís, Teresina [...].

D.: Ma la storia della *maranhensidade* non pericolosa per ciò che definisce *maranhensidade*... Perché ciò che è pericoloso è dire ciò che non è *maranhensidade*, per esempio, c'è una banda di rock, il rock non è maranhense se vogliamo essere sinceri [...]

MP: Tu ritieni di avere una tradizione di riferimento, importante, per te...

D.: Guarda, ti dirò una cosa, a me piace molto leggere, ci sono autori di qui che io apprezzo molto, ma non direi esistere una letteratura maranhense, o almeno già si è estinta da molto tempo [...] Allo stesso modo io apprezzo molti autori... la banda Catarina Mina è stata la banda migliore del Maranhão e fa cose assolutamente differenti da ciò che è considerato MPM, la musica popolare maranhense, io li adoravo, intanto a volte una persona dice... “è di qui dunque deve essere valorizzato”, non è giusto, ci sono cose orribili che non mi piacciono [...].

[...]

MP: Ma tu sei maranhense.

D: Geograficamente lo sono; culturalmente, se tu consideri cosa è ritenuto essere la cultura maranhense, forse no [...], a me non piace nessun tipo di bumba-meu-boi, non mi piace il tambor de crioula, non mi piace...(Duduca, Rafael, 28 marzo 2008)<sup>200</sup>

Come vediamo qui emergere con evidenza, e come era prevedibile, il campo della cultura popolare determina dei conflitti all'interno del campo generale della cultura.

Gli stessi *brincantes*, nonostante ammettano il crescente successo e il crescente riconoscimento di cui gode la cultura popolare, spesso si lamentano delle forme di discriminazione di cui la cultura popolare è stata o sarebbe oggetto, sia da parte dei giovani, che come abbiamo segnalato spesso vi preferiscono i club di reggae, o “*andar por boates*” (“andar per discoteche”), sia da parte di coloro, in molti casi adepti o simpatizzanti di chiese evangeliche neo-pentecostali, che considerano la cultura popolare *coisa de negros*, o di *bruxaria* (“stregoneria”). Citiamo di seguito due interviste realizzate con *brincantes* del

---

<sup>199</sup> Al momento del colloquio di età di 25 anni.

<sup>200</sup> [20s – 7:30s].



Bumba-meu-boi *Unidos de Santa Fé*<sup>201</sup>, uno dei gruppi folclorici che ho seguito con più assiduità. Nella prima dialogo con uno degli autori delle decorazioni applicate agli indumenti dei *brincantes*:

RP: [Rogério Pelado]<sup>202</sup> Se andiamo a ben vedere abbiamo già cambiato molto, abbiamo cambiato il contesto. Abbiamo abbandonato molte cose, cose così... come io dico... questi disegni di uccelli, li abbiamo già ridotti molto. Stiamo focalizzando già più su temi popolari, nel caso, il Maranhão, il *tambor* [il *tambor de crioula*], oggi giorno ugualmente svalorizzato. Così la gente già...

MP: *svalorizzato?*

RP: A volte, la cultura in sé... qui in verità la gente non è molto coinvolta. Diciamo così...

MP: Tu credi?

RP: Credo! Perché lascia che io ti spieghi... perché è così...

MP: Interessante...

RP: Se tu vai da una persona, da qualcheduna di queste qui e domandi quanti *sotaques* de Bumba-meu-boi ci sono nel Maranhão, nessuno risponde.

MP: Forse tre...

RP: Forse tre, solo che...

MP: *Matraca, orquestra e zabumba...*

RP: *Costa-de-mão...*

MP: Già *costa-de-mão* é meno conosciuto... *Pindaré* é confuso con *matraca...*

RP: Giustamente. [...] Intanto quest'anno stiamo già prendendo come tema il Maranhão, Maranhão, abbiamo già messo il Tambor de Crioula.

MP: Questa idea del Tambor de Crioula è stata di Zé Olho<sup>203</sup>, non è vero?

RP: L'idea è stata mia, perché sono io che ho fatto il disegno ... solo che a lui è piaciuto e ha chiesto di ripeterlo nel *couro*, capisci? Ha solo detto che il tema era una cosa così, più legata al Maranhão.

MP: Più generale?

RP: Sì. Allora l'ho fatto, spesso è così. A volte non c'è modo di esprimere queste cose nel *couro* di un *boi*, non c'è modo di esprimere...

MP: É difficile... è una questione un poco complicata... i tre tamburi...

RP: Non c'è modo di esprimere i problemi, così esprimiamo il materiale che è, capisci... a volte non c'è modo di disegnare un tamburo forato, o una cosa così, perché per chi guarda non c'è logica.

MP: Un tamburo?

RP: Forato! Supponiamo, un tamburo lacerato, per esprimere che il *tambor* [il *Tambor de Crioula*] oggi giorno non ha più quel valore. Oggi non possiamo esprimerci così in un disegno applicato su un tessuto [*bordado*], perché la gente vuole vedere soltanto cose brillanti [*brilho*].

[...]

RP: E noi che lavoriamo, per così dire, nella cultura, noi ci preoccupiamo molto di portare la cultura a chi non la conosce, questo è il nostro compito.

---

<sup>201</sup> Associação Cultural do Bumba Boi e Tambor de Crioula Unidos de Santa Fé. Brincadeira fondata il 5 maggio 1988. La sede della brincadeira è situata nel Bairro de Fátima, uno dei quartieri più difficili della capitale maranhense, dominato dal traffico della droga.

<sup>202</sup> Nato nel 1985, disegnatore e direttore culturale del Bumba-meu-boi, dirige l'equipe che ogni anno prepara le decorazioni dei vestiti dei *brincantes*. Ha completato l'intero ciclo scolastico (*Ensino Fundamental* di 8 anni, e *Ensino Médio* di 3 anni). *Brinca* come indio.

<sup>203</sup> Zé Olhinho, soprannome di José de Jesus Figueiredo (1944-), *dono* ("signore", "proprietario", nell'idioma del Bumba-meu-boi rappresenta il leader responsabile della brincadeira, non necessariamente proprietario legale della medesima) del Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé; originario di São Vicente Férrer, cittadina dell'interior del Maranhão, e portuale del porto di Itaquí in pensione.

[...]

RP: La divulgazione è debole poiché qui... io penso che un'altra cosa dannosa [*ruim*] sia che qui noi abbiamo la mania de adottare cose che non sono nostre... Come il reggae, il reggae, per me, io ho piacere di ascoltarlo, ma so che non ha niente a che vedere con me, e il reggae è diffuso tutto l'anno, carnevale è reggae... São João...

[...]

Perché il reggae è forte? Perché il reggae è tutto l'anno, non ha...

MP: Tutte le settimane...

RP: Non c'è questo problema di dire: ah! Oggi non c'è, oggi non c'è [...]. Intanto funziona direttamente tutto l'anno. Già il São João no. Il São João è ristretto solo a quella epoca. (Pelado, 9 maggio 2008, pp. 42-44)<sup>204</sup>

Vediamo qui come i propri *brincantes* si ritengano impegnati nell'opera di divulgazione e valorizzazione della cultura popolare come veicolo di promozione dell'identità maranhense. Gli interessi dei proprietari delle *brincadeiras* entrano in simbiosi con gli interessi delle istituzioni pubbliche e della politica imponendosi quindi anche ai *brincantes* che ottengono dei vantaggi significativi, sia economici che simbolici, sebbene limitati, collaborando a queste operazioni (v. § 3.6.5).

Nel brano della seconda intervista che riportiamo di seguito, uno dei *miolos* della *brincadeira* (Ricardo) racconta della discriminazione di cui è stato oggetto in quanto *brincante* del Tambor de Crioula e di come la valorizzazione del folclore in quanto "cultura", slegando il folclore dalla religione abbia fornito nuove risorse con cui gestire il proprio riconoscimento, la propria *faccia*, sia nell'ambito familiare che nella comunità del Bairro de Fátima.

MP: [...] vorrei mi raccontassi un po' del Bairro de Fátima. Com'è la tua relazione con il Bairro de Fátima, con gli abitanti del quartiere e quali sono i problemi che devi fronteggiare qui nel quartiere con la comunità...

R [Ricardo]<sup>205</sup>: Bene, all'inizio ho sofferto la discriminazione riguardo questa religione, nella quale sono, ma...

MP: Quale religione?

R: La religione del tambor de crioula, del bumba boi. C'è molta gente a favore e c'è molta gente contro.

MP: Chi sono? Questi che sono contro...

R: Quelli che sono contro? É più questo popolino di qui vicino, che mi ha conosciuto bambino, che mi ha visto crescere, e allora andava in giro dicendo così, per mia madre, che loro mai pensavano che io sarei stato di queste cose, affare di *tambor*, di *bumba boi*, pensavano che sarei diventato un dottore, un medico...

MP: Il bumba boi é considerato... com'è considerato? Un affare di...

R: In relazione a... loro guardano il *bumba boi* e il *tambor de crioula* come relazionati ad affari di spiriti

MP: Una forma di discriminazione [...]

R: É come se fosse una cosa dell'altro mondo, che è solo per gli spiriti, per...

---

<sup>204</sup> [1:01:10 – 1:07:41].

<sup>205</sup> Ha lavorato come meccanico, imbianchino, poi come saldatore. Al momento dell'intervista aveva 28 anni.

[...]

R: Una cosa del diavolo...

MP: Sì, ho capito...

R: [...] vi è stata una volta che stavo battendo *tambor de crioula* là in cima, e un'amica di mia madre disse così: "Ah signora! È suo figlio che sta battendo tambor laggiù?" Mia madre dicendo, non so se è vero: "No, non é mio figlio no". Mi disprezzo di fronte ad altre persone.

MP: Chi?... tua madre?

R: Sì! Questa cosa mi ha fatto soffrire molto [*me machucou*].

MP: Ha avuto un po' di vergogna...

R: Sì, mi ha fatto soffrire. Così, io sono arrivato là da lei: "mamma io sono cultura, io sono cultura del Maranhão, può parlare chi vuole, ma io sono nella cultura". Come è successo che io sono arrivato a dire queste cose? È stato attraverso il GDAM<sup>206</sup>! Il GDAM ha risolto [*botou*][la cultura popolare] come cultura, non religione, capisci? Intanto, io gli ho parlato così: "mamma, la signora deve essere orgogliosa di me, poiché io sono un rappresentante della cultura del Maranhão".

MP: Adesso, rappresentante della cultura del Brasile, non è vero?

R: É!

MP: Perché il *tambor de crioula* è stato riconosciuto patrimonio nazionale...

R: Sì intanto è proprio adesso che una persona deve avere orgoglio.

MP: Ma in verità tu vivi il *tambor de crioula* e il *bumba-meu-boi* anche per il lato della religione...

R: Certo.

MP: Soltanto che per parlare con gli altri, tu vai parlando di questa questione della cultura.

R: Certo.

MP: Che forse loro accetteranno più il tuo...

R: Il mio punto di vista.

MP: Il tuo punto di vista.

R: È così. Pertanto è in questo modo che io vado portando avanti le cose. Così pronto! Da lì in avanti lei rispetta il mio lato, già ha visto che realmente io sono in una associazione [*sociedade*], quella dove sono adesso, intanto ha visto che non sto in mezzo ai banditi, vendendo droga, andando con banditi, rubando agl'altri, queste cose. Sto appena compiendo un destino che, io penso, già viene dalla culla.

MP: Qui nel Bairro de Fátima com'è la questione dei trafficanti? Mi puoi dare il quadro della situazione?

R: Ah, il quadro della situazione é il seguente: qui il Bairro de Fátima non si è mai unito con la Liberdade<sup>207</sup>. [...] Mai si è unito con la Liberdade, la Liberdade là in cima.[...]. Perché loro vendono il loro fumo là e allo stesso modo i trafficanti di qui vendono il proprio.

MP: Due territori divisi. Un gruppo di trafficanti qui e un gruppo di trafficanti là.

R: Sì. Così, quando qualcuno di là viene a vendere di qua, allora quelli di qui lo ammazzano. Quando qualcuno di qui va girare là, che magari non fa neppure parte del traffico [*negocio*], solo basta che gli domandino: "Di dove sei? Di quale quartiere?" "Bairro de Fátima".

MP: Allora comincia la guerra.

R: Comincia la guerra, pertanto c'è sempre confusione, di banditi, apertamente, solo che da questa cosa io mi tengo fuori, che io là ci entro [nel quartiere di Liberdade], *brinco* là nel boi, li aiuto, che là c'è il boi di Apolônio, c'è il Boi de Terezinha Jansen, che é nel quartiere di Fé em Deus, che è ben vicino della Liberdade [...].(Ricardo, 26 settembre 2007)<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Gedam, *Grupo de Dança Afro Malungos*. Gruppo "parafolclórico"; nel suo repertorio di danze include le coreografie dei vari *sotaque* del *bumba-meu-boi*.

<sup>207</sup> Altro quartiere di São Luís, considerato tra i più pericolosi della città.

<sup>208</sup> [01:02:45 - 01:07:55].

Anche in questo caso abbiamo preferito mantenere il flusso naturale dell'intervista, senza operare un assemblaggio molto discontinuo mirato alla questione particolare in esame. In tal modo ci è parso di riuscire ad includere con più semplicità e gradualità una serie di elementi che definiscono le circostanze delle interviste e allo stesso tempo il contesto generale della ricerca; in questo caso, ad esempio, la presenza pervasiva del traffico della droga nei quartieri periferici di São Luís. Possiamo osservare come il fatto di essere un *brincante* riconosciuto della cultura popolare costituisca una specie di lascia passare tra quartieri rivali. Io stesso, in quanto ricercatore della cultura popolare, in relazione amichevole con vari *leader* della cultura popolare e in particolare del *bumba-meu-boi*, con i quali ero visto passeggiare nel quartiere o conversare di fronte alle sedi delle *brincadeiras*, mi è parso di avere spesso goduto di un trattamento di favore: andando per il Bairro de Fátima o per la Liberdade non sono mai stato rapinato né molestato in alcun modo.

### **3.3 Il capitale del campo**

Definita l'*illusio*, e l'insieme degli agenti che costituiscono l'arena della cultura popolare, cerchiamo di chiarire quali siano i capitali specifici del campo, i capitali sul cui monopolio si fonda la sua relativa autonomia. Si tratta in primo luogo di un capitale di tipo culturale: la competenza nel dire, o nello scrivere e descrivere, nel raccontare e nel mostrare, nel mettere in scena in una performance, o nel produrre artigianalmente le forme della cultura popolare. È il riconoscimento di questa competenza o di questi saperi, da parte dei membri del campo, più in generale da parte di quella che potremmo chiamare opinione pubblica, e in senso più ristretto da parte degli agenti legittimati a riconoscerla, a definire la forza dei vari agenti del campo ed, in ultimo, l'appartenenza (teorica) al campo.

In secondo luogo si tratta di un capitale di tipo sociale o relazionale: la quantità e forza dei legami di conoscenza diretta, e delle forme di reciprocità stabilite con agenti di prestigio del campo di cui si beneficia. In questo senso, un funzionario di una istituzione della cultura popolare, anche se relativamente privo di uno specifico capitale culturale riguardante uno o più dei temi del folclore, quando, per la sua posizione istituzionale, mantiene contatti diretti e continui con una molteplicità di agenti del campo, in particolare con i più prestigiosi, potrà godere di una posizione, di un riconoscimento e quindi di un ruolo relativamente rilevante nel campo.

A partire dalla quantità e composizione riconosciuta di questi capitali e dei loro sottotipi (nel caso del capitale culturale, potremmo parlare di capitale erudito, accademico, pratico, ecc.) sono sancite delle gerarchie e delle differenze di credito che definiscono la struttura

posizionale delle posizioni del campo. Da un lato, un *mestre* autorevole della cultura popolare potrà essere considerato, a livello del prestigio carismatico, alla stregua di un grande studioso del folclore con all'attivo numerosi volumi eruditi, o di un sovrintendente di una delle istituzioni disciplinari centrali della cultura popolare. Insieme, saranno ad esempio invitati a rappresentare la cultura popolare in seminari e conferenze. Allo stesso tempo sono sancite delle specificità, una sorta di suddivisione del lavoro. Gli aspetti teorici, analitici e prospettici saranno allora considerati pertinenti degli "esperti eruditi" e dei promotori istituzionali, mentre gli "esperti popolari", ideatori, organizzatori e praticanti delle manifestazioni del folclore saranno invitati a esporre i loro saperi e l'esperienze dirette della propria convivenza più quotidiana e quasi corporea nella cultura popolare in specifiche tavole rotonde, o in *oficinas*, laboratori didattici dove sono mostrate e insegnate le tecniche, i saperi e le pratiche con cui i produttori *fanno* la cultura popolare. Citiamo alcuni esempi di questa prossimità allo stesso tempo assimilante e distintiva. Nell'incontro internazionale *O Divino ontem, hoje e amanhã: dos Açores ao Maranhão* (16-18 maggio 2007, São Luís), mentre ai "professori" e a conoscitori specialisti si è attribuito il compito di tenere le conferenze tematiche più specifiche e teoriche (basti citare qui la conferenza inaugurale intitolata *Riscatto Storico-Culturale della Festa del Divino Spirito Santo*, proferita dal professore di Storia della UFMA Ananias Martins e dal già citato studioso di storia maranhense Carlos de Lima), la compresenza di esperti eruditi e pratici si è invece compiuta nella sessione intitolata *Vivenze e esperienze nella Festa do Divino*, dove erano presenti sul palco: Maria Michol de Carvalho, ricercatrice della cultura popolare e superintendente della SCP; Maria Celeste Santos, organizzatrice della Festa do Divino nella Casa das Minas; José Itaparandi Almeida Amorim, *turismologo*, *babalorixá*<sup>209</sup> e organizzatore della festa do divino del *terreiro* di *mina* Pedra de Encantaria (cfr. SESC 2007, folder). Analogamente nel *10° Congresso Brasileiro de Folclore*, tenutosi in São Luís do Maranhão nel 2002 (tra il 18 e 22 Luglio), nella tavola rotonda inclusa nella programmazione dal titolo: *Le Pratiche Culturali e il Quotidiano*, erano presenti sia Luiz Antônio Barretto, presidente della *Comissão Sergipana de Folclore*; Deborah Baesse, laurea magistrale in Educazione e membro della CMF; Zelinda Lima, ricercatrice e ex-funzionaria della cultura popolare (cfr. *supra*), sia Terezinha Jansen Pereira, membro della CMF e *dono* del *Bumba-meu-boi da Fé em Deus*; Jorge Itaci Oliveira (Jorge Babalão), *pai de santo* del Terreiro di Iemanjá di São

---

<sup>209</sup> Guida spirituale di una "casa" di culto di religioni afro-brasiliani, sinonimo di *pai de santo*, *pai de terreiro* (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F., 2004).

Luís; Reginaldo Barbosa Salles, rappresentante del *Congo*<sup>210</sup> di Vitória do Espírito Santo; Humberto Barbosa Mendes, *amo*<sup>211</sup> del Boi do Maracanã.

Emblematici a questo riguardo nel segnare una comune appartenenza al campo degli accademici, studiosi eruditi, funzionari della burocrazia delle istituzioni pubbliche e produttori della cultura popolare, sono i volumi pubblicati dal progetto “*Memória de Velhos: Depoimentos* [Testimonianze]. *Uma contribuição á memória oral da cultura popular maranhense*<sup>212</sup>, dove sono raccolte serie di interviste ai “veterani” della cultura popolare del Maranhão, accostando tra loro sia gli studiosi che i protagonisti, i produttori e gli organizzatori della cultura popolare in grado di raccontare le storie e la storia del folclore maranhense. Ad esempio il primo volume presenta tre interviste: la prima a Manuel Nunes Pereira (1893-1985) etnologo e ricercatore della cultura popolare, la seconda e la terza a Maria Celeste Santos (1924-) *vodúnsi*<sup>213</sup> della Casa das Minas e a Maria Lúcia de Oliveira (1905-2008), *filha de santo*<sup>214</sup> e negli ultimi anni della sua vita *chefe* [responsabile] della Casa de Nagô<sup>215</sup>. Negli ultimi due volumi pubblicati compaiono invece interviste all’antropologo Sergio Ferretti, ai coniugi Carlos e Zelinda Lima, ricercatori di storia e cultura popolare del Maranhão (Carvalho, Montenegro 2006), e ai *mestre* del Bumba-meu-boi Apolônio Melônio, Francisco Naiva, Humberto Barbosa Mendes, Leonardo Martins Santos, Therezinha de Jesus Jansen Pereira (Lima Z. 2008).

Notiamo che l’uso delle categorie oppositive di “erudito” e “popolare”, impiegate per distinguere i produttori della cultura “dotta”, tra cui gli studiosi di folclore, dai produttori della cultura popolare, è spesso aspramente criticato dagli agenti del campo. Se da un lato ciò costituisce la rivendicazione dell’uguale legittimità e complessità culturale delle forme di sapere “popolari” rispetto a quelle considerate “colte” come la letteratura, superamento

---

<sup>210</sup> *Congo* o *Congada*, manifestazione folclorica brasiliana di origine africana dove protagonisti sono le raffigurazioni dei membri di una nobiltà “negra”, i *Rei do Congo* e i loro ministri ed ambasciatori.

<sup>211</sup> Nel gergo del Bumba-meu-boi, primo *cantador* e “direttore” della *brincadeira*, di cui guida le presentazioni coordinando le coreografie con la sequenza dei testi cantati (*toadas*). Nella messa in scena della *comédia* assume il ruolo del *fazendeiro*.

<sup>212</sup> Il progetto, elaborato nel 1982 dalla estinta *Fundação Cultural do Maranhão* (FUNC), e cofinanziato dalla FUNARTE, è stato sospeso e riavviato in più riprese nel 1989 e nel 1991 (cfr. Carvalho Michol 1997: 21-24, 200-201). Nel 2008 è uscito il settimo volume a cura della SECMA/CMF, con il coordinamento di Maria Michol Pinho de Carvalho, attuale organizzatrice della serie. Come affermava, nell’introduzione alla pubblicazione del primo volume del progetto, l’antropologo Aniceto Cantanhede Filho, “la documentazione e la raccolta di questa collezione di memorie [...] ha come meta principale servire da supporto affinché la propria comunità possa riflettere sul suo passato e così ripensare il suo presente e progettare il suo futuro, in relazione principalmente agli aspetti referenti alla sua propria realtà culturale” (id.: 24).

<sup>213</sup> Adepta di culti afro-brasiliani che *riceve*, durante la trance, i *voduns*, divinità di religioni originarie del Benin. Letteralmente “sposa di un *vodum*”.

<sup>214</sup> Adepta di culti afro-brasiliani, tra cui il *candomblé* e il *tambor de mina*.

<sup>215</sup> La Casa das Minas e la Casa de Nagô sono considerati i due più antichi *terreiros* di *tambor de mina* di São Luís.

della discriminazione di cui le prime sono state oggetto in vari momenti della storia culturale dell'“Occidente” e del Brasile, dall'altro si tratta anche di una strategia con cui i folcloristi e i produttori del folclore, in una specie di relazione simbiotica si legittimano reciprocamente: nel riconoscere il folclore e la cultura popolare come “Cultura” con la “C” maiuscola, i folcloristi nobilitando al medesimo tempo sia il folclore, e quindi i produttori del folclore, sia il proprio campo di studio, e quindi se stessi.

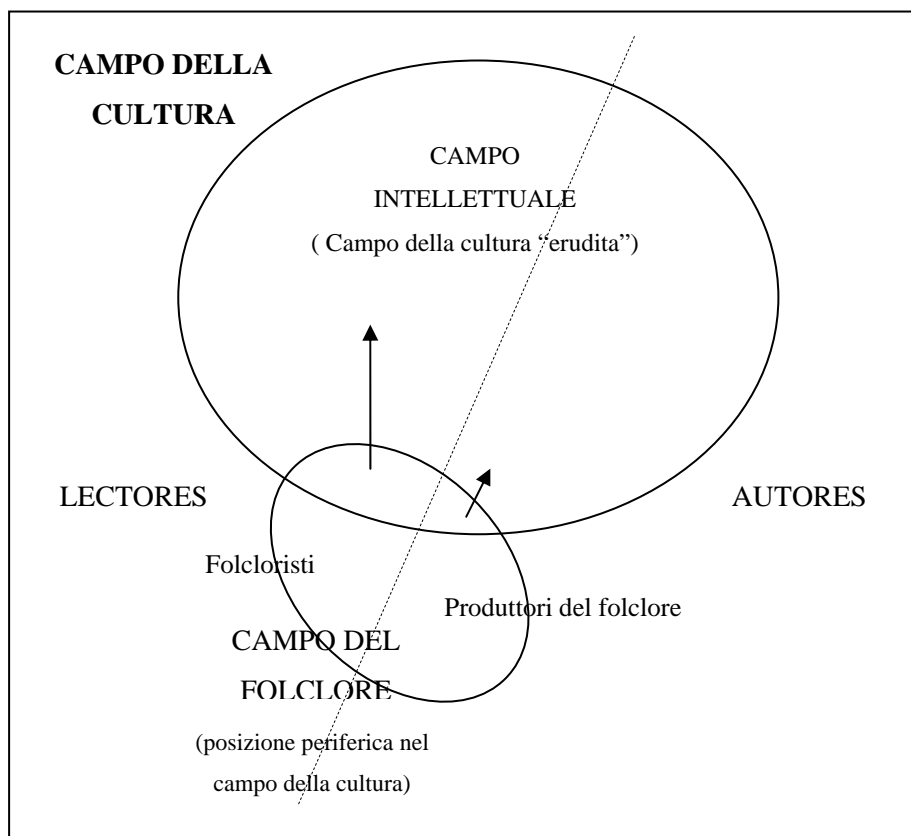


Fig. 4 – Espansione del campo del folclore nel campo della cultura “erudita”

### 3.4 “Auctores” e “lectores”

L’inclusione dei produttori del folclore nell’insieme dei produttori della “cultura valorizzata” operata dai folcloristi, consente a questi ultimi di istituirsi come ermenauti legittimi del folclore all’interno del campo intellettuale erudito, assumendo allo stesso tempo in questo campo una caratterizzazione distintiva. Come dice Bourdieu:

il «popolare positivo» (per esempio la pittura naïf o la musica folk) è il prodotto di una inversione di segno che alcuni periti, la maggior parte delle volte facenti parte dei dominati nel campo degli specialisti (e provenienti da regioni dominate dello spazio

sociale), operano in uno sforzo di riabilitazione che è inseparabile dalla ricerca della propria nobilitazione (Bourdieu 1987: 179)

In effetti, nel campo intellettuale la diversità degli agenti, in termini di competenze e di interessi specialistici, quando riconosciuta come legittima, in quanto rarità distintiva costituisce una risorsa valorizzata in grado di valorizzare chi ne è detentore. Si tratta di una logica che trova le sue origini nella valorizzazione della singolarità dell'autore operata dai rinascimentali e in seguito dai romantici (cfr. Bourdieu 1971: 53; Hauser 1951, vol. II, pp. 67-68). Tale logica agisce su diversi ordini di grandezza, fino ad operare anche sul piano internazionale, dove gli intellettuali delle nazioni periferiche nel riconoscere il valore e fare uso delle forme culturali "esotiche" presenti nei propri paesi, si legittimano come intellettuali cosmopoliti facendo valere la differenza della propria identità culturale "ibrida" come risorsa distintiva (v. *infra* § 4.2.5).

Nonostante ciò, se la cultura popolare è valorizzata ed elevata come oggetto di studio colto, e come oggetto di politiche di valorizzazione e promozione, allo stesso tempo i produttori del folclore appartenenti ai ceti più bassi della società maranhense, esclusi dai capitali culturali e dalle competenze del campo intellettuale da cui sono sviati o esclusi<sup>216</sup>, assumono un ruolo essenzialmente dipendente dalle classi dominanti sia nel campo della cultura in generale che nel medesimo campo del folclore. Il potere di scrivere la propria storia, ad esempio, tranne in rari casi, è affidato dai produttori del folclore meno forniti di capitali culturali legittimi (capitali assicurati innanzitutto dall'accesso all'istruzione scolastica superiore e quindi a professioni intellettuali che sviluppano e conservano le competenze apprese nella formazione elementare, in primis le capacità basiche di saper leggere e interpretare verbalmente o per iscritto un testo) all'assistenza di folcloristi, scrittori, giornalisti, funzionari e ricercatori delle istituzioni pubbliche o professori della scuola e dell'università.

---

<sup>216</sup> Il Nord-Est del Brasile presenta degli indici di evasione scolare molto alti. Se dal 1991 al 2000 la percentuale di persone analfabete di più di 15 anni di età si è ridotta nel Maranhão dal 41,44 al 27,14% (10,16 e 6,24% nello Stato di São Paulo), la percentuale di persone di più di 15 anni di età, con meno di 4 anni di studio, nello stesso arco di tempo è diminuita in modo meno netto, dal 60,71 al 47,50% (26,64 e 18,59% nello stato di São Paulo). Questo ultimo progresso è stato favorito peraltro dall'imposizione di valutazioni degli alunni più blande, escludenti la bocciatura annuale eccetto che nell'ultimo anno dei due cicli di 4 anni, su cui a partire dalla metà degli anni '90 è stato organizzato l'insegnamento fondamentale. Si deve quindi supporre che al miglioramento dei dati statistici non corrisponda un analogo avanzamento della qualità complessiva della scuola pubblica di base, fatto confermato dal non inusuale presentarsi di casi di studenti degli ultimi anni del ciclo fondamentale privi di competenze minime nella lettura e nella scrittura (Arelario 2005: 1050; fonte dei dati statistici: PNUD Brasile, *Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil* – applicazione accessibile in internet).



Mentre gli “auctores”, gli autori, i produttori del campo erudito, sono in grado di difendersi dalle critiche dei “lectores”, dei loro lettori ed interpreti<sup>217</sup>, controllando, almeno in parte, e fornendo direttamente, quando necessario, le interpretazioni del proprio lavoro, questa operazione risulta meno agevole per gli “auctores” del campo del folclore sprovvisti di un grado sufficiente di capitali culturali e sociali, costretti ad affidarsi a dei mediatori per rivendicare e rendere comprensibile, al di là dell’arena ristretta che controllano, in uno spazio mediatico più ampio, i propri interessi e il proprio punto di vista. Così gli interessi degli “auctores” appartenenti alle classi dominate finiscono per essere mediati, tradotti e “traditi”, dagli *habitus* dei loro porta voce appartenenti alla frazione intellettuale della classe dominante. Si esercita così su questi “auctores” una forma di violenza simbolica, una violenza cioè per lo più non percepita, non rilevata, che impone delle interpretazioni delle proprie opere che non gli appartengono.

Il rapporto tra dominati e dominanti e tra “auctores” e “lectores” è comunque piuttosto intricato. Per chiarire e documentare questa complessità, riporteremo nel prossimo paragrafo un esempio etnografico inerente alla classificazione dei gruppi del Bumba-meu-boi.

La distinzione tra “auctores” e “lectores” (tra “creatori” ed interpreti, o ermenenti) della cultura popolare, costituisce una segmentazione interna del campo che segnala due posizioni chiaramente distinte, essendo i primi l’“oggetto” di studio dei secondi. Nonostante ciò molto spesso i “lectores” del campo del folclore tentano di sommare ai propri capitali specifici anche una frazione dei capitali degli “auctores”, rivendicando una particolare intimità con il mondo “popolare” frutto di una proclamata prossimità fisica, di una “familiarità”, di una convivenza e di una partecipazione al folclore, sia come amatori e *brincantes*, sia come studiosi ed etnografi. Tale ibridismo costituisce anzi uno dei tratti che definiscono l’autorità riconosciuta del folclorista. Viceversa in alcuni casi, più rari, per quanto abbiamo potuto osservare, ma in graduale aumento, correlati ai relativi progressi dell’accesso delle classi popolari a livelli più elevati di scolarità e a nuovi mezzi di comunicazione elettronica (radio-televisione e internet), gli “auctores” “popolari” dotandosi dei capitali culturali e delle competenze sufficienti a legittimarsi come “lectores” possono diventare interpreti di se stessi, sorta di intellettuali organici della propria posizione di classe nello spazio sociale in cui operano<sup>218</sup>. La distinzione tra “auctores” e “lectores”, risulta così relativamente fluida<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> La distinzione tra “auctores” e “lectores”, distinzione in origine dovuta al filosofo e teologo medioevale Gilbert de la Porrée, e omologa alla distinzione in teologia tra il sacerdote e il profeta, è stata ripresa da Bourdieu per sottolineare la specifica “autoritas” degli autori che accettano come unica autorità, in merito al valore delle proprie opere, la propria sola autorità, o al limite l’autorità ristretta dei propri pari (cfr. Bourdieu 1970: 126).

<sup>218</sup> Per il caso delle religioni afro-brasiliane vedi ad esempio Ferretti M. 2006.

Per comprendere che tipo di attuazione è svolta dai “lectores” vediamo di approfondire il loro ruolo nel caso specifico della classificazione dei gruppi del Bumba-meu-boi.

### 3.5 I *sotaque* del Bumba-meu-boi (cenni storici)

Attualmente i gruppi del Bumba-meu-boi sono classificati sia dalle istituzioni, come abbiamo visto (v. § 2.1.4), che dalla maggior parte degli intellettuali e dei produttori culturali di São Luís, in un certo numero di *sotaques*, da 3 a 5. L’ordinamento dei gruppi di Bumba-meu-boi in *sotaque*, come argomenta Antonio Evaldo Almeida Barros nella sua tesi magistrale (Barros 2007, § 3.8), sembra aver incominciato a prendere forma tra gli anni ’50 e ’60, con il diffondersi in São Luís dei concorsi dedicati al Bumba-meu-boi, ispirati alle competizioni delle *Escola de Samba* del carnevale di Rio, organizzati inizialmente da proprietari di commerci e radio, in seguito, con l’estendersi della loro popolarità, anche dalle istituzioni pubbliche del Municipio di São Luís (Barros 2007: 160). I concorsi erano caratterizzati in principio dalla competizione tra gruppi dell’interno del Maranhão e gruppi della Ilha di São Luís che durante le feste *juninas* si esibivano nella capitale e nei suoi suburbi. Nei concorsi i *bumba-boi* erano di frequente suddivisi in categorie. Nel 1955, come riportato dal *Jornal Pequeno* del 24 giugno (cit. in id.: 163), concorrevano da un lato i *boi* di Guimarães<sup>220</sup>, dall’altro i *boi* della Ilha di São Luís. Nel 1961, come riportato dal *Jornal Pequeno* del 23 giugno (cit. in id.: 167), i gruppi del bumba-boi erano divisi in due categorie. Nella classe “A” erano compresi il *boi* da Maioba, di Tirirical, di Maracanã, e del Matadouro; nella classe “B” i *boi* di Fé em Deus, Vila Passos, Fátima e Caratatiua. Erano premiati i primi tre classificati di ogni categoria, essendo i premi in denaro. Come osserva Barros,

Se non vi sono informazioni precise riguardo al fatto che questa due categorie corrispondessero precisamente a dei *sotaques*. Ciò che si può notare è che nella classe A sono elencati *boi* dell’interno della Ilha (eccetto l’ultimo), e nella B *boi* dei suburbi [di São Luís.]. (id.)

I sobborghi di São Luís all’epoca erano abitati soprattutto da recenti immigrati dall’interno del Maranhão, di conseguenza le classi A, B sembrano ripartire i gruppi del Bumba-meu-boi, come era già avvenuto negli anni precedenti, in *boi* della Ilha di São Luís e in *boi* dell’interno del Maranhão.

---

<sup>219</sup> Per queste ragioni, nella figura precedente, la linea di divisione tra “lectores” e “auctores” è stata tratteggiata.

<sup>220</sup> Guimarães, città dell’abaixada occidentale maranhense, un tempo centro amministrativo della regione oggi frazionata tra i municipi di Mirinzal, Cedral, Pinheiro, Santa Helena.

Vediamo qui come la divisione dei gruppi di Bumba-meu-boi in due categorie sia il frutto da un lato degli effetti di primitive politiche pubbliche dedicate alla cultura popolare, e probabilmente delle esigenze dei proprietari di commerci interessati ad aggradare i propri clienti, in genere posizionati tra l'élite politico economica e la media, piccola borghesia, con la presentazione di gruppi dai caratteri chiari, facilmente riconoscibili, dall'altro delle rivalità locali e regionali tra *brincadeiras* di diversa origine, e delle esigenze di distinzione identitaria dei singoli gruppi. Su questa situazione già composita si articola, per lo meno a partire dagli anni '40, l'interesse per la cultura popolare degli intellettuali eruditi, studiosi del folclore (v. n. 256). Le loro disposizioni analitiche finiscono per formulare definizioni sempre più dettagliate e normative che entrando in simbiosi con le esigenze burocratiche delle istituzioni producono dispositivi di inquadramento e forme standardizzate di correzione. Si sviluppa così una complessa tensione dialettica tra esigenze eterogenee: esigenze di semplicità e riconoscibilità dei gruppi (da parte di commercianti ed istituzioni), esigenze di precisione analitica nelle loro descrizioni (da parte degli intellettuali), e esigenze di differenziazione creativa e riconoscimento identitario (da parte dei produttori dei gruppi folclorici) che nel tempo genera delle convergenze tra definizioni e forme effettive delle *brincadeiras* che frequentano o hanno sede nella capitale maranhense. Le definizioni quindi gradualmente tendono ad articolarsi verso "stati" legittimi di relativo equilibrio, simili alle attuali definizioni in *sotaque* dei gruppi dei Bumba-meu-boi. Si tratta di categorizzazioni che presentano anche una adattabilità situazionale potendo variare, a seconda dei contesti e del prevalere di una serie particolare di esigenze, il numero delle classi e il livello di generalizzazione, come abbiamo visto anche nella classificazione elementare presentata in precedenza (v. n. 135).

### **3.5.1 Le classificazioni "dotte"**

Carlos de Lima, tra gli scrittori eruditi, sembra essere stato il primo ad adottare il termine *sotaque* per classificare i gruppi del Bumba-meu-boi. Già nel 1968, in un breve testo dedicato al Bumba-meu-boi, pubblicato inizialmente nella rivista "Legenda" e trascritto nel 1970 nella "Revista Brasileira de Folclore", associa i *sotaque* alla combinazione tra una serie di località e una specifica tipologia di strumenti caratterizzanti:

Il Boi del Maranhão ha tre forme, tre stili, tre espressioni, che i competenti (e il competente nel boi è il brincante) chiamano "sotaque": boi de Matraca (Maioba, Madre-Deus, Caratitua, Turu, Maracanã, Iguaíba), i così chiamati "bois da ilha"; boi de Zabumba (Monte Castelo, João Paulo, Vila Passos, Cavaco, Guimarães, Pinheiro) e boi de orchestra (Rosario, Axixá e Cavaco). (Lima 1968: 3)

Notiamo qui la presenza della nuova categoria dei *boi* di orchestra, che non compariva nella classificazione dei gruppi operata nei concorsi sopra citati, *bumba-boi* che dobbiamo quindi presupporre abbiano iniziato a diffondersi solo all'inizio degli anni '60<sup>221</sup>. Nel medesimo testo, Lima riporta una descrizione dei *sotaque* poetica e pittoresca, osservando soprattutto le differenze relative ai ritmi, agli strumenti, agli indumenti:

Si immagini due, tre, cinque centinaia di coppie di tavolette, specie di tasselli di parquet [*assoalhos*], battute, freneticamente una contro l'altra, in un delirio. [...] facendo crescere l'entusiasmo, fervere la brincadeira [...]. Si arriva quasi all'esaurimento. Allora la misura si altera, si rilassano i muscoli, i movimenti si distendono, il ritmo diminuisce; tutto si corregge e si riaggiusta [...] le matracas abbassano d'intensità, i grandi pandeiros emergono [...], le piume salgono e scendono oscillando [...] e le voci si ergono dentro la notte chiara, voci vergini, poetiche, ispirate [...].

Il *boi-de-zabumba* è più Africa. [...]. Il ritmo è diverso, più lento, richiamando senz'altra<sup>222</sup> e *mocambos*<sup>223</sup> [...].

Senza dubbio il *boi* di orchestra è il più recente [...]. La musica è sgargiante [*faceira*], capriolante, panteista; [...]. (id. 4).

Nel 1977, Domingo Vieira Filho<sup>224</sup> nel suo volumetto sul folclore del Maranhão pubblicato nella collezione Folclore Brasileiro della FUNARTE, cita nel glossario della

---

<sup>221</sup> La nascita di uno tra i considerati più antichi Bumba-meu-boi di orchestra, il Boi di Axixá, come ricorda Francisco Naiva, fondatore della brincadeira, risale al 1959 (Francisco Naiva in Lima Z. 2008: 117). Molti dei gruppi di orchestra presentano la particolarità di essere *boi de colégio*, come sono battezzati ironicamente dai brincantes degli altri *sotaque* (cfr. CMF 2001a: nastro 1, p. 11), *boi* cioè fondati come gruppi *mirim* da professori di scuola media. Il Boi di Morros, ad esempio, uno dei più famosi Bumba-meu-boi di orchestra di São Luís, come racconta Ésther Marques, ex-brincante del Boi, e mestre in Comunicazione Sociale e docente della UFMA, nasce nel 1976,

frutto del lavoro educativo delle professoressa della Escola Normal Monsenhor Bacelar [situata nella città di Morros], finalizzato a recuperare una tradizione dell'inizio del secolo dimenticata nella regione del Munim [...]. Avendo ricevuto il nome di "Allegria degli Studenti", il Bumba-meu-boi di Morros, nel primo anno della sua fondazione, portava nel *couro* brillantemente ricamato del *boi*, su un lato la Scuola Normale e sull'altro la figura del Parroco Monsignore Bacelar"(cfr. Boi de Morros, *Histórico*, sito internet).

Secondo il racconto di Maria Teresa de Jesus Bacelar Araújo, Direttrice all'epoca della *Escola Normal de Morros – Centro Educacional Monsenhor Bacelar*, testimonianza raccolta in un'intervista da Zelinda Lima, l'idea di fare un *boi* era antica ma il parroco Bacelar pensava che non fosse conveniente. Dopo la morte del parroco le professoressa della scuola concretizzarono il desiderio di fondare il gruppo folclorico della Scuola Normale. L'idea fu molto ben accolta dagli alunni e dalle famiglie della scuola. Formato il *batalhão*, questo si esibì in São Luís, con grande successo, includendo ragazze di 14 a 18 anni, rompendo il preconcetto che escludeva le donne dalle file dei *brincantes* (Lima Z. 2004b: 4).

<sup>222</sup> Gli alloggiamenti destinati agli schiavi nelle *fazendas* del Brasile prima dell'abolizione.

<sup>223</sup> Derivato di *mucambo*, o *mukambo*, termine di origine africana quimbundo avente il significato di luogo di riunione degli schiavi fuggitivi (letteralmente, "nascondiglio"; cfr. Mendonça 1935: 220). Dopo l'abolizione, come il sinonimo *quilombo*, passa ad indicare le comunità di ex-schiavi.

<sup>224</sup> Domingo Vieira Filho (São Luís 1924 – 1981), laureato in Giurisprudenza nella facoltà di Diritto di São Luís; docente nei corsi di Geografia Umana, Storia e Letteratura Portoghese (Faculdade de Filosofia), Antropologia Culturale (*Faculdade de Serviço Social*) e Diritto Internazionale Pubblico (*Faculdade de Direito*) (cfr. Braga 2000: 91). Tra i fondatori nel 1948 della *Subcomissão Maranhense de Folclore* (SMFL), succede tra il 1949-1950 ad Antônio Lopes, suo primo Segretario Generale (cfr. id.: 70-72). Ha occupato vari incarichi in istituzioni pubbliche: Procuratore Fiscale del Comune di São Luís (1957-1959); Direttore del Dipartimento di Cultura della *Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Maranhão* (1962-1971); Presidente della *Fundação Cultural do Maranhão* (1975-1979). Ha occupato il seggio n. 47 dell'HIGM, e dal 1953 il seggio n. 16 della AML (Cordeiro 2003: 16-17; Barros 2007: 68).

sezione sul Bumba-meu-boi del capitolo sui *Folguedos Folclóricos*, il termine *sotaque*, definito “*estilo do boi*”, “maniera come si esibisce [un Bumba-meu-boi], usando *matracas* e grandi *pandeiros*, o usando *zabumbas*” (Viera Filho 1977: 28). Segnala inoltre che “da alcuni anni a questa parte i *Bumbas* dei municipi di Rosário e Axixá hanno adottato orchestre di strumenti di metallo [strumenti a fiato] nell’accompagnamento musicale” (id.: 27). La classificazione dei Bumba-meu-boi è qui ancora appena abbozzata, poco articolata, presentando una descrizione minima dei tratti che caratterizzerebbero i singoli *sotaques*.

Nel 1980 José Ribamar Sousa dos Reis, pubblica su consiglio di Gilberto Freyre<sup>225</sup> nelle edizioni dell’*Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* di Recife (cfr. Reis 2000: 15), *Bumba meu boi, o maior espetáculo popular do Maranhão*, testo informativo e sintetico che per la prima volta formula una classificazione didascalica dei gruppi del Bumba-meu-boi indirizzata a “studenti, visitanti, turisti, ricercatori e persone di modo generale interessate a conoscere il *folguedo* di maggiore legittimità e rappresentatività del Maranhão e dei maranhensi” (id.). Reis, in accordo con la valorizzazione freyriana della fusione ibrida delle tre razze fondatrici del Brasile segnala l’origine meticcica dei tre principali *sotaque* del Bumba-meu-boi (*Matraca, Zabumba, Orquestra*), evitando di dare una connotazione etnica alle loro caratterizzazioni (id.: 45-48). Reis accenna per la prima volta anche a due ulteriori *sotaque*, ritmi o stili “quasi indipendenti” (id.: 47), i Boi di Pindaré e di Cururupu, in accordo con la classificazione che, nella loro maggioranza propongono, secondo l’autore, i propri leader del Bumba-meu-boi (id. 49).

Nel 1983 esce *Bumba-meu-boi no Maranhão*, di Américo Azevedo Neto, membro della AML, discendente di celebri letterati, nipote di Américo Azevedo, fratello di Arthur e Aluísio Azevedo. L’autore elabora una classificazione originale dei gruppi del Bumba-meu-boi, organizzata su tre livelli: i Gruppi (*Africano, Indígena, Branco*), che caratterizzano i tratti essenziali delle *brincadeiras*, i Sub-gruppi, variazioni regionali dei Gruppi<sup>226</sup>, e i Sotaque, lo stile individuale di ogni *bumba-boi*:

---

<sup>225</sup> Storico e sociologo pernambucano nato a Recife nel 1900, autore tra l’altro di *Casa Grande & Senzala* (1933), sviluppo della sua dissertazione magistrale pubblicata nel 1922 sotto la guida di Franz Boas alla Columbia University (Freyre 1922). In *Casa Grande & Senzala*, Freyre, mettendo al centro della ricostruzione storica del Brasile coloniale la famiglia patriarcale brasiliana e la vita sessuale dei padroni e degli schiavi delle grandi piantagioni, racconta la *miscigenação* (il “mescolamento”) e il meticciamiento di europei, afrodiscendenti ed indigeni non più come un processo puramente razziale, teorico ed astratto, ma come un processo culturale integrante la vita sociale dei brasiliani (Ribeiro Corossacz 2005: 54).

<sup>226</sup> Gruppo Africano: sub-gruppi di Zabumba o Guimarães, di Itapecuru (fiume del Maranhão che passa per i municipi di Codó e Caxias), di Cururupu, del Mearim (fiume del Maranhão che attraversa Bacabal e Pedreiras), e di Penalva; Gruppo indigeno: sub-gruppi della Ilha o di Matraca, e della Baixada; Gruppo Bianco: sub-gruppi di Orchestra (cfr. Azevedo Neto, 1983: 32).

Una volta organizzata la *brincadeira* [*brinquedo*] il leader determina le variazioni: inclusioni ed esclusioni; segna il congiunto con la sua personalità; gli imprime il suo gusto personale; impone la sua propria nozione di estetica e – infine – omette o aggiunge [...] in ragione del maggiore o minore potere acquisitivo. Così, dentro ad un sub-gruppo, sorge un altro *sotaque*. (Azevedo Neto, 1983: 31-32)

Se, come sottolinea nella sua tesi di laurea Arinaldo Martins de Sousa, l'insistenza di Azevedo Neto nel legare i gruppi a matrici di origine etnico-razziale denota i limiti di una interpretazione culturalista ancora influenzata dal mito delle tre razze fondatrici della società brasiliana<sup>227</sup>, il suo lavoro, ricco di dati empirici, denota anche la preoccupazione di tener conto e documentare la complessa diversità che presentano i *bumba-meu-boi* del Maranhão (Martins 2003: 83: 84). Di ogni Gruppo e sub-gruppo sono definite dettagliatamente le caratteristiche stilistiche in termini di strumenti musicali, ritmo, guardaroba, *auto*, coreografia della danza (*bailado*). L'uso della categoria *sotaque*, come sinonimo di stile individuale di una *brincadeira* o di un suo leader, se da un lato, da un punto di vista formale, risulta ridondante (non riassumendo nessun insieme caratteristico al di là di quello già individuato dal termine *brincadeira*), dall'altro permette di rispettare e valorizzare la variabilità, la creatività, la dinamicità che si manifesta nei singoli gruppi, sfuggendo alle categorizzazioni rigide che ritengono qualsiasi devianza da un modello più generale di *sotaque* come sintomo di un fenomeno di “descaratterizzazione”.

Il fatto è che questo autore percepì, come pochi alla sua epoca, che il *Bumba-meu-boi* è un fenomeno complesso, visto che ogni gruppo differisce dagli altri e non vi è modo di inquadrarli in un unico stile, o in appena alcuni (id.: 84)

Nonostante il prestigio riconosciuto ad Azevedo Neto e al suo lavoro, la sua classificazione, vuoi per la sua stessa complessità, vuoi per l'ambiguità nell'uso della nozione di *sotaque* che abbiamo accennato, non viene accolta, né dai folcloristi, né dalle istituzioni né tanto meno dai *brincantes* e dalle loro associazioni.

---

<sup>227</sup> Come ricorda Renato Ortiz, a cavallo tra XIX e XX secolo torna corrente il truismo, secondo cui il Brasile si costituì attraverso la fusione di tre “razze” essenziali: il “bianco”, l’“indio” e il “negro”, mito cosmologico del Brasile *cadinho* (“crogiuolo”) che racconta l'origine del moderno stato brasiliano (Ortiz 1985a: 38). A partire dall'antica tesi della “*brandura*” (“morbidezza”, “dolcezza”, “tolleranza”) della schiavitù in Brasile, sistema rigidamente gerarchizzato, ma paternalista, si forma l'ideologia della armoniosa convivenza delle tre “razze” fondatrici. Se dapprima il ruolo del “negro” e del meticcio è interpretato soprattutto in termini negativi, come causa degenerativa, successivamente autori come il letterato e folclorista Silvio Romero (1851-1914), il giornalista e romanziere Aluísio de Azevedo (1857-1913) (vedi nota 257), e successivamente, lo studioso, storico e sociologo, Gilberto Freyre (1900-1987) reinterpretano positivamente l'incrocio delle “razze” fondatrici. Il meticciamiento viene ad essere considerato indispensabile per consentire “l'acclimatarsi della civilizzazione europea ai tropici” (id.: 21). Il mito delle tre razze è tuttora presente nel senso comune dei brasiliani e nell'ideologia propagandata dalle istituzioni. Per un esempio maranhense vedi l'associazione tra i colori della bandiera del Maranhão e delle tre “razze” fondatrici del Brasile reclamizzata a fini pubblicitari dalla catena di supermercati Mateus (Appendice A, Figura 22).

A partire dalla metà degli anni '80, con la fine della dittatura militare e il rinnovamento delle scienze sociali in Brasile<sup>228</sup>, iniziano ad essere pubblicate nel Maranhão le monografie di *mestrado* di alcune giovani ricercatrici maranhensi che in seguito vengono a svolgere incarichi significativi nelle istituzioni universitarie e nelle istituzioni pubbliche dedicate alla cultura popolare e al turismo.

Sebbene affrontino il Bumba-meu-boi da prospettive interpretative meno interessate a descrivere i tratti materiali delle *brincadeiras* e più interessate agli aspetti sociali e simbolici del *folgado* o ancora al rapporto dialettico che i gruppi intessono con la tradizione e il contesto politico, economico e mediatico contemporaneo, i loro lavori presentano comunque delle sezioni dedicate alla descrizione, classificazione dei gruppi del Bumba-meu-boi dove l'articolazione più complessa proposta da Azevedo Neto è abbandonata e i tratti definitivi dei gruppi vengono combinati in modo da ripartire i bumba-boi in un numero ridotto di *sotaque*.

Questi lavori, dotati dell'autorità e legittimità conferita alle loro autrici da una convivenza con il contesto culturale maranhense, dal ruolo rilevante da loro assunto nelle istituzioni, e dal prestigio delle principali università brasiliane dove difendono le loro tesi, in breve divengono testi di riferimento per giornalisti e studiosi del folclore maranhense.

Nel 1986, è pubblicata la tesi magistrale, *Tu contas! Eu conto!*, di Maria do Socorro Araújo<sup>229</sup>, dedicata, come riferisce il sottotitolo, alla "Caratterizzazione del significato del Bumba-meu-boi per la popolazione del *bairro* de Madre de Deus, come espressione della cultura popolare e allo stesso tempo come divertimento in São Luís do Maranhão" (Araújo

---

<sup>228</sup> Durante il regime militare (1964-1985) se da un lato le scienze sociali in Brasile subiscono una fase di crisi dovuta alla cassazione delle cattedre di molti sociologi accusati di sovversione (come il sociologo Florestan Fernandes, costretto a lasciare la USP nel 1969, dove tornerà ad insegnare solo nel 1986; cfr. Liedke Filho 2005: 411-412), d'altro lato prosegue il processo di istituzionalizzazione dei corsi superiori di post-laurea. Nel 1965 è approvato dalla *Câmara de Ensino Superior* (CES) il parere n. 977 del Conselho Federal de Educação (CFE) che definisce la forma e gli obiettivi dei corsi post-laurea di *mestrado* e *doutorado*. Nel 1969 la riforma universitaria introduce, sul modello statunitense, il sistema dei dipartimenti (cfr. Cury 2005). Per conseguenza, con l'apertura del regime militare, verso la fine degli anni '70, il rinnovamento teorico e tematico delle ricerche in scienze sociali trova delle strutture ben organizzate in cui affermarsi. Nel 1977 è creata l'ANPOCS, *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*, entità giuridica di diritto privato, attuando come centro di agglutinamento dei programmi di post-laurea in antropologia, sociologia e scienze politiche (cfr. ANPOCS, sito internet). Nel Maranhão lo sviluppo delle istituzioni universitarie superiori avviene con un certo ritardo, costringendo gli studenti maranhensi interessati a svolgere corsi di *mestrado* e *doutorado* a dirigersi verso le università di altri Stati, soprattutto verso le prestigiose università di São Paulo, Rio de Janeiro, Brasilia. Il Corso di Scienze Sociali è creato nella UFMA solo nel 1986. Il Mestrado del Programma di post-laurea in Ciências Sociais è attivato nel gennaio 2003.

<sup>229</sup> Originaria di Pedreras, interno del MA, laureata in *Serviço Social* alla UFMA (1984). Negli anni '80 Assessore della Secretária de Desportos e Lazer (Sport e Tempo Libero), attualmente è membro della CMF e dal 2009 Segretaria aggiunta della Secretária Estadual de Turismo do Maranhão. Fino al 2008 è stata Segretaria della SETUR (Secretaria Municipal de Turismo). È docente di Turismo alla UFMA.

1986)<sup>230</sup>. Pur citando Azevedo Neto, l'autrice torna a proporre una classificazione elementare dei Bumba-meu-boi in tre *sotaque*: *Zabumba*, *Matraca*, *Orquestra* (id.: 62-67)<sup>231</sup>, adottando sostanzialmente la classificazione proposta ancora nel 1981 da Jeovah Silva França (v. *infra* § 3.6.2) in un breve articolo uscito nel volume *Cultura Popular*, pubblicato dalla FUNC (França 1981). Se Azevedo Neto, in relazione all'origine dei "Gruppi" del Bumba-meu-boi (secondo la sua terminologia) non si pronuncia, limitandosi a rimetterla alla "perduta origine" del *folgado*, sostanzialmente avallando una loro formazione etnica indipendente, sebbene parzialmente ibrida<sup>232</sup>, Araújo in pochi paragrafi, facendo uso di un minimo di documentazione storica<sup>233</sup>, suggerisce un'origine lineare dei *sotaques* che ipotizza l'esistenza di un *sotaque* primordiale, e "primitivo", il *sotaque* di *Zabumba* (Araújo 1986: 62). Con il passare del tempo sarebbero sorti poi, da prima il *sotaque* di *Matraca* e in seguito il *sotaque* di *Orquestra* (id.: 63-64).

Quattro anni più tardi, nel 1988, Maria Michol Pinho de Carvalho, nella sua tesi magistrale alla Scuola di Comunicazione della UFRJ, intitolata *Matracas che sfidano il tempo: è il Bumba-meu-boi del Maranhão, uno studio della tradizione/modernità nella cultura popolare*, pubblicata in seguito nel 1995 in São Luís (Carvalho M. 1995), dopo aver sottolineato che tra gli esperti di Bumba-meu-boi vi sono opinioni diverse circa la classificazione dei gruppi del *folgado*, opta per elencare i quattro *sotaque* che ritiene principali: *Zabumba*, *Matraca*, *Orquestra* e *Pindaré*. Di quest'ultimo è considerato far parte il Bumba-meu-boi di Apolônio Melônio, o Boi da Floresta (nome del *bairro* dove è situata la sede della *brincadeira*) oggetto privilegiato di studio, insieme al Bumba-meu-boi di Maracanã, della monografia di Carvalho (per l'analisi della genealogia di questo *sotaque* v. il paragrafo seguente).

Nel 1999 Ester Marques (v. § 3.6.1) pubblica la sua tesi di *mestrado* in Comunicazione e Cultura, *Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular: o caso do bumba-meu-boi*, difesa all'Università di Brasilia (UnB) nel 1996 (Marques 1999). Nei paragrafi che dedica ai *sotaque* del Bumba-meu-boi, l'autrice sembra accogliere la prospettiva particolaristica ed etnicistica di Azevedo Neto. Sottolinea il carattere individuale del *sotaque* di ogni

---

<sup>230</sup> Tesi difesa nel 1984 alla Pontificia Universidade Católica (PUC) di São Paulo (*Mestrado em Serviço Sociais*) e pubblicata nel 1986 dalla SIOGE (Serviço de Imprensa e Obras Gráfica do Estado).

<sup>231</sup> Parte I, Cap. II, sezione 3: *O bumba-meu-boi e seus sotaques*.

<sup>232</sup> Per Azevedo Neto il Maranhão è uno "Stato dove si scrive meticciamento [miscigenação] con tutte le lettere maiuscole. Dove neri, bianchi e indios, in proporzioni uguali, crearono questo popolo sorridente e festaiolo [*festeiro*] – il maranhense. [...] cantarono insieme, una stessa canzone; danzarono, insieme, nelle danze di una stessa festa – le danze di un'unica gente, le danze di un solo popolo" (Azevedo Neto 1983: 19).

<sup>233</sup> Un documento citato da Viera Filho (Viera Filho 1977), che data al 1868 l'introduzione delle matracas in alcuni boi di São Luís (Araújo 1986: 63).



*brincadeira* e riprende la tipologia di classificazione dei Bumba-meu-boi in tre macro Gruppi (Africano, Indigeno e Bianco), di cui descrive i tratti principali. Improvvisamente però riprende la classificazione standard già all'epoca ampiamente usata dalle istituzioni nel registrare le *brincadeiras* (v. § 2.1.4):

I sotaques attualmente esistenti sono quello di *Zabumba o Guimarães*, dove la partecipazione africana è più accentuata; di *Matraca o della Ilha*, i cui elementi ricordano i rituali indigeni; di *Orchestra*, basicamente di contenuto europeo, e quello di *Pindaré e Viana* (chiamato ora di *pandeirões*), oriundo della Baixada, che sebbene somigliante a quello di *matraca*, si distingue per il ritmo, per gli strumenti e per il guarda-ropa. Alcuni autori registrano un quinto sotaque, esistente soltanto nel municipio di Cururupu (MA) e che non si assomiglia a quelli già citati. (Marques 1999: 87)<sup>234</sup>

Qui si nota una sorta di ambiguità dell'intellettuale accademico e folclorista, scisso tra la militanza per la cultura popolare che esige, per i suoi propositi divulgativi, di salvaguardia ed incentivo, delle configurazioni didascaliche dei propri oggetti sufficientemente semplici, articolate ma armoniose, e il rigore scientifico che vorrebbe decostruire empiricamente tali costruzioni facendole esplodere in una molteplicità di morfologie di più difficile gestione.

### 3.5.2 Genealogia del *sotaque* di Pindaré

Per capire attraverso un caso esemplare la logica con cui certi gruppi del Bumba-meu-boi si sviluppano e si moltiplicano, e quindi il meccanismo con cui un *sotaque* viene a formarsi e a legittimarsi, è interessante percorrere brevemente la storia in São Luís do Maranhão del *sotaque* di Pindaré o di Viana, *sotaque* attualmente più spesso chiamato di *baixada* o di *pandeiros*. Come riferito da Michol Carvalho e dallo stesso Apolônio Melônio (1918-), nel 1945 il signor Chico Canguçu [o Chico Canguru] invita Apolônio Melônio, originario del paese di João Batista nella provincia di São Vicente, regione di Viana, a formare e guidare un gruppo di Bumba-meu-boi nel *bairro* di Caratatiua di São Luís (Carvalho M. M. 1995: 67; Apolônio Melônio in Lima Z. 2008: 77). Apolônio accetta e in breve si forma una compagnia di *brincantes*, quasi tutti originari del municipio di Viana, Chico Canguru primo dono in São Luís di un boi del *sotaque* di Viana. Il comando del *boi*, battezzato Boi di Viana, successivamente è assunto da Zé Apolônio Martins che ne diviene il proprietario. Nel 1959 Apolônio Melônio lascia il Boi di Viana e nel 1960 forma insieme a João Cânciao, Crispim, Cobrinha, Sabino, un'altro gruppo con il nome di Boi de Pindaré, paese di origine di João Cânciao (Apolônio Melônio in Lima Z. 2008: 79). Il primo Boi è organizzato per pagare la *promessa* di Crispim, il secondo, nel 1961, è organizzato da João Cânciao e Sabino, nel '62 è la volta di Cobrinha. Al gruppo si unisce, come *amo* e *cantador* Coxinho

---

<sup>234</sup> Sottolineature dell'autore.

(Bartolomeu dos Santos, Vitória do Mearim 1910 - São Luís 1991), autore della *toada*, *Urrou do Boi*, che diventerà l'inno del folclore del Maranhão. Nel '64 il Boi de Pindaré vince il concorso dei Bumba-meu-boi nel gruppo dei *boi* di São Luís (Apolônio Melônio in Carvalho M. M. 1995: 69). Nel 1967 João Cândia decide di portare la brincadeira nel bairro de Fátima, dove risiede. Apolônio Melônio lascia allora la brincadeira e dopo alcuni anni, nel 1972, con l'aiuto del fratello e del parroco del bairro della Floresta fonda un nuovo bumba-meu-boi, la *Sociedade Junina Turma de São João Batista* (Carvalho M. M. 1995: 70), chiamato anche Boi di Apolônio o Boi da Floresta. Come ricorda Apolônio Melônio, nel primo concorso a cui il nuovo *boi* partecipa, direttore del turismo Américo Azevedo Neto, vince nelle categorie "evoluzioni" e "comportamento": "il boi di Pindaré guadagnò 500 cruzeiros e noi ricevemmo 300 cruzeiros come rivelazione dell'anno" (Apolônio Melônio in Lima Z. 2008: 81). Nel 1974 è Campione del Progetto Mirante. Con la fine dei concorsi locali e lo sviluppo da parte delle agenzie governative maranhensi di politiche dedicate alla cultura popolare più articolate, il Boi di Apolônio acquista una dimensione nazionale:

Siamo stati portati fuori [dal Maranhão] dal turismo, dagli organi del Governo, da persone legate al folclore con l'obiettivo di mostrare là fuori cosa ha di buono e di bello il Maranhão. Mai abbiamo deluso le aspettative [...] poiché nel nostro gruppo facciamo questione di presentarci bene, con abiti degli stessi colori, cappelli di piume molto guarniti [*enfeitados*], le percussioni ben fatte, danzando per benino. Vogliamo anche segnalarci per il buon comportamento, per il rispetto dell'orario, delle norme, degli ordini, vengano tanto da parte nostra come da parte delle persone che ci chiamano, delle autorità che ci contrattano [...]. Oggi deve essere così, abbiamo più responsabilità di prima, quando si brincava boi solo per devozione, per gusto e per piacere. È differente, certe cose sono cambiate. (Apolônio Melônio in Carvalho M. M. 1995: 72)

A partire dal 1973 il Boi di Apolônio si esibisce in vari municipi nell'interno del Maranhão, in Brasilia, a Rio de Janeiro, São Paulo, ecc...

José de Jesus Figueiredo, chiamato col soprannome di Zé Olhinho, attuale dono del Boi Unidos de Santa Fé, in un'intervista del 1993 riportata nel Volume V della serie *Memória de Velhos* ricostruisce i momenti successivi della storia del Boi di Pindaré. Zé Olhinho entra nel Boi de Pindaré nel 1967. Nel 1969 diviene primo *vaqueiro* di João Cândia. Nel 1972, con il patrocinio della Coordenadoria de Turismo do Maranhão il Boi de Pindaré registra a Rio de Janeiro il suo primo disco, primo cantador Coxinho<sup>235</sup>. Nel 1975 muore Bijoca, secondo *cantador* di Coxinho, e Zé Olhinho lo sostituisce. Nel 1977 muore anche João Cândia e Zé Olhinho e Siríaco, secondo *cantador* di João Cândia, diventano i responsabili

---

<sup>235</sup> Cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4.

artistici del *boi*. Nel 1987 Zé Olhinho assume il comando del Bumba-meu-boi, è primo *cantador* del *boi* e successivamente diviene Presidente dell'Associazione della *brincadeira*, la proprietà del Boi essendo della vedova di João Cância, e di Mauricio Fonseca. Alla morte di quest'ultimo i beni della *brincadeira* finiscono per essere venduti a Sebastião Arouche, che fino ad oggi si proclama dono della *brincadeira*. Zé Olhinho insieme a Raimundinho Ferreira, dopo aver *brincado* nella Turma di São Vicente nel 1988, nel 1989 fondano il Boi de Pindaré II. Nel 1991 la *brincadeira* è registrata nella federazione del *bumba-meu-boi* con il nome di Unidos de Santa Fé (José de Jesus Figueiredo in Carvalho M. M., 1999: 103-110). In un'intervista concessami nell'agosto 2006<sup>236</sup> lo stesso Zé Olhinho ricostruisce l'albero genealogico del sotaque di Viana, che presentiamo schematicamente nello schema seguente, evidenziando le successive divisioni, biforcazioni ed estinzioni dei gruppi sorti dal Boi di Pindaré.

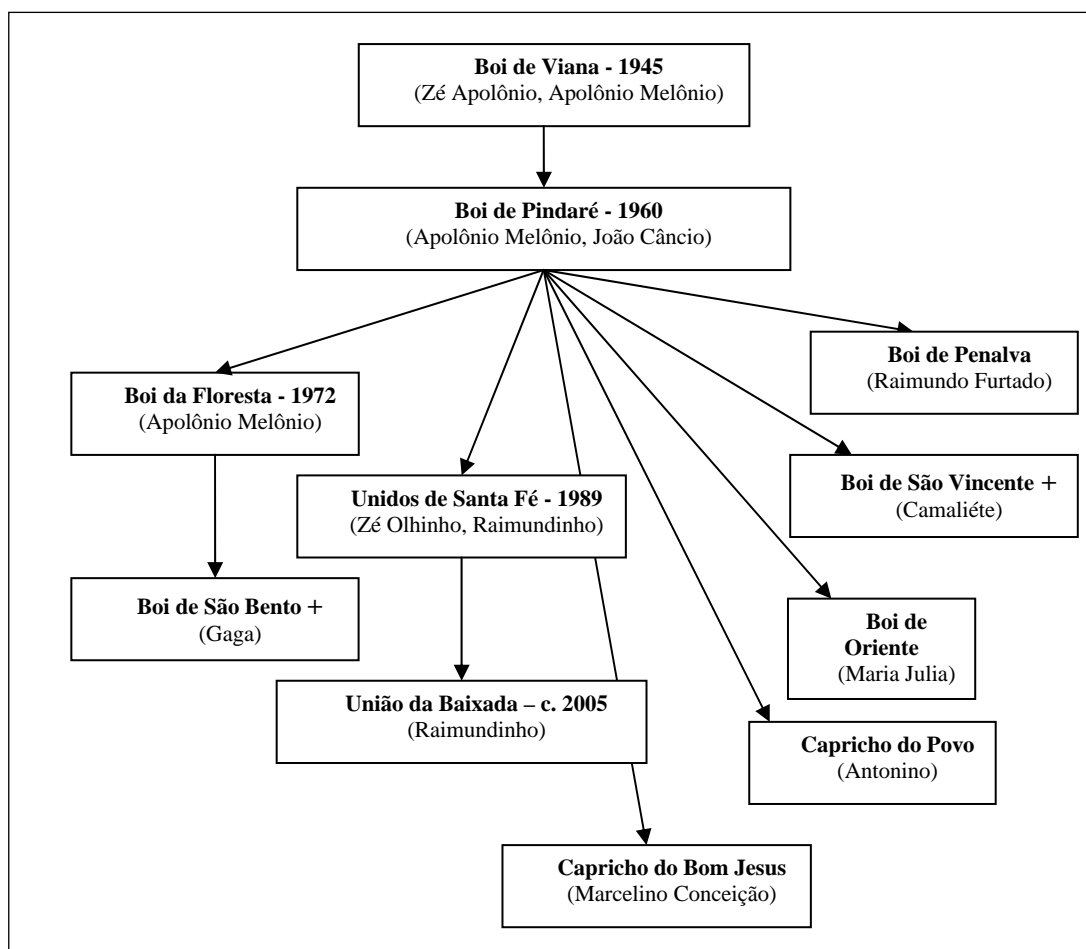


Fig. 5 – Genealogia dei gruppi del sotaque di Viana o Pindaré<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Intervista concessa da José de Jesus Figueiredo all'autore il 16 agosto 2006 nella sede del boi Unidos de Santa Fé, São Luís, Bairro de Fátima.

<sup>237</sup> Le croci a fianco dei nomi delle *brincadeiras* indicano i gruppi estinti.

Zé Olhinho racconta le ragioni della genesi di questo “sciame” di *brincadeiras*. Questioni legate alla rivalità e al desiderio di indipendenza dei *cantadores*, ma anche dipendenti dalla insoddisfazione nella gestione delle risorse economiche delle *brincadeiras*, spesso sviate dai proprietari su interessi personali e non reinvestite nella *brincadeira*: “alcuni *donos* di *boi* guadagnano soldi [...] in verità, molti, prendono i soldi e non li applicano nella *brincadeira* e i *brincantes* si stancano, questo è uno dei motivi” (Figueiredo, 16 agosto 2006)<sup>238</sup>.

Lo stesso Olhinho chiarisce, dal suo punto di vista, le origini del *sotaque* di Pindaré sottolineando la sua genesi individuale, autoriale, e la sua distanza dai gruppi della regione di Pindaré.

Guarda io non conosco questo *sotaque*. Questo *sotaque* non è neppure di Pindaré. Perché già ho visto le *brincadeiras* di Pindaré qui in São Luís, e usano un certo *tarol* [tamburo cilindrico di dimensioni medie] percosso con bacchette e dei *tambor grandes* pure percossi con bacchette più rigide. Un *sotaque* più pesante, capisci? João Cândia ha creato questo *sotaque*. Ed è rimasto *sotaque* di Pindaré. In verità è stato lui a creare questo *sotaque*. Non so come, ma è stato creato qui. (Figueiredo, intervista, 19 ottobre 1993: 13<sup>239</sup>)

Questa dichiarazione di Olhinho avvalga le descrizioni del *sotaque* proposta da Azevedo Neto, che considera Pindaré un *sotaque* singolare ideato da João Cândia (Azevedo Neto 1983: 59) e non un Sub-gruppo (che sarebbe nel caso della classificazione di Azevedo Neto il Sub-gruppo di Baixada).

\* \* \*

Le classificazioni erudite, come abbiamo accennato, si inscrivono in un rapporto dialettico di reciproca autorizzazione con le forme burocratiche di registro dei gruppi che hanno sede o si esibiscono in São Luís e che a loro volta influenzano e sono influenzate dai rapporti di competizione che sussistono tra i gruppi del Bumba-meu-boi e dalle politiche di identità che sono operate dai leader dei gruppi del Bumba-meu-boi con il supporto dei propri *brincantes*. Come abbiamo anche visto, il successo, lo sviluppo e la moltiplicazione di un determinato gruppo, con il tempo può essere sanzionato dalla definizione di uno specifico *sotaque* di riferimento che entra a far parte dei *sotaques* riconosciuti nell’inventario dei gruppi riconosciuti e registrati da istituzioni come la SECMA, il

---

<sup>238</sup> File “2006.08.16 INT Zé Olhinho 19 (Storia boi di Viana).wma” ; [10:46s-11:02s].

<sup>239</sup> Il numero di pagina si riferisce alla numerazione del documento contenete la trascrizione della registrazione originale dell’intervista, in seguito rieditata e pubblicata nel volume V della serie *Memória de Velhos* (Carvalho M. M. 1999: 97-119). Il brano, qui citato, è riportato solo parzialmente in *Memória de Velhos* (cfr. id.: 104-105). La sbobinatura originale nel settembre 2008 era accessibile negli archivi della CMF nel CCPDVF.

CCPDVF, la SCP, e in passato, dalle istituzioni del turismo del Maranhão come la MARATUR<sup>240</sup>. Una volta incluso nei dispositivi di registro delle istituzioni, ogni *sotaque* assume un potere attrattivo. Come spiega un funzionario del CCPDVF intervistato da Arinaldo Martins, i funzionari che realizzano l'inventario dei gruppi del Bumba-meu-boi, quando incontrano il responsabile di una *brincadeira* proveniente da qualsiasi municipio del Maranhão, richiedono di dichiarare il *sotaque* del gruppo. Poiché i responsabili spesso non conoscono chiaramente il significato tecnico del termine *sotaque*, che nell'interno del Maranhão è considerato essenzialmente sinonimo di ritmo, battuta, cadenza, e quindi non sono in grado di autodefinire il *sotaque* della propria *brincadeira*, i funzionari del CCPDVF finiscono per attribuire autonomamente il *sotaque* della *brincadeira* inferendolo a partire da una descrizione elementare degli indumenti e degli strumenti che il gruppo utilizza. In questo modo la classificazione in *sotaque* dei gruppi del Bumba-meu-boi è assegnata di ufficio a gruppi che in origine non si definiscono in tal modo, diffondendosi in aree anche piuttosto remote del Maranhão (cfr. Martins 2003: 103).

Non tutti i gruppi di boi, parlando in termini di Maranhão e non appena di São Luís, usano la parola *sotaque*. Non è una categoria nativa del Bumba-meu-boi del Maranhão, ma invece una categoria che si riferisce ai gruppi che attuano nella capitale dello Stato. In questo senso, oltre a essere una categoria dei gruppi, è anche una categoria degli agenti dello Stato e degli intellettuali [...] che sembrano essersi limitati a mettere a fuoco gli aspetti percepibili nel contesto di São Luís. (id.)

---

<sup>240</sup> Il primo organo del turismo del Maranhão, il *Departamento de Turismo e Promoções do Estado*, è creato nel 1962, direttore Domingo Viera Filho, al contempo alla direzione anche del Dipartimento di Cultura di Stato (Albernaz 2004: 229). Nel 1963 è creato un analogo organo a livello municipale, il *Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais*, alla cui direzione è indicata Zelinda Machado Castro Lima. Una serie di attribuzioni sono trasferite dal livello Statale a quello Municipale per tornare nuovamente al *Departamento Estadual* nel 1967, quando ne assume la direzione la stessa Zelinda Lima. Questo organo è successivamente sostituito dal *Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato* (FURINTUR) e nel 1976 dall'*Empresa Maranhense de Turismo* (MARATUR), sul modello della EMBRATUR *Empresa Brasileira de Turismo* creata al livello federale nel 1966, quando è definito, per la prima volta, una politica nazionale di turismo (cfr. Ortiz 1985a: 86). La MARATUR è trasformata nel 1999 in *Sub-gerencia de Turismo* e finalmente in *Secretaria Estadual de Turismo* (cfr. Albernaz 2004: 229-236). Fino alla morte di Domingo Viera Filho, avvenuta nel 1981, sempre molto preoccupato, come in generale i folcloristi del movimento folclorico, almeno fino alla fine degli anni '70, con i pericoli di descaratterizzazione del folclore prodotte da uno sviluppo accelerato del turismo (v. ad esempio Vieira Filho in Braga 2000: 130; v. anche, al livello nazionale, le considerazioni finali del *Simpósio sobre Folclore e Turismo Cultural*, organizzato nel 1970 con il patrocinio della Commissione Paulista di Folclore e della CDFB: MEC-CDFB 1970, pp. 125-128), le politiche rivolte alla cultura popolare e al turismo sono mantenute strettamente separate, essendo al dipartimento di cultura assegnati compiti di ricerca rivolti allo studio e alla preservazione della cultura popolare, e al dipartimento di turismo le azioni di promozione e inventario del patrimonio turistico. Nelle gestioni degli organi del turismo di Zelinda Lima sono organizzati Festival di Folclore e promozioni periodiche giunine, nataline, carnevalesche. Durante il funzionamento della FURINTUR è organizzato "l'inventario [*cadastramento*] dei gruppi folclorici [...] [e il] censimento [*levantamento*] dell'artigianato" (MARATUR 1982: 10; cit. in Albernaz 2004: 231). Dopo la morte di Domingo Vieira Filho e la creazione del CCPDVF, ironicamente queste ultime incombenze passano ad essere gestite da questo nuovo organo e dai dipartimenti di cultura in cui successivamente viene integrato, mentre gli organi di turismo vengono ad assumere nuovi compiti di pianificazione e progettazione degli investimenti nelle infrastrutture richieste dal settore (cfr. Albernaz 2004: 233).

Ad illustrare la scarsa conoscenza nell'interno del Maranhão, da parte dei *brincantes* del Bumba-meu-boi, del termine *sotaque* come inteso nella capitale, citiamo una breve intervista concessami nel giugno 2007 da Lourival Gomes Costa (70 anni), anziano *brincante* di Bumba-meu-boi, il giorno successivo alla *boiada* di Matinha, festa di bumba-meu-boi della regione nel distretto di Viana che ogni anno raduna nella piazza principale del municipio di Matinha decine di Bumba-meu-boi che partecipano alla competizione organizzata dal comune.

Incontro Lourival, in compagnia di un suo compagno, sul ciglio di una strada del paese di Matinha. Sta aspettando un autobus diretto a Viana, dove abita con la sua famiglia. Mi trovavo in Matinha a seguito di una missione folclorica parte della programmazione del “II Incontro di Studio e Ricerca degli Elementi Animati del Bumba-meu-boi del Maranhão”, organizzato dalla compagnia teatrale *Coteatro*<sup>241</sup>.

MP: Stava dicendo che non si ricorda il nome del *sotaque*...

LGC [Lourival Gomes Costa]: Sì, ma è così... bem, bem, cici bem, bim bemgd, bim bemgd, bim bemgd... é così il *sotaque*! Il nostro *sotaque* è così, il battimento ne... bim, bim, cici bem, cici bem, cici bem...

MP: E il nome, non ha un nome?

LGC: No. [...] Il *sotaque* è così. [...] è la cadenza [*marcação*].

MP: La cadenza è questa qui, vero? Che strumenti ci sono? Che strumenti suonate? [...]

LGC: È la *matraca*, c'è un *tamborino*, ci sono altri tamburi... ci sono un gran numero [*uma porção*] di strumenti diversi...

MP: Sì ma per distinguere la sua *brincadeira* dalle altre come fate? Per distinguere la sua *brincadeira*...

LGC: Dalla *boiada*?

MP: Sì!

LGC: È il nome... perché quando io sto nella *boiada*, io sono un po' disordinato [*vadio*], a me piace partecipare, mi piace sapere, ballando, brincando, cantando, [rivolgendosi all'amico che lo accompagna] non è vero Umberto? Battendo *matraca*, né! [...]

MP: Com'è il nome della vostra *brincadeira*?

LGC: È di Ulisse Mendonça.

MP: Mendonça è il dono?

LGC: È il padrone [*patrão*], è il padrone, il padrone, è così!

(Lourival Gomes Costa, 27 giugno 2007, [0:0s – 2:15s])

### 3.5.3 Rappresentazioni non egemoniche

Che le configurazioni dei Bumba-meu-boi dell'interno del Maranhão siano molto più diversificate di quella ordinata dalla classificazione in *sotaque* prevalente in São Luís risulta molto evidente dalla varietà di forme che presentano i gruppi di Bumba-meu-boi invitati dal CCPDVF a presentarsi in São Luís durante il *Tríduo Joanesco* (v. supra § 2.2.2). Jandir Gonçalves, funzionario del CCPDVF che “*gosta de viajar e conhecer as manifestações*

---

<sup>241</sup> Incontro realizzato tra il 23 ed il 30 giugno 2007.

*culturais por conta própria*”, come si definisce in un colloquio con Arinaldo Martins (Martins 2003: 92), mantiene stretti contatti con i gruppi e i leader culturali dell’interno del Maranhão avendo maturato nel corso degli anni una conoscenza molto vasta delle forme materiali e rituali della cultura popolare e delle religioni sincretiche maranhensi. Nelle settimane che precedono il *Tríduo Joanesco* si reca nei *povoados* (centri abitati), dell’*interior*, per prendere accordi con i gruppi invitati a presentarsi negli spazi della SCP. Citiamo un brano di un’intervista da lui concessa a Arinaldo Martins nel 2002 dove traccia brevemente le origini del suo interesse per la diversità delle forme del Bumba-meu-boi del Maranhão, illustrando alcuni casi esemplari:

Ho iniziato a viaggiare con mio papà ancora bambino. Vitor Gonçalves Neto, collaborava con il Comune di vari municipi, come Caxias, Santo Antonio dos Lopes, Codó, Coroatá, Bacabal ecc. Iniziai a interessarmi al Bumba-meu-boi quando aprii il [libro di] Domingo Vieira Filho [rif. a Vieira Filho 1977], per sapere cos’era il Bumba-meu-boi, dove non si capiva niente per essere riportate solo poche informazioni. [...] Vedendo i Bumba-meu-boi nei *terreiros* dell’interno [del Maranhão] scopri che si trattava di una realtà completamente diversa da quella esistente negli arraiais [di São Luís]. [...]

In Caxias ci sono 32 *boi*, differenti dai *boi* di São Luís e uguali tra di loro, con eccezione di due che sono diversi, uno musicato [con strumenti tipici dei boi di orchestra], l’altro, il Boi de Paulo, del centro abitato di Ourinho, che fa il ritmo da *Mata, Terecô* [ritmo delle percussioni dei rituali del Terecô o Tambor da Mata, religione afrobrasiliiana diffusa soprattutto nella regione di Codó][...] usando gli stessi strumenti [dei Bumba-meu-boi] di Caxias, che sono il *bombo*, un tamburo [*caixa*] ottagonale, coperta di pelli di animali; l’*adufe*, una specie di pandeiro quadrato [...].

I *boi* di questa regione fanno le così chiamate visite di fossa [*visita de cova*], accompagnano le sepolture, fanno visite [alle tombe dei defunti] del settimo giorno, del decimo giorno, di un mese, un anno ecc. pongono il Bumba-meu-boi in cima alla sepoltura. Sono Bumba-meu-boi poveri in termini visuali. [...]. (Jandir Gonçalves in Martins 2003: 96-97)

In Penalva, Viana e Matinha, Gonçalves segnala la presenza, in determinati paesi, di gruppi organizzati di Cazumbas<sup>242</sup> che non sono obbligati a partecipare ad un determinato *boi*, nella regione di Cedral, Central do Maranhão, Porto Rico, Mirinzal (nella Baixada Occidentale Maranhense), di compagnie di *cantadores* che, pur non possedendo una *brincadeira* completa vengono contrattati da chiunque voglia fare una *promessa* e organizzare un Bumba-meu-boi. In Viana e Matinha c’è un *boi* di orchestra dove si esibisce un cazumba (id.: 97-98)<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> Personaggio mascherato dalla testa zoomorfa. Secondo Azevedo Neto in origine aveva lo scopo di distrarre il pubblico prima dell’inizio dell’auto e delle *toadas* (Azevedo Neto 1983: 81). Come riporta Albernaz, molti *brincantes* e intenditori del Bumba-meu-boi ritengono che il *cazumbá* abbia il ruolo di spaventare gli spiriti maligni e proteggere la *brincadeira* (Albernaz 2004: 81; v. Appendice A, Figura 7, Figura 8).

<sup>243</sup> Francisco Viana dono e fondatore del Bumba-meu-boi de Axixá (nel 1959), ricorda che nei primi boi di orchestra dove ha iniziato la sua carriera di brincante erano soliti presentarsi anche dei Cazumba (Francisco Viana in Lima Z. 2008: 116).

Nel *Tríduo Joanesco* 2008, nel patio della Casa de Nozinho (spazio museale della SCP) il 27 giugno ho potuto osservare l'esibizione del Boi Mimo de São João, del *povoado* di Salgado nel municipio di Icatu (SCP 2008, locandina). I percussionisti del gruppo usavano tamburi e tambor-onças di forma esagonale, ottagonale, decagonale (v. Appendice A, Figura 11 e Figura 12). Nella roda del Bumba-meu-boi si esibiva *brincando* con il *boi* un personaggio del tutto singolare nel Bumba-meu-boi, una figura di diavolo, che ricorda le raffigurazioni di Exu, divinità del panteon del candomblé venerata in uno dei *terreiros* più celebri del Maranhão, la Tenda Espírita de Umbanda Rainha Iemanjá di Mestre Bitá do Barão<sup>244</sup>, in Codó<sup>245</sup>.

Se gli stili del Bumba-meu-boi, nel contesto attuale del territorio complessivo del Maranhão, sono difficili da inquadrare in poche tipologie, come pretenderebbe fare la classificazione in *sotaques* proposta dalle istituzioni e dalla maggior parte degli studiosi di folclore di São Luís, uno sguardo storico in grado di approfondire l'analisi anche solo di pochi decenni ci permette di scorgere immediatamente la dinamica cangiante delle forme del Bumba-meu-boi, decostruendo qualsiasi tipo di legittimazione tradizionale dei *sotaque*.

Forniamo un esempio relativo al *sotaque* di orchestra. Francisco Naiva, *dono* e fondatore del Bumba-meu-boi de Axixá (nel 1959), ricorda che i primi boi di orchestra dove iniziò alla fine degli anni '50 la sua carriera di *brincante*, erano soliti presentare anche dei Cazumba:

C'erano amos, cantadores, Preto Velho, Pai Francisco, Pai João e Cazumbá. [...] I personaggi del gruppo erano soldati [...] erano ragazzi in divisa, poi furono sostituiti dai caboclos di arco e freccia. [...]

Nel 1959, quando ho fondato il Boi di Axixá, le donne non partecipavano. C'erano i soldati, il delegato di polizia, i *vaqueiros*, i *rapazes* [ragazzi], che erano incaricati di prendere Pai Francisco che aveva impiombato la lingua del boi. Non ci riuscivano. Arrivavano i *vaqueiros* e il delegato che mandavano a chiamare i soldati. Il secondo anno decisi di mettere le indie, perché nei Boi della Ilha c'erano indios, *caboclos* de pena. Così io adattai le ragazze a svolgere questo ruolo. (Francisco Viana in Lima Z. 2008: 116, 122)

La presenza dei soldati segnala da un lato il particolare legame di Francisco Viana con la vita militare: nel 1960 entra nelle forze di polizia dove resterà per vent'anni, fino alla pensione (id.: 128-129); dall'altro fornisce un indizio del particolare contesto politico, sociale e culturale che caratterizza il Maranhão negli anni che precedono il golpe militare

---

<sup>244</sup> Wilson Nonato de Sousa.

<sup>245</sup> La festa grande del *terreiro*, che si svolge durante il mese di agosto, è accompagnata da personalità politiche, giornalisti, pai-de-santo e mãe-de-santo provenienti da tutto il Brasile. Nel 2004 in occasione della celebrazione dei 50 anni dalla fondazione della Casa, la ex-governatrice del Maranhão, Roseana Sarney, ha partecipato, nella veste di madrina, al battesimo di una delle figlie di santo di Bitá do Barão, che lui stesso sta preparando per, in futuro, sostituirlo (Araújo P., Verbesselt 2005: 7).



del 1964 (in seguito cercheremo di inquadrare l'evoluzione generale della cultura popolare in Brasile e nel Maranhão di quel periodo, inserendola nel flusso della storia politica e culturale del paese; v. § 3.6.3). L'introduzione delle *índias* al posto dei soldati mostra invece la relazione competitiva di imitazione / differenziazione che vige e vige tra i gruppi del Bumba-meu-boi e tra i loro leader.

Attualmente la codificazione erudita e la burocratizzazione istituzionale dei *sotaque* sembra spingere i vari gruppi ad adottare una dinamica più occulta e graduale: pur rimanendo all'interno dei parametri disciplinati dai *sotaque*, per differenziarsi i leader o i direttori artistici dei gruppi si impegnano, in un processo più o meno consapevole e premeditato, a variare a poco a poco determinate caratteristiche della *brincadeira*, variazioni che cumulandosi finiscono per configurarsi come emblemi distintivi del gruppo: si aumenta o diminuisce il numero di determinate categorie di *brincantes*, variandone progressivamente lo stile di presentazione<sup>246</sup>, oppure si aumentano le dimensioni di determinati capi del vestiario (vedi ad esempio i grandiosi cappelli a forma di semicerchio dei Bumba-meu-boi del *sotaque* di Pindaré; v. Appendice A, Figura 9).

Vediamo ora di definire più sistematicamente le posizioni del campo della cultura popolare.

### 3.6 Le posizioni e le disposizioni del campo

A partire dalla credenza primaria nel valore positivo della cultura popolare (l'*illusio* del campo), l'individuazione delle forme legittime della cultura popolare, di ciò che è e di ciò che non è cultura popolare, e il tipo di pratiche di protezione o incentivo da adottare nei loro confronti sono invece oggetto di dispute e dibattiti interni al campo, dispute che costituiscono quella che potremmo chiamare l'arena della cultura popolare o del campo della cultura popolare.

Per comprendere la struttura delle posizioni e delle prese di posizione del campo bisogna però introdurre un'altra variabile strutturante, ciò che Bourdieu chiama spazio sociale o campo del potere (da non confondersi con il campo politico): lo spazio dei rapporti di forza

---

<sup>246</sup> Abbiamo potuto documentare la grande espansione della tribù di *índios* e *índias*, avvenuta nel Bumba-meu-boi Unidos da Santa Fé, verso la fine degli anni '90, dove ha finito per costituire una sorta di *batalhão* caratterizzato da coreografie progressivamente più libere e dinamiche: nel 1993 la *brincadeira* era costituita da un totale di 79 *brincantes* di cui circa 35 *índios* e *índias* (cfr. José de Jesus Figueiredo, 19/10/1993, intervista: 17). Nel 2000-2003 le indie erano arrivate ad essere 62 e 20 gli *índios*. In seguito per via dei problemi organizzativi dovuti alla gestione e al trasporto di un numero così grande di *brincantes* il numero delle indie è diminuito (cfr. José de Jesus Figueiredo, 16/08/2006, intervista [17'-18'50'']). Nello stesso gruppo ho potuto osservare anche il più recente aumento dei Cazumbá. Nel 2008, nell'esibizione della *brincadeira* nell'arraial della Liga Independente do Bumba-meu-boi do Maranhão, durante il São João, erano presenti circa 30 indie, 15 *índios* e 22 Cazumbá (cfr. registrazione video: *Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé*, 28 giugno 2008).

fra diverse specie di capitale, o meglio tra gli agenti significativamente provvisti o sprovvisti di un dato tipo, o di una data configurazione dei capitali oggettivamente operanti in una determinata congiuntura storica (Bourdieu 1994: 48; 1992a: 289).

Da un lato, la struttura posizionale di un campo specifico risulta allora determinata dalla struttura posizionale dello spazio sociale in cui si inserisce e dalla tipologia di *habitus* e disposizioni inerenti alle posizioni che strutturano tale spazio. Dall'altro, dialetticamente, tale struttura particolare di possibilità specifica e realizza le disposizioni associate ad una certa origine sociale.

Le stesse disposizioni possono così condurre a prese di posizione [nel campo][...] molto differenti a seconda dello stato del campo rispetto al quale si determinano. [...]. La relazione tra le posizioni e le disposizioni è evidentemente a doppio senso. Gli *habitus*, in quanto sistemi di disposizioni, si realizzano effettivamente solo in relazione con una struttura determinata di posizioni socialmente connotate [...]; ma, allo stesso tempo, è attraverso le disposizioni, più o meno aggiustate alle posizioni, che si realizzano queste o quelle potenzialità insite nelle posizioni. [...]. Se non si possono dedurre le prese di posizione dalle disposizioni, non si possono nemmeno ricondurre direttamente alle posizioni. (Bourdieu 1992a: 346-347)

La complessità dell'analisi di un campo deriva proprio da questa sovrapposizione tra la struttura posizionale del campo e le disposizioni prodotte dalla storia dello spazio sociale in cui opera.

Si verifica allora una situazione difficile da dirimere dove *habitus* diversi, in quanto insiemi di virtualità e potenzialità, prenoano forma, o si attualizzano, nei limiti imposti dal gioco del campo e dalle relazioni di forza che di volta in volta in esso prevalgono, producendo configurazioni di posizioni anche paradossali che possono convergere, al limite, su uguali prese di posizione (cfr. Bourdieu 1992b; 100).

Oltre a ciò i singoli agenti di un campo, a partire dalla propria specifica configurazione di capitali e di disposizioni possono partecipare ad altri campi; ad esempio, nel caso che qui ci interessa in primis al campo accademico, al campo erudito o al campo religioso, o ancora al campo economico, al campo politico e al campo burocratico; determinando delle forme di concussione degli interessi di un campo su un altro.

Si tratterebbe di interpretare allora il campo della cultura popolare all'interno di una teoria generale dei campi (compreso tra di essi il campo del potere), teoria però di cui non disponiamo. La complessità dell'articolazione tra i campi, come osserva Bourdieu, fa sì che lo sforzo speculativo di controllare teoricamente una simile complessità rischi sempre di operare delle semplificazioni eccessivamente riduzionistiche (Bourdieu 1992b: 78). Ciò che tenteremo di fare è allora di tenere conto, senza inscrivere le nostre osservazioni in una teoria generale, da un lato delle possibili interferenze di una molteplicità di campi sul campo

della cultura popolare, dall'altro della dialettica tra le possibilità consentite dalla struttura delle posizioni del campo della cultura popolare e le determinazioni sociali inscritte nella biografia ed espresse nelle disposizioni degli agenti del campo medesimo in quanto posizionati parallelamente anche nel campo del potere.

Ad ogni posizione tipica del campo della cultura popolare (potremmo parlare con la terminologia di Weber di "idealtipi") corrispondono categorie di agenti caratterizzate da diversi tipi di gratificazione economica o simbolica, a seconda del rapporto tra gli agenti della categoria e il mercato simbolico ed economico in cui operano.

Da un punto di vista strutturale generale, per procedere nell'analisi di un campo culturale (o meglio di un sottocampo del campo culturale), è importante innanzitutto tener conto della posizione ambigua degli intellettuali. Come osserva chiaramente Bourdieu:

Gli scrittori e gli artisti<sup>247</sup> si trovano in situazione di dipendenza materiale e d'impotenza politica rispetto alle frazioni dominanti della borghesia, da cui provengono e di cui in maggioranza fanno parte per le loro relazioni familiari e conoscenze o almeno per il loro stile di vita: anche nelle categorie più sprovvedute dell'*intelligentsia* proletarioide, condannata alla vita di bohème nelle sue forme meno elettive, lo stile di vita è infinitamente più vicino a quello della borghesia che a quello delle classi medie. Di conseguenza gli scrittori e gli artisti costituiscono, almeno a partire dal romanticismo, una frazione dominata della classe dominante, che in ragione di questa sua posizione strutturalmente ambigua è necessariamente portata a mantenere una relazione ambivalente sia con le frazioni dominanti della classe dominante (i borghesi) sia con le classi dominate (il popolo), e a farsi un'immagine ambigua della propria funzione sociale. (Bourdieu 1971: 66)

Vediamo ora di specificare e distinguere alcune delle posizioni chiave del campo della cultura popolare. Le analisi che seguono, sebbene ispirate al contesto storico del Maranhão contemporaneo qui in esame, ci sembra possano avere una valenza più generale. I casi e le biografie esemplari presentati fanno comunque riferimento al solo contesto degli ultimi decenni del Brasile e di São Luís do Maranhão.

### 3.6.1 I "militanti" per il folclore

Da un lato vi sono coloro che dotati di sufficienti rendite economiche, e dotati di sufficiente tempo libero, al medesimo tempo caratterizzati da un certo grado di convivenza con gli autori popolari del folclore, si possono dedicare allo studio o all'organizzazione della cultura popolare come ad una specie di hobby, il quale può divenire, mettendo a frutto i capitali sociali, culturali che una posizione relativamente dominante nel campo economico generalmente porta con sé, una effettiva professione nell'accademia, o più spesso nelle

---

<sup>247</sup> Sebbene Bourdieu limiti la sua analisi a queste due categorie nel contesto europeo tra la metà del XIX e l'inizio del XX secolo, riteniamo le sue osservazioni estendibili in linea generale anche all'insieme degli intellettuali di un'economia capitalista, e in particolare alla società brasiliana contemporanea.

istituzioni pubbliche come la SCP e la SECMA, negli ambiti o nelle discipline dedicate allo studio e alla valorizzazione della cultura popolare. Si tratta di un passaggio, dall'hobby alla professione, che può avvenire nella stessa persona o anche tra una generazione e un'altra come vedremo descrivendo alcuni casi specifici (v. il paragrafo successivo sulla famiglia Marques).

L'*habitus* dominante del campo qui opera secondo una particolare tonalità di comportamento pratico, etico ed emotivo allo stesso tempo, che ricorda l'atteggiamento dei folcloristi impegnati nel movimento folclorico brasiliano degli anni 1947-1964, un atteggiamento militante, come osserva l'antropologo e sociologo Luís Rodolfo Vilhena, che valorizza il "disinteresse", una sorta di "*ethos* missionario" a favore del folclore, della sua valorizzazione e della sua protezione e salvaguardia (Vilhena 1997: 209). Il così detto movimento folclorico brasiliano, che esploreremo in dettaglio più avanti (v. § 4.2.5), nasce con la creazione della *Comissão Nacional de Folclore* nel 1947 (id.: 94-96), si sviluppa negli anni successivi articolandosi in sub-commissioni sparse in tutti gli Stati del Brasile (id.: 97, 100), raggiunge il suo apice con la creazione nel 1958 della *Campanha de Defesa do Folclore brasileiro* – CDFB, organo speciale provvisorio dell'amministrazione federale del Brasile dedicato alla protezione del folclore (id.: 105), declinando dopo il golpe militare del 1964 (id.: 106-107). Per i folcloristi di questo periodo, come affermava nel 1957 Renato Almeida, allora Segretario-Generale della *Comissão Nacional de Folclore*, nel discorso inaugurale del *III Congresso Brasileiro de Folclore*, si trattava di servire con "devozione, entusiasmo e amore" la causa del folclore brasiliano (Almeida in Vilhena 1997: 209). Ancora Almeida in una lettera indirizzata a Oswaldo Cabral, Segretario della *Comissão de Folclore* dello Stato di Santa Catarina scriveva nel 1951: "La gloria del folclorista è il folclore" (Almeida in Vilhena 1997: 210).

Osserviamo qui come delle disposizioni di classe si sviluppino in un movimento storicamente articolato e organizzato in specifiche istituzioni, movimento che a sua volta propone e diffonde delle forme di comportamento e di attenzione più specifici che a loro volta perdurano, si riproducono e si propagano, più o meno sotterraneamente, entrando in simbiosi con le medesime disposizioni di classe che avevano generato quel movimento e quei comportamenti.

Le disposizioni che configurano questa posizione degli agenti del campo si caratterizzano per un atteggiamento celebrativo marcato allo stesso tempo da un rifiuto per il mercato e da un sostanziale disconoscimento della realtà sociale e politica, che opera elaborando emblemi di distinzione; atteggiamento votato più all'azione collettiva mossa da un'intenzione ideale,

che alla critica, sia essa basata su interessi politici o anche scientifici, la quale deve essere sottomessa, come l'interesse privato (in particolare l'interesse personale professionale o economico), ad una sorta di "fraternità folclorica" (v. ancora Almeida in Vilhena 1997: 211). Da qui deriva una disposizione neutrale e conciliante nei confronti delle divisioni politiche, e allo stesso tempo il rifiuto di tutte quelle posizioni interpretative che tendono a politicizzare la cultura popolare. Come ricorda ancora Vilhena, per il folclorista Brasiliano il folclore e la sua contemplazione hanno un valore intrinseco, quasi metafisico, in grado di suscitare il "fondo magico" della cultura comune che unisce gli uomini di tutta la Nazione. Ed è nel rito della festa folclorica, nella sua contemplazione e nella sua partecipazione attenta, e quindi distaccata, ma allo stesso tempo intima, emotiva ed appassionata che, al di là delle divisioni di ceto, di classe, di razza, si compie la fraternizzazione di tutti i brasiliani e si esprime la cordialità del loro "spirito" (Vilhena 1997: 219-222), superamento cordiale, ma formale, delle differenze che richiama le forme ideologiche della "democrazia razziale", mito della sostanziale assenza in Brasile del pregiudizio razziale<sup>248</sup>.

Questo insieme di disposizioni, da una posizione specifica (quella del folclorista tradizionale), si è diffusa egemonicamente, sebbene con toni e gradazioni più o meno attenuate, nel corso soprattutto dell'evoluzione del movimento folclorico in Brasile, in tutte le posizioni del campo, fondando l'*illusio* generale del campo che abbiamo in precedenza tentato di individuare.

---

<sup>248</sup> L'espressione *democrazia razziale* secondo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães (sociologo della Università di São Paulo – USP) è stata usata per la prima volta nel 1941 da Arthur Ramos (1903-1949) – medico, psichiatra e antropologo brasiliano, collega di Gilberto Freyre tra il 1935 e la fine degli anni '40 all'Università del Distretto Federale di Rio de Janeiro (cfr. Melatti 1983: 11) – in un seminario di discussione sulla democrazia nel mondo post-fascista (Guimarães 2003: 1). Compare in seguito in un articolo di Roger Bastide pubblicato nel *Diário de São Paulo* il 31 marzo del 1944, nel quale, citando una visita a Gilberto Freyre in Recife, l'antropologo francese usa l'espressione per descrivere l'assenza, in Brasile, di distinzioni rigide tra bianchi e neri. Freyre fino alla metà degli anni '30, parlava di "*democrazia social*" e in seguito anche di "*democrazia étnica*", espressione di cui sembra abbia fatto uso per la prima volta in una conferenza all'Università di Bahia nel 1943 (Freyre 1944: 30; cit. in Guimarães 2003: 5). Nella letteratura accademica l'espressione si presenta solo alcuni anni più tardi. Nel 1952 l'antropologo statunitense Charles Walter Wagley, nell'introduzione al primo volume di una serie di studi sulle relazioni tra negri e bianchi in Brasile, patrocinato dall'UNESCO, scrive: "Il Brasile è rinomato mondialmente per la sua democrazia razziale" (Wagley 1952, cit. in Guimarães 2003: 2). Le prime critiche all'ideologia della *democrazia razziale* emergono già all'epoca della sua prima enunciazione, all'inizio degli anni '50, come risultato delle ricerche di campo organizzate in Brasile dal così detto "Progetto Unesco". A seguito della pubblicazione da parte dell'UNESCO della prima dichiarazione sulla razza (*A Statement by Experts on Race Problem*, UNESCO 1950c: 391-394), durante la V Conferenza Generale a Firenze, è deciso di dare esecuzione al progetto elaborato alla fine degli anni '40 dall'antropologo brasiliano Arthur Ramos, all'epoca direttore del Dipartimento di Scienze Sociali dell'UNESCO. Ironicamente il progetto che intendeva investigare il paese del "paradiso razziale" come "situazione esemplare" (UNESCO 1950b: 4) da proporre e divulgare nel resto del mondo, finisce per rilevare i tratti più sottili del pregiudizio razziale presenti nella società brasiliana. I risultati delle ricerche riconoscono la complessità della questione razziale in Brasile e rilevano il carattere mistificatorio della democrazia razziale. Sembra essere stato il sociologo *paulistano* Florestan Fernandes ad aver per primo parlato apertamente di "mito della democrazia razziale" (Bastide, Fernandes 1955; cfr. Ribeiro Corossacz 2005: 70). Sul Progetto Unesco in Brasile vedi oltre a Ribeiro Corossacz 2005, anche Maio 1999.

Forniamo alcuni esempi di agenti del campo della cultura popolare che occupano posizioni dominanti nello spazio sociale di São Luís, che illustrano come nel Maranhão l'*ethos* dei folcloristi operi e abbia operato dinamicamente, e come inoltre si sia evoluto e diffuso.

### **Dona Lili e la famiglia de Sá Marques**

La traiettoria essenziale di Dona Lili e della sua famiglia, da lei narrata in una lunga intervista organizzata da Antonio Torres Montenegro<sup>249</sup> (Dona Lili in Carvalho, Montenegro 2006: 21-52), racconta un percorso comune a molti degli agenti del folclore maranhensi. Dona Lili nasce nel 1929 a Guimarães nell'interno del Maranhão da una famiglia numerosa (sorella di 2 fratelli e di 7 sorelle), discendente da parte di madre della famiglia Jansen, di ricchi possidenti terrieri della regione. Il padre è macchinista di navi e durante la sua assenza il menage familiare risulta più difficile (id.: 34). La madre di Lili le racconta della sua nascita avvenuta il 29 di giugno, giorno di San Pietro, mentre un Bumba-meu-boi *brincava* di fronte alla loro casa (id. 21-22). In una frase epigrafica la stessa Dona Lili definisce nel modo più conciso e pregnante le sue personali attitudini e disposizioni:

Sono nata per il folclore, per la pulizia di casa, per lavare, stirare, per cucinare, per ricevere gli amici. Mi piace la musica, la festa, l'allegria, danzare, vedere la gente danzare. Non sono nata per essere soltanto donna di casa... (id.: 41-42)

Fin da bambina entra in contatto con la cultura popolare e si appassiona al folclore della regione, in particolare alle feste nataline e del Bumba-meu-boi del *sotaque* di Guimarães (*sotaque* di Zabumba). Si trasferisce a São Luís nel 1941 dove lavora come commessa nei *bazar* della capitale (id.: 23). Studia fino al terzo anno della scuola primaria. Apprende a suonare il clarinetto. In São Luís conosce i Bumba-meu-boi di orchestra che preferisce a quelli di Zabumba. Ancora adolescente organizza il suo primo *Pastor*<sup>250</sup>. Dopo un matrimonio poco fortunato con un avvocato, scomparso ancora in giovane età, dal quale ha una figlia, e una relazione contrastata dalla quale nasce il suo secondogenito, si sposa con un funzionario pubblico dell'Assemblea Legislativa dello Stato, Luís de Oliveira Marques. Dal secondo marito ha 6 figli che dopo gli studi si affermano in vari campi di lavoro, chi come professore, chi come avvocato o poliziotto, chi come funzionario pubblico o contabile, chi nel giornalismo (id.: 26-27). Cresciuti i figli e separatasi dal marito torna ad interessarsi alla

---

<sup>249</sup> Docente di Storia della UFPE (Università Federale del Pernambuco).

<sup>250</sup> Nel Maranhão, rappresentazione religiosa e folclorica dove sono messi in scena sia personaggi sacri dell'iconografia cattolica natalina, il Bambino Gesù, la Vergine Maria, l'Angelo Gabriele, sia personaggi profani della cultura popolare: la Sertaneja, il cacciatore, la Principessa delle Selve, la pastorella, la Gitana Povera, la Gitana Ricca, ecc. (Carvalho, Montenegro 2006: 34, 361).

cultura popolare. Fonda il *Pastor Filhas de Jerusalém*, oggi denominato *Pastor do Menino Deus*, di cui ad ogni anno si preoccupa di variare i personaggi e i loro costumi. Collabora nell'organizzazione della Processione di Nostra Signora di Fatima. Entra in contatto con personalità del mondo politico, sia di sinistra che di destra, e dei media, tra cui l'ex governatore del Maranhão João Castelo (dal 1979 al 1982), attuale sindaco di São Luís (eletto nel 2008), e con il giornalista José Raimundo Rodrigues della TV Difusora di São Luís. Nel campo della politica assume una posizione trasversale:

Sono fan confessa di politici di destra e di sinistra, e transito tra i partiti politici per via di amici carissimi [*amigos do coração*][...]. Per me, l'importante è l'amicizia di coloro che collaborano con me per la realizzazione delle mie *brincadeiras* e che aiutano la mia famiglia. Mai mi sono messa in politica [...]. (id.: 30)

Nel 1985 fonda il Bumba-meu-boi del CEIC (*Centro Educacional Imaculada Conceição*). In seguito continua a patrocinare molti gruppi di Bumba-meu-boi di Orchestra tra cui il Boi de Morros, Boi da Mocidade, Boi da Lua, Boi de Axixá, Boi de Arari, Boi de Sonhos e altri. Così racconta della sua predilezione per il Bumba-meu-boi:

La mia passione per il Bumba-meu-boi è tanto antica come la mia passione per la vita. Prima furono quelli di Zabumba ad entusiasmarci, poi vennero quelli di Orchestra. Quando incontrai il Boi de Morros, del Signor José Hugo Lobato e di Donna Maria Isabel, rimasi eternamente appassionata del gruppo. [...] e iniziai a collaborare all'organizzazione della brincadeira; oltre a ciò i miei figli Ester e Zeca divennero *brincantes*. [...]. Noi aiutavamo nello stipulare i contratti, nella propaganda, oltre che con interviste, in radio e televisione, e abbiamo costruito un'amicizia che perdura fino ad oggi. (id.: 41)

Dona Lili fino alla sua scomparsa, avvenuta nel 2010, era madrina di molti dei gruppi di bumba-meu-boi che aiutava. Presentiamo nell' Appendice A (Figura 23), con la funzione di schema riassuntivo delle loro biografie, la genealogia di Dona Lili e Therezinha Jansen.

Nella traiettoria di Dona Lili vediamo come una specifica composizione di capitali economici e sociali, unita ad una precoce approssimazione al folclore rurale, si converta nei capitali specifici del campo (sociali e culturali), trasformando Dona Lili in una riconosciuta organizzatrice del folclore. La traiettoria di Dona Lili, indicativa della militanza più partecipativa dei folcloristi della sua generazione privi di una specifica preparazione erudita, si riproduce e sviluppa nella traiettoria di alcuni dei suoi figli: il secondogenito, Dalmir, diviene *amo* di un Bumba-boi di orchestra nel municipio di Arari, nella Baixada Maranhense dove si trasferisce (id.: 26), mentre i più giovani, José Raimundo e Ester Marques partecipano come *brincantes* al Boi de Morros. Francisca Ester de Sá Marques (1963-), in particolare, per via dei suoi studi accademici, rappresenta la configurazione tipica dei folcloristi della nuova generazione che combinano studi nel campo delle scienze

umane e sociali con una convivenza diretta con le manifestazioni culturali del folclore. Ester Marques si laurea in *Comunicazione* presso la UFMA nel 1986 e diviene Mestre in *Comunicazione e Cultura* presso l'Università di Brasilia nel 1996 con una tesi dal titolo *Mídia e Experiência Estética na Cultura Popular: o caso do bumba-meu-bo*. Dal 1993 è docente del dipartimento di Comunicazione Sociale della UFMA e coordinatrice del corso di specializzazione in Giornalismo Culturale. Fa parte della CMF e scrive sui principali quotidiani di São Luís (cfr. *Currículo Lattes* di Francisca Ester de Sá Marques, sito internet Plataforma Lattes/CNPq). Nell'introduzione alla pubblicazione della tesi magistrale, ricorda come “il materiale basico di questo lavoro nasca da una ricerca militante svolta durante 16 anni, come brincante e osservatrice partecipante del Bumba-meu-boi nel Maranhão, accompagnando il suo processo di creazione e ricreazione dentro e fuori dal suo spazio religioso [*sagrado*]” (Marques 1999: 11). Nel 1977 spinta dall'entusiasmo familiare per il Bumba-meu-boi, lascia la *quadrilha junina*<sup>251</sup> di cui è integrante in São Luís per entrare come *vaqueira de cordão* nelle file del bumba-boi de Morros, della regione di Munim<sup>252</sup> (id.). Dopo due anni assume nella *brincadeira* il ruolo prestigioso di *vaqueira campeadora*<sup>253</sup> (id.: 12). Nonostante ciò la sua frequentazione nella *brincadeira* si riduce agli *ensaios* e alle esibizioni, alla presenza e reciprocità, come lei stessa confessa, di “una estranea di una famiglia urbana di classe media che, in un modo o nell'altro, poteva pagarsi i biglietti di andata e ritorno per partecipare alle prove nell'*interior*; procurarsi in proprio il materiale per il vestiario di brincante e collaborare nell'organizzazione del gruppo, attraverso di patrocini e divulgazione” (id.).

In Ester Marques le disposizioni del campo folclorico e del campo scientifico/accademico si incrociano. L'*illusio* folclorica si somma e contrasta con le disposizioni critiche della sua professione accademica e di giornalista: “normalmente nello scrivere del *folgado* mi scontravo con una grammatica giornalistica che trattava come aporia le dicotomie apparentemente incontestabili tradizionale/moderno; antico/nuovo; bello/brutto; prodotto/pratica, ma che, a mio vedere, non davano conto delle relazioni significanti tra di esse” (id.: 13). Mentre il folclorista erudito, studioso meticoloso ma privo di un bagaglio

---

<sup>251</sup> Danza folclorica di origine europea importata in Brasile in epoca Imperiale e diffusasi rapidamente dapprima nell'aristocrazia e in seguito nelle classi popolari brasiliane assumendo nuove caratteristiche e nomi regionali. Il soggetto messo in scena nelle *quadrilhas* delle feste *juninas* del Nordest del Brasile ha al centro lo sposalizio di una giovane coppia contadina (cfr. Gaspar 2003).

<sup>252</sup> Rio che attraversa i municipi di Morros e Icatu nella microregione di Rosário.

<sup>253</sup> Nei boi di orchestra i *vaqueiros de cordão* [del cordone] danzano in file che intrecciandosi con le analoghe file di *indie* configurano in un movimentato coordinato di vai e vieni la coreografia principale della danza. Il *vaqueiro campeador*, invece, accompagna, in una specie di duetto, le evoluzioni del Bumba-meu-boi guidato dal miolo. A volte questo ruolo, nei boi di orchestra, è assunto da una delle indie creando una specie di danza erotica tra la giovane ragazza e il toro *novilho* [il vitellone].



teorico sistematico, aderisce senza riserve all'*illusio* del campo folclorico, tra il folclorista partecipante e il ricercatore sociale si sviluppa una tensione non facilmente conciliabile, che presentandosi nella medesima persona, di volta in volta, a seconda delle forze in campo, può risolversi nel prevalere di interessi contrapposti: l'interesse del folclorista per la forma, o, viceversa l'interesse analitico per la spiegazione critica dei fenomeni dello scienziato sociale; determinando eventualmente delle derive formaliste nel campo scientifico o il sorgere di forme critiche eterodosse nel campo del folclore.

In un'intervista concessa nel 2009 a Seane Alves Melo, laureanda in Comunicazione Sociale nella UFMA, Ester Marques descrive il suo impegno politico intellettuale come ingaggiato essenzialmente nel campo della cultura:

[Nel] movimento culturale, discussione di politiche pubbliche, sistema nazionale di cultura. Ho realizzato la Prima Conferenza Municipale di Cultura. Il Progetto São Luís Capitale della Cultura è mio. [...] Mi dedico [*engajo*] molto a questa area, l'area culturale è realmente la mia spiaggia. [...]

Non mi interessa la politica dei partiti, a causa della professione che ho scelto. Come comunicatrice, come giornalista, io penso che il nostro principio sia lo spazio pubblico... (Marques, 27 maggio 2009, domanda 18)

Sono spesso chiamata in commissioni, concorsi, forum. E continuo a dire, indipendentemente da coloro che posso aggirare o dispiacere, sempre dico quello che ho analizzato, ciò che ho riflettuto. Ho fin perduto degli amici, ho avuto dei problemi per pensare in questo modo, perché finisco per essere considerata *persona non grata*. (id.: domanda 25)

Io non prendo posizione [...] sono al di là della sinistra e della destra. Io credo nella gente, e, sempre meno, in ideologie di circostanza, in ideologie partitiche. [...] Sempre più credo in progetti e persone, con le quali mi incanto o mi disilludo. (id.: domanda 28)

[Nell'università] è dove meglio faccio politica. [...] La mia attuazione nell'università è il mio principale spazio di libertà, di critica, di giudizio. (id.: domanda 30)

A partire da questo insieme di esperienze e da questa configurazione ibrida di capitali culturali e sociali, Ester Marques assume incarichi nelle istituzioni della capitale maranhense: nel 2007 è Direttrice Regionale del SESC<sup>254</sup>; dal 2008 è membro del *Conselho Gestor do Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula* organizzato dall'IPHAN. È stata recentemente anche invitata ad assumere un seggio nell'*Instituto Histórico Geográfico do Maranhão* – IHGM (cfr Marques, 27 maggio 2009, intervista, domanda 22).

---

<sup>254</sup> Il SESC, *Serviço Social do Comércio*, è una istituzione senza fini di lucro dipendente dalla *Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo* (CNC), associazione che riunisce numerose federazioni sindacali nel campo del commercio di beni e servizi. Il SESC ha come missione contribuire al benessere sociale di commercianti, impiegati in imprese di servizi e loro familiari. Attua nelle aree dell'educazione, salute, tempo libero e cultura (cfr. SESC, sito internet). Dalla fine degli anni '90, la madre di Ester Marques fa parte del gruppo *natalino* della terza età del SESC (cfr. Dona Lili in Carvalho, Montenegro 2006: 28).

## Therezinha Jansen

Therezinha de Jesus Jansen Pereira (1928-2008), figlia di un commerciante di bestiame di São Luís, Manoel Jansen Pereira Jr. (Nhozinho Jansen), frequenta il Collegio femminile Santa Teresa tenuto da suore Dorotee, dove si diploma in contabilità (intervista a Therezinha Jansen in Carvalho, Montenegro 2006: 172, 179). A scuola aiuta nella decorazione della chiesa, canta nel coro del collegio. Entra in contatto ancora bambina con la cultura popolare. Durante le ferie accompagna le feste giunine in São José de Ribamar dove la famiglia si sposta nella casa di villeggiatura (id.: 183-84). Dopo la morte del padre, all'inizio degli anni '40, con l'aiuto di un amico di famiglia assume un incarico nella Segreteria delle Finanze dello Stato come contabile del servizio di carico e scarico delle merci nel porto di São Luís (id.: 185). Sul lavoro, conosce Seu Laurentino, scaricatore di porto e fondatore del Boi de Fé em Deus (nome dell'omonimo *bairro* de São Luís) del *sotaque* di Zabumba, che aiuta nei pagamenti del lavoro straordinario e delle gratifiche (id.: 186). Diviene madrina del *boi* di Laurentino, contribuendo alle spese per il vestiario e nella festa della morte del *boi* (id.: 187). Laurentino ammalato di tubercolosi fa promettere a Therezinha Jansen di assumere alla sua morte la conduzione del *boi*. Laurentino muore nel 1975, per due anni la *brincadeira* rimane nella responsabilità di un bricante, Seu Álvaro, che in seguito la consegna a Therezinha (id.: 191). In pensione anticipata per problemi di cuore (id.: 206-208), Therezinha inizia a dedicarsi completamente alla *brincadeira*:

Quando il Signor Álvaro mi rimise la *brincadeira*, allora, prontamente, cominciai a trasformarla, a organizzarla, e il gruppo cominciò a svilupparsi. A me piace molto organizzare, uniformare [*padronizar*]... [...]. Tutti gli anni promuovevamo una innovazione. (id.: 192)

Riattiva il Tambor de Crioula da Fé em Deus. Le gonne delle danzanti del *tambor* sono tutte commissionate da Therezinha, tagliate da una stessa pezza di tessuto: “tutti gli anni il vestiario del *Tambor* è nuovo. [...]. Non mi conformo in nessun modo di rimanere con gli abiti vecchi” (id.: 209). Therezinha sostiene economicamente il *boi* e il *tambor* con il suo patrimonio, risultato del suo lavoro come funzionaria pubblica, e delle rendite degli affitti di alcune case ereditate dal padre, nonché attraverso i *cache* che sia le istituzioni pubbliche che imprese e associazioni private, come il SESC, pagano per le esibizioni delle *brincadeiras* (id.: 206,208).

Così Therezinha, in un'altra intervista, parla della sua approssimazione alla cultura popolare:

Credo che sia stata più una missione che Dio mi ha dato. [...] Ci sono giorni che dico: mio Dio, tu devi essere il mio Cireneo, aiutami a portare questa croce che è così pesante. [...] Con il passare del tempo, poi, si creano amicizie, amore, se non fosse per questi sentimenti non starei ancora con il gruppo da Fé em Deus, perché è un lavoro dove non sono remunerata. La mia remunerazione viene dal lavoro che realizzo, per la cultura popolare del mio Stato, non chiedo nessuna remunerazione come altre persone che lavorano in questa area, ma lo faccio per amore, e così fin'anche questo peso diventa leggero. (Therezinha Jansen in Lima Z. 2008: 231)<sup>255</sup>

Citiamo ancora un brano di intervista dove Therezinha Jansen, in un tono tra il filantropico e caritatevole, racconta della sua convivenza con le persone del gruppo di Bumba-meu-boi:

Al principio è stato difficile, sebbene che anche oggi continui a essere difficile in ragione delle difficoltà di ogn'uno. Sono persone umili, che hanno un livello di istruzione basso, quasi, diciamo così, semi-analfabete. (Carvalho, Montenegro 2006 : 193)

[...]

Ci sono giorni che guardo indietro e dico: “non posso che essere matta” [...] D'altro lato vediamo che possiamo rendere più gradevole la vita di una di queste persone umili, che non hanno un divertimento, che passano per ogni tipo di necessità, che a volte non hanno il pane di quel giorno [...]. (id.: 213-214)

Therezinha Jansen era fino alla sua scomparsa nel 2008 membro della CMF.

### **3.6.2 La bohème e i produttori per il mercato**

Vi sono poi coloro che meno dotati di capitali economici, rispetto la posizione precedente, o comunque vincolati dalla necessità di risolvere i problemi economici e professionali di sé stessi e/o della propria famiglia, ma dotati di sufficienti capitali culturali, nonché di una frazione adeguata dei capitali specifici del campo della cultura popolare, operano in questo campo in una posizione più eteronoma e ambigua. La militanza per la cultura popolare si coniuga qui con un atteggiamento più attivo, affiancandosi ad altre opzioni: l'organizzazione di un lavoro di gestione o produzione culturale in grado da un lato, per alcuni gruppi, di realizzare un impegno politico fino agli anni '80 reso difficile o impossibile dalle forme di censura e di autoritarismo del regime militare, e dall'altro di fornire, almeno dopo una prima fase più spontanea e amatoriale, una rendita per lo meno significativa nella risoluzione dei propri bisogni economici. La disposizione militante e ideale, votata alla valorizzazione e alla diffusione e salvaguardia della cultura popolare, convive qui con un interesse apertamente economico che nella traiettoria di questi agenti, con il passare degli anni, la fine degli studi, l'ingresso nel mondo del lavoro, la formazione

---

<sup>255</sup> Intervista realizzata da Marcia Teresa Pinto Mendes.

di una famiglia, la nascita dei primi figli, assume un'importanza mano a mano più determinante.

Si tratta per lo più di esponenti della classe dominante che indecisi o restii ad intraprendere una professione legittima più strutturata (di medico, avvocato, impresario, ecc.), attratti dal fascino e dalla libertà delle professioni artistiche, cercano di trasformare in una occupazione lavorativa riconosciuta ciò che inizialmente era un'attività bohemien più ludica e festiva. Si tratta, in alternativa, dei così detti nuovi arrivati, dotati di un'istruzione già avanzata ma sprovvisti dei mezzi finanziari e delle protezioni sociali necessarie a far valere i loro titoli, sospinti verso quelle professioni culturali, letterarie o artistiche dove paradossalmente possono entrare in contatto più facilmente con esponenti della classe dominante, entrambi conquistati dall'aurea prestigiosa e romantica che circonda le professioni artistico letterarie. Aurea particolarmente viva nel Maranhão, considerata l'Atena *brasileira*, patria del poeta Gonçalves Dias (1823-64) e del romanziere Aluísio Azevedo (1857-1913)<sup>256</sup>. Come afferma Bourdieu, in relazione alla *bohème* francese dell'epoca di Flaubert (1821-1880) e Baudelaire (1821-1867):

---

<sup>256</sup> Il mito del Maranhão *Atenas Brasileira* sorge dopo la metà del sec. XIX ad opera dei figli dell'élite economica maranhense di ritorno in Brasile dai loro studi eruditi in Europa. In un periodo in cui la prosperità economica della regione inizia a declinare, come precisa Corrêa Rossini in *Formação Social do Maranhão* (1993), la società maranhense dell'epoca fabbrica la sua eccezionalità, combinando un'intenzione nazionalista (consacrando come *brasileira*), alla rivendicazione di una identità differenziale che trovava nelle lettere il suo dominio simbolico (eleggendosi *Atenas*). Tra il 1873 e il 1875, Antônio Henriques Leal (Itapecurumirim, Maranhão, 1828 - Rio de Janeiro 1885), corrispondente dell'*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) e socio fondatore dell'*Instituto Literário Maranhense* (cfr. IHGB, sito internet), pubblica a Lisbona una raccolta di biografie di letterati, artisti e politici maranhensi intitolata *Pantheon Maranhense: Ensaio biográfico dos Maranhenses Ilustres já falecidos [Pantheon Maranhense: Saggi biografici dei Maranhensi già scomparsi]*. Apre il primo volume di Leal la biografia di Manoel Odorico Mendes (São Luís 1799, Londra 1864), autore tra i membri del "gruppo maranhense" del romanticismo brasiliano, così battezzati da José Veríssimo (1857-1916) nella sua *História da Literatura Brasileira* (Veríssimo 1916: cap. XI): umanista e filologo, "fedele interprete di Virgilio e Omero [...] iniziatore del buon gusto letterario e di un attento studio della lingua vernacolare e delle lettere classiche [...] al cui vigoroso impulso [...] il Maranhão deve [...] l'aver meritato da alcuni scrittori il molto lusinghiero epiteto di Athenas Brasileira" (Leal 1873: Vol. I, p. 3). L'intero terzo volume del *Pantheon* è dedicato a Gonçalves Dias. Leal in seguito, grazie a questa opera, sarà denominato *Plutarco Brasileiro* (cfr. Albernaz 2004: 39).

Il mito del Maranhão *Atenas Brasileira* è rinnovato successivamente a cavallo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX secolo, da un gruppo di intellettuali riuniti inizialmente nell'associazione letteraria *Oficina dos Novos* (fondata nel 1900 con patrono lo stesso Gonçalves Dias; cfr. AML, sito internet), successivamente battezzati "Novos Atenienses" (v. il volume di Antônio Lôbo, *Os novos atenienses: subsídio para a história literária do Maranhão*, pubblicato nel 1909 e rieditato nel 1970 dalla AML). I "nuovi" erano impegnati in un'operazione di valorizzazione del glorioso passato letterario, passato attraverso il quale pensare la decadenza economica del periodo ed immaginare un rinnovamento della società e delle lettere nel Maranhão. Molti di loro confluirono nell'*Academia Maranhense de Letras* (AML), fondata nel 1908.

Il mito assume una nuova configurazione con il governo del Maranhão di Paulo Ramos (1936-1945), delegato di Getúlio Vargas durante il regime dello Estado Novo. In questo periodo lo sviluppo delle istituzioni pubbliche apre nuovi spazi di occupazione professionale per gli intellettuali prima "reclusi all'esistenza vacillante della vita bohemien, di maestri di scuola e di giornalisti di provincia" (Corrêa Rossini in Barros 2007: 30). In questo periodo compare la *Revista Athenas*, che veicolava una nuova concezione di cultura dove è celebrata sia l'eredità europea e la gloriosa tradizione letteraria del Maranhão, sia la tradizione maranhense identificata con il mondo popolare e la cultura afrobrasileiana (cfr. Barros 2007: 30). È questo tipo di

Realtà ambigua, la bohème ispira sentimenti ambivalenti [...] sfida i principi di classificazione: vicina al “popolo” con cui spesso condivide la miseria, ne è separata in virtù dell’arte di vivere che la definisce socialmente e che, per quanto si opponga ostentatamente alle convenzioni e alle convenzioni borghesi, la colloca più vicina all’aristocrazia o alla grande borghesia che alla piccola borghesia perbenista, in particolare sul piano delle relazioni tra i sessi in cui essa sperimenta su grande scala tutte le forme di trasgressione (amore libero, amore venale, amore puro, erotismo) che erige a modelli nelle sue opere. [...] Inoltre, accrescendo in tal modo la propria ambiguità, la bohème non cessa di modificarsi nel corso del tempo, man mano che si accresce numericamente e il suo prestigio o i suoi miraggi attirano quei giovani privi di mezzi, spesso di origine provinciale e popolare, che, attorno al 1848, dominano la “seconda bohème”: [...] un vero esercito di riserva intellettuale, direttamente subordinato alle leggi del mercato, e spesso costretto ad esercitare un secondo lavoro [...]. (Bourdieu 1992a: 113-114)

Le osservazioni di Bourdieu, con le debite sfumature, ci pare possano valere anche nel contesto storico e geografico che ci interessa, come vedremo nelle biografie riportate in seguito.

---

prospettiva che si afferma nel campo letterario maranhense durante il periodo seguente marcato dall’oligarchia vitorinista (1945-1965; il vitorinismo prende nome dal suo principale agglutinatore, Vitorino Freire 1908-1977), quando un gruppo di intellettuali influenzato dal modernismo brasiliano, la così detta *Geração de 45* (anche chiamati *Atenienses de 1950*, *Geração de 50*, o *Novíssimos Atenienses*), si propone come portavoce di un Maranhão nuovo, in contrapposizione al Maranhão degli oligarchi. Tra di essi si segnala José Sarney che nel 1966 assume contemporaneamente la carica di presidente dell’AML e di Governatore del Maranhão, inaugurando ironicamente una nuova dinastia di politici: l’oligarchia Sarney.

Il mito del Maranhão *Atenas Brasileira*, dal campo letterario si è diffuso nel senso comune e nelle forme della cultura popolare. Riportiamo alcuni versi di una toada del *Bumba-meu-boi da Maioba* citati da Lady Selma Ferreira Albernaz: “*Parabéns Maioba / Parabéns minha trincheira [trincea] / Pelos vinte anos de gravação [incisione (di cd)] / Na Atena Brasileira (Cd Parabéns Maioba, 2001, musica n. 4: Parabéns minha trincheira; cfr. Albernaz 2004: 39)*. Nella sua tesi di dottorato Albernaz riporta anche alcuni detti e proverbi popolari da lei raccolti durante le sue ricerche di campo in São Luís, che ironizzano sulla valorizzazione della poesia nel Maranhão, ad esempio: “chi dorme in São Luís si sveglia poeta” (Albernaz 2004: 38). L’identificazione dell’identità maranhense con una forma di vocazione poetica suscitata dalla bellezza del paesaggio naturale del Maranhão, “*terra das palmeiras*” (cfr. Gonçalves Dias, *Canção do exílio*) e dalla ricchezza delle forme della sua cultura, analogamente, supera le differenze tra erudito e popolare. Ciò è evidente, ad esempio, nei versi dell’inno del folclore del Maranhão, dal titolo *Urrou do Boi*, famosa toada di Coxinho (Bartolomeu dos Santos), del *Boi de Pindaré*, dove i *cantadores* del *bumba-meu-boi* sono riconosciuti come poeti:

*Mio popolo presta attenzione / I poeti del Maranhão /  
 Che cantano senza leggere / devono imparare a memoria i loro versi  
 Tutti gli anni, nel mese di Luglio / abbiamo per dovere  
 Di cantare una toada nuova / in omaggio a São João  
 Viva la bandiera brasiliana / che copre la nostra nazione!*  
 (cit. in Albernaz 2004: 41)

*[Meu povo preste atenção/ Os poetas do Maranhão  
 Que cantam sem ler no livro/ Já tem em decoração  
 Todo ano, mês de junho / Temos por obrigação  
 De cantar toada nova / Em louvor [in omaggio] de São João  
 Viva a bandeira brasileira / Cobrindo a nossa nação! ]*

Nel 2009 i versi dell’*Urrou* di Coxinho, morto nel 1991, sono stati cantati dal figlio Zequinha (José Plácido Sousa dos Santos) durante l’apertura della *II Conferenza Statale di Cultura* (2-4 dicembre 2009, São Luís; cfr. SECMA, sito internet). Come afferma Albernaz, “essere *Atenas Brasileira* ed essere poeta in São Luís sembrano parte di uno stesso insieme di significati, con livelli distinti di condivisione e comprensione” (Albernaz 2004: 41).

Del resto, nel Maranhão della seconda metà del '900, come nella Francia autoritaria del Secondo Impero (1852-1870), in assenza di vere e proprie istanze specifiche di consacrazione (almeno fino alla fine della dittatura militare, con lo sviluppo e ampliamento dei corsi universitari), le istanze politiche e i membri delle oligarchie al potere esercitano una influenza diretta sul campo della cultura per via dei profitti materiali e simbolici che sono in grado di distribuire: la possibilità di ottenere pensioni, di accedere a cariche o posti remunerati in istituzioni pubbliche o private, onorificenze ecc. (cfr. Bourdieu 1992a: 106). Per queste ragioni, se da un lato la militanza nella cultura popolare (parte dell'*illusio* del campo) assume per questa posizione un tono più radicale, affiancandosi spesso ad una di militanza politico-culturale, o ad un impegno sociale più deciso, allo stesso tempo l'atteggiamento bohemien, più ribelle ed innovatore, nella traiettoria di questi agenti, gradualmente cede spazio ad una presa di responsabilità della propria condizione che comporta anche un certo numero di compromessi con il mercato e con il potere politico. Questa evoluzione si incrocia con la storia recente del Brasile, l'effervescenza politica dei primi anni '60, il golpe militare del 1964 e l'irrigidimento del regime tra il 1968 e la metà degli anni '70. Vediamo alcuni casi esemplari. Preferiamo inizialmente approfondire la traiettoria particolare di due specifici agenti del campo, in modo da poter subito presentare dettagliatamente dei riferimenti più definiti, per poi inseguito analizzare sistematicamente la varietà delle configurazioni interne a questa posizione.

### **Américo Azevedo Neto**

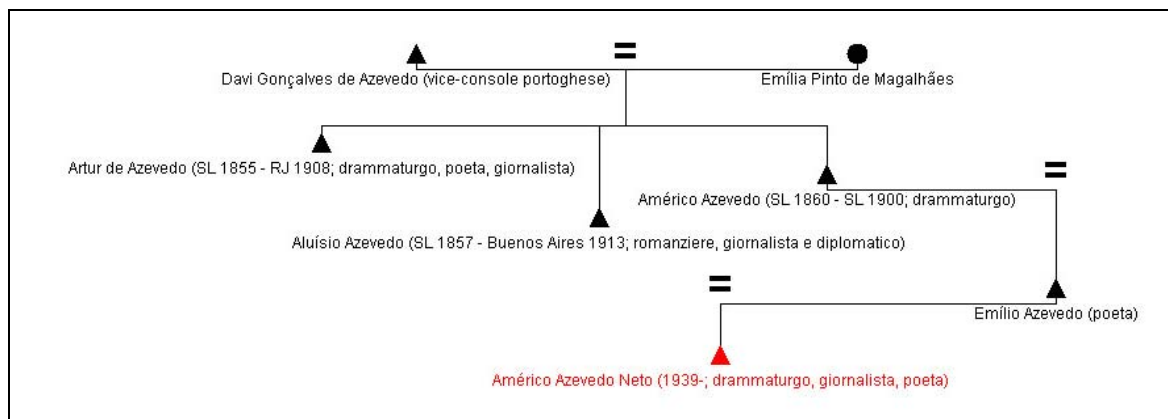
Abbiamo già incontrato Américo Azevedo Neto (Coroatá-MA, 1939-) tra gli studiosi del folclore maranhense che hanno elaborato una classificazione dei gruppi del Bumba-meu-boi del Maranhão (v. § 3.5.1). Tracciamo ora brevemente la sua biografia essenziale. Figura polivalente, scrittore, produttore culturale, funzionario pubblico a capo tra l'inizio degli anni '70 e la fine degli anni '80 delle principali istituzioni culturali del Maranhão, Américo Azevedo Neto illustra una posizione eccentrica, al medesimo tempo occupando, tra i "lectores", il luogo dei "militanti per il folclore" e, in quanto autore, quello dei "produttori per il mercato".

Discende da una illustre famiglia di letterati: nipote del drammaturgo Américo Azevedo, fratello di Aluísio Azevedo, autore di *O Mulato* (1881), considerato all'epoca il primo romanzo naturalista di critica sociale della letteratura brasiliana<sup>257</sup>, e di Arthur Azevedo,

---

<sup>257</sup> Cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla letteratura a cura di Jomar Moraes, § 5.2. Nel romanzo *O Mulato*, Aluísio Azevedo – romanziere, cronista e diplomatico ludovicense (1857-1913) – mette in scena i pregiudizi razzisti a cui la *boa sociedade* di São Luís costringe un ricco e colto "mulatto", figlio

prolifico drammaturgo di commedie di costume che ha dato il nome all'omonimo teatro di São Luís. Américo Azevedo Neto occupa dal 1980 il seggio 19 dell'*Academia Maranhense de Letras*, in precedenza assegnato al padre Emílio Azevedo<sup>258</sup>.



**Fig. 6 – Albero genealogico di Américo Azevedo Neto**

È stato funzionario del *Banco do Estado do Maranhão*, del quale ha coordinato il programma culturale (cfr. AML, *Américo Azevedo Neto*, sito internet). All'inizio degli anni '70 è segretario municipale del turismo e in seguito assume la direzione del Dipartimento di cultura di São Luís. Durante il suo mandato di segretario di turismo organizza la registrazione dei primi dischi di gruppi folclorici:

Quando ho registrato i tre primi dischi [...] nessuno voleva registrare dischi. Poiché nessuno sapeva... loro non sapevano neppure l'importanza. Andammo a Rio de Janeiro per registrare questo disco, fu un'avventura. Io pensavo che si dovesse lasciare un registro. (Azevedo Neto, 2 settembre 2008, intervista, p. 8)

Nel 1971<sup>259</sup>, su invito di Américo Azevedo Neto, il *Bumba-meu-boi da madre de Deus* registra il suo primo disco. Nel 1972 il *Boi de Pindaré* di João Cândio Gregório, registra negli studi della Phillips di Rio de Janeiro la famosa *toada* "Urrou" del *cantador* Coxinho (cfr. id.: 5). Secondo Azevedo Neto la registrazione e il successo a livello nazionale e nel Maranhão delle *toadas* di Coxinho rappresenta il punto zero del São João di São Luís: è allora che tutti si sbalordirono con le possibilità di successo che anche una *brincadeira*

---

bastardo di un trafficante di schiavi portoghese, il quale dopo aver studiato in Europa torna a São Luís ignaro della sua condizione di discriminato.

<sup>258</sup> Anche Aluísio Azevedo e Arthur Azevedo sono illustri accademici, fondatori rispettivamente dei seggi 4 e 29 dell'*Academia Brasileira de Letras* e patroni dei seggi 2 e 3 dell'*Academia Maranhense de Letras*. Nelle accademie di lettere il patrono di un seggio è la persona in onore ed in memoria della quale il seggio è istituito. Il fondatore è invece colui che per primo lo ha occupato.

<sup>259</sup> Cfr. Sanches 1997: 48.

folclorica poteva ottenere per mezzo dell'industria culturale (cfr. id.: 5). Infine, nel 1974, il *boi* di Lauro<sup>260</sup>, su richiesta del proprio *dono* della *brincadeira*, registra un LP con il patrocinio della segreteria di turismo. Quest'ultimo disco non includeva solo musiche di Bumba-meu-boi:

[Lauro] già aveva un'altra visione, non registrò soltanto il *boi*, già mise il *Divino Espírito Santo*, il *Tambor de Crioula*<sup>261</sup> [...], io non interferivo nella produzione dei dischi, non facevo nessuna interferenza. Facevano il disco per loro volontà. Io appena li portai, gli diedi la possibilità di accedere ad uno studio [di registrazione][...]. E rimasi di lato. Non ordinai la sequenza del disco. (id.: 9)

Durante gli anni '60, Azevedo Neto aveva già iniziato ad interessarsi di teatro mettendo in scena i suoi primi spettacoli<sup>262</sup>. Sebbene amico personale della maggior parte degli attori e direttori di São Luís, nella pratica non partecipava al movimento teatrale maranhense, assumendo su di esso un atteggiamento critico:

Sembrava non avere preoccupazioni realmente artistiche e tutto, o quasi tutto, sembrava essere, appena, una inconsequente serie di divertimenti dove, tuttavia, comparivano isolati [...] esempi di arte [...]. Molto raramente fui invitato per stare in questa o in quella riunione o a partecipare di questa o di quella decisione classista. E le rare volte che fui invitato quasi mai accolsi l'invito. [...] Di fatto, ciò che mi era sgradevole era la visibile assenza del Maranhão in ciò che era posto sul palco, eccetto per alcuni montaggi del LABORARTE [...]. Cercavo, perciò, un linguaggio, una forma, un'attitudine, una scena, che, per essere particolarissima, fosse universale." (Azevedo Neto in Leite 2007: 291-92).

Nel 1973, secondo la versione leggendaria divulgata dallo stesso Azevedo Neto, egli trova finalmente ciò che da lungo tempo inseguiva: a notte fonda, nel *bairro* di Madre de Deus, per occasione di una delle prove del *Bumba-meu-boi* del quartiere, improvvisamente percepisce che la scena a cui stava assistendo era la scena del teatro maranhense di cui aveva bisogno: del teatro "che sarebbe diventato il mio teatro, teatro già esistente nelle strade, ma al quale nessuno, prima, forse a causa di preconcetti [...] inconfessabili, aveva dato la dimensione teatrale che meritava" (id.: 293). Nel giugno dello stesso anno, Américo Azevedo Neto organizza un gruppo di teatro universitario e monta uno spettacolo ispirato al *bumba-meu-boi* intitolato *Cazumbá* e parte per una lunga tournée in tutto il paese:

partimmo per il Nordest (Fortaleza, Natal, Recife, Maceió), passammo per Rio de Janeiro e arrivammo a São Paulo. In tutte le città il successo di critica e di pubblico fu quello atteso. [...] Così, l'anno seguente, il 1974, partimmo per ripetere la tournée, facendo lo

---

<sup>260</sup> Alauriano Campos de Almeida (1917-1993), *dono* e *brincante* di *boi* di *sotaque* di *zabumba* (v. Carvalho, Montenegro 1999 : 73-93).

<sup>261</sup> Nel 1974 Lauro porta a Rio de Janeiro 46-48 *brincantes* del *Bumba-meu-boi*, la festa del *Divino Espírito Santo* e un *Tambor de Crioula* (Lauro in Carvalho, Montenegro 1999: 80-81).

<sup>262</sup> Del 1969 è *Em tempo de amor ao próximo*, primo lavoro interamente scritto e diretto da Azevedo Neto (cfr. Leite 2007: 292; v. anche AML, *Azevedo Neto*, sito internet).



stesso percorso. A partire da quell'anno, però, iniziai a chiamare lo spettacolo "Auto do Bumba-meu-boi" e il gruppo, invece che Teatro de Universitários, gruppo CAZUMBÁ. (id.)

Nel 1976, due anni dopo la registrazione del disco di Lauro, Azevedo Neto organizza lo spettacolo *Bogi Buá*, dove, narrando la storia dell'*encantado* del panteon maranhense del Tambor de Mina, Léguas Bogi Buá Trindade, mette in scena senza interruzione di continuità un complesso di sette danze maranhensi: *Pajelança*, *Banbaê*, *Péla Porco* (o *Dança do Lelê*), *Dança do Caroço*, *Baile de São Gonçalo*, *Tambor de Crioula*, *Dança do Baralho*, oltre che i ritmi del Tambor de Mina (cfr. id.: 297). Con l'inizio della professionalizzazione del gruppo sorgono anche i primi problemi:

In casa – per lo meno fino a che i salari costanti e forti non li facessero cambiare opinione – genitori, parenti e amici del nostro artista non esitavano a intimargli di andare a *cercarsi un impiego e ad abbandonare questa stupidaggine di danza e teatro, che una cosa simile non portava da nessuna parte*. [...] In relazione a questo processo di professionalizzazione, oggi il mare è calmo, ma già sono accadute tempeste terribili. [...] Ho fatto di tutto per mantenere la barca nella rotta: ho sofferto e ammesso umiliazioni, ho chiesto favori, implorato aiuto, di piantone nelle anticamere dei potenti, ho scusato incomprensioni e compreso indifferenze, sono stato pacato quando la situazione era di rivolta [...] Non ho pagato conti, ho fatto assegni scoperti, debiti, ho venduto del bestiame che avevo e altre cose, infine, eccetto rubare, ho fatto tutto ciò che il mio progetto mi richiedeva, tutto ciò che il mio sogno esigeva. (id.: 294; corsivo dell'autore)

Descrizione delle vicissitudini del giovane produttore culturale certo eroica e un po' enfatica, visto che all'epoca Azevedo Neto era già a capo della segreteria municipale di turismo, ma utile a comprendere il suo posizionamento relativamente dominato nel campo della cultura erudita maranhense.

É interessante, per capire la traiettoria della *Companhia Cazumbá*, vedere le motivazioni con cui lo stesso Azevedo Neto, in un'intervista a noi concessa nell'ottobre 2008, giustifica il suo progetto culturale:

MP [intervistatore]: Vorrei che mi raccontasse in sintesi l'evoluzione artistica della *Companhia Cazumbá* [...] se crede che abbia avuto una dinamica, possiamo dire, che cominciò in una certa maniera...

AN [Azevedo Neto]: Imposta per il mercato. Lasciami dire. Che è il grande imperatore [...] la nostra trasformazione fu imposta dal mercato. Vedi bene: quando stavo nell'università volevo fare un teatro che fosse maranhense. Perché io non volevo fare un teatro per i vicini. Volevo fare un teatro per il Brasile. Pertanto, non valeva la pena per me arrivare in São Paulo a fare un Pirandello, Brecht, Arthur Azevedo, no! Perché sarebbe stato appena una cosa della parte più povera del paese, di un gruppetto senza nome. Pertanto io cercavo una forma di fare teatro con una personalità maranhense. Un giorno, molto tempo fa, mentre ero ancora all'università, passai di fronte ad un saggio del Bumba-meu-boi, che all'epoca, la decade degli anni '70, era una cosa proscritta. E mi avvicinai. [...] Io sempre davo attenzione, ma quel giorno percepii una cosa, improvvisamente...

MP: Un'intuizione...

AN: [...] Quando guardai mi dissi: [...] “Il teatro è qui! È qui il mio teatro! Farò teatro prendendo il soggetto del *boi* e portandolo sul palcoscenico [...] un teatro con cui posso arrivare in qualsiasi posto del mondo e sarò sempre io l’originale. Chi lo farà mi starà copiando”. Così, ciò mi approssimò al folclore. [...]

AN: Facevano l’*auto* per strada, oggi non lo fanno più. Fu questo l’autore che presi. Presi questo soggetto, ci scrissi sopra un testo, creai dei personaggi che pensai essere necessari per raccontare la storia [...] che non esistono nelle messe in scena per strada. Ma mi son detto: “No! È necessario includere questi personaggi”. E li ho inclusi. (Azevedo Neto, 6 ottobre 2008, pp. 2-3)

Vediamo qui esposta nel modo più chiaro una strategia di distinzione all’interno del campo “erudito” che fa uso delle forme folcloriche della cultura popolare per raggiungere i suoi obiettivi di promozione e di ascesa nel campo. Si tratta di una logica molto generale. Come ricorda Bourdieu,

Le prese di posizione sul “popolo” o sul “popolare” dipendono nella loro forma e nel loro contenuto da interessi specifici legati in primo luogo all’appartenenza al campo della produzione culturale e, a continuazione di ciò, alla posizione occupata nel seno di questo campo [...]. (Bourdieu 1987 : 152)

Se da un lato

Al di là di tutto quello che li oppone, gli specialisti sono in accordo per lo meno nel rivendicare il monopolio della competenza legittima che li definisce [...] e nel richiamare la frontiera che separa i professionisti dai profani. Il professionista [...] è disposto a denunciare tutte le forme di “spontaneismo” (politico, religioso, filosofico, artistico), che tendono a spossessarlo del monopolio della produzione legittima [...]. (id.: 152-153)

Dall’altro però, caso che più ci interessa,

[ad un] “popolare” negativo, vale a dire “volgare” [che] si definisce anzitutto come l’insieme dei beni e dei servizi culturali che rappresentano ostacoli all’imposizione di legittimità per la quale i professionisti tendono a produrre il mercato (tanto come a conquistarlo) creando la necessità dei propri prodotti, [si affianca un] “popolare” positivo (per esempio la pittura “ingenua” o la musica “folk”) [...], prodotto di una inversione di segno che certi chierici, relativamente dominati nel campo degli specialisti (e provenienti da regioni dominate dello spazio sociale), operano con una preoccupazione di riabilitazione che è inseparabile dalla preoccupazione per una loro propria acquisizione di nobiltà (id.: 1153)

Vediamo quale dispositivo discorsivo sia adottato da Azevedo Neto per rivendicare il monopolio di una competenza legittima “specialistica”. Egli critica innanzitutto la non distinzione tra popolare ed erudito:

Questa attribuzione di compagnia di teatro, o di danza, che si dà [ai gruppi folclorici], come se fossero artisti tra virgolette, ciò, crea una visione distorta di loro. Loro cessano di sentirsi generatori culturali [*geradores culturais*] per diventare autori [*tratadores*]. [...] Generatore, voglio dire, colui che genera. E credo che l’artista sia colui che tratta. [...] Nella mia opinione arte è elaborazione, lavoro, metodo. Loro non hanno né elaborazione, né... [ma] sono un’esplosione. [...]. Tecnica, è preciso di questo per fare arte. Quando non

si ha la tecnica si ha un'esplosione culturale che non arriva ad essere arte. [...] Un'esplosione bella, forte, vigorosa, ma esplosione, irregolare come un'esplosione. [...] E allora l'arte organizza questa esplosione. (Américo Azevedo Neto, 2 settembre 2008, intervista, pp. 1-2)

Citiamo un brano del libro di Azevedo Neto sul Bumba-meu-boi che illustra chiaramente questa concezione:

La repentina valorizzazione della sua immagine fisica attraverso la televisione, i poster, le cartoline, i calendari ecc. fa sì che il *boi vada*, gradualmente, realizzando, rispetto al suo proprio posizionamento, una giravolta di centottanta gradi. E invece di musa, egli si sogna poeta. (Azevedo Neto 1983: 98)

Se da un lato Azevedo Neto valorizza le forme folcloriche della cultura popolare in quanto *muse* ispiratrici, in quanto esplosione culturale, in quanto “generatrici di cultura”, dall'altro, evidenziando le carenze tecniche e la mancanza, nella loro elaborazione popolare, di un lavoro di organizzazione metodico, le esclude dal campo dell'arte. La distinzione tra cultura popolare e teatro, nel punto dove il suo tipo di attuazione potrebbe confondersi con quella dei gruppi folclorici, è enfatizzata nel modo più radicale:

Vi è una linea chiarissima tra folclore e teatro. Il primo è spontaneo, il secondo è pianificato; il primo accade per impulso, il secondo è basato su una metodologia definita; uno non richiede studio, l'altro non prescinde da questo, in uno l'improvvisazione è accettata, nell'altro è vista come errore, e finalmente, uno si presenta, l'altro rappresenta. (Azevedo Neto in Leite 2007: 295)

Membro dell'*Academia maranhense de Letras*, discendente di una illustre famiglia di letterati, Azevedo Neto, con un'attitudine antropofaga che ricorda il modernismo brasiliano, rivendica a sé il ruolo di poeta e di artista, colui che coglie nel folclore, nelle verità popolari, le risorse formali e i contenuti tematici con cui nutrire la propria ispirazione. Egli non è interessato però a fare di queste risorse il luogo di una elaborazione simbolica rivoluzionaria, come invece proclamato nel manifesto antropofago dai modernisti brasiliani più radicali; si limita ad adattare tecnicamente le forme del folclore allo spazio scenico del teatro. Un'attitudine quasi scientifica e sistematica che ricorda il lavoro metodico dei folcloristi brasiliani di orientamento positivista. In modo simile a quest'ultimi, Azevedo Neto si dichiara interprete di un oggetto di studio, invece che, più propriamente, autore-creatore di un progetto artistico. Se lo scopo del lavoro dei folcloristi è la messa in scena del folclore in un testo scientifico o in una monografia etnografica, analogamente, per Azevedo Neto si tratta di mettere in scena il folclore su un palcoscenico. La posizione di Azevedo Neto può dunque essere concepita come intermedia tra quella dei folcloristi e quella dei produttori per il mercato.

Come egli stesso riconosce, la sua prospettiva sulla cultura popolare è “elitista”: “Il mio [gruppo] è elitista. [...] Io ho coscienza di ciò. Ma, se io non ho preoccupazioni politiche, sociali, ho però preoccupazioni artistiche” (Azevedo Neto, 2 settembre 2008, intervista, p. 14). Coerentemente, Azevedo Neto afferma costantemente la separazione tra il suo tipo di attuazione e quella dei gruppi popolari:

AN: Il nostro obiettivo è sempre stato il teatro. [...] Facciamo folclore ma il nostro obiettivo è il teatro, è folclore nel teatro. Tanto che il *Cazumbá* non accetta nessun invito per danzare in piazza. Può al limite danzare in piazza, ma solo se in questa piazza è montato un palco con luci e suono...

MP: Sì, ora vorrei sapere cosa lei pensa circa l’influenza che può avere, possiamo dire, questa interpretazione teatrale più sofisticata della cultura popolare sulla cultura popolare... Se lei crede che abbia alcun effetto [...].

AN: Credo che esista. Per esempio, quando [...] nel 1978 io lanciai lo spettacolo *Bogi-Buá*, che è la collezione di otto danze [...] il *Lelé* stava morto, e quando noi l’abbiamo messo sul palco, praticamente resuscitò. [...] Idem è successo con il *Caroço*. Io vidi... alcuni gruppi [...] che ci avevano visto danzare sul palcoscenico risolversi a fare una *brincadeira* di strada e utilizzare molte cose della nostra coreografia, che era coreografia di palco. [...] Così noi abbiamo dovuto ricreare altre cose perché quelle passarono ad essere popolari, nel senso del folclore, e non lo erano. Erano nostre. Pertanto dovemmo rifare tutta la coreografia dello spettacolo che il popolo aveva assimilato. [...]. *Bogi-Buá* generò una montagna di gruppi di strada che facevano una riunione di ritmi che prima non esistevano [...] e oggi una infinità di gruppi fanno questa cosa: *Barrica*, *Companhia Sotaque*, *Pirilampo* [...].

MP: Ma... parlando dell’esempio che ha fatto prima. Cosa hanno assimilato, di cosa si sono appropriati? [...].

AN: Alcuni movimenti, movimenti fisici, forme di danzare e alcune coreografie. [...]. Oggi si pensa che queste cose siano del folclore, in verità sono state create dal *Cazumbá* nella prima del *Bogi-Buá*, nel 1978. (Azevedo Neto, 6 ottobre 2008, intervista, pp. 6-7)

La strategia di distinzione, adottata del tutto coscientemente da Azevedo Neto, opera con una logica generale molto simile a quella che ordina il sistema della moda, un “meccanismo virale” (Abruzzese, Borrelli 2000: 188), ad un tempo in grado di unire e di separare, che produce senza sosta emblemi di identità e di distinzione organizzati sul piano formale dei rivestimenti visuali: abbigliamento, coreografie, decorazioni. Come asseriva Simmel, nel suo scritto pionieristico dedicato alla filosofia della moda del 1911:

la moda, la nuova moda, appartiene soltanto alle classi sociali superiori. Non appena le classi inferiori cominciano ad appropriarsene superando i confini imposti dalle classi superiori e spezzando l’unità della loro reciproca appartenenza così simbolizzata, le classi superiori si volgono da questa moda ad un’altra, con la quale si differenziano nuovamente dalle grandi masse e il gioco può ricominciare. Le classi inferiori infatti guardano in alto ed aspirano ad elevarsi. Questo è loro possibile soprattutto nell’ambito della moda in quanto è il più accessibile ad un’imitazione esteriore. Lo stesso processo [...] si svolge tra i diversi strati delle classi più elevate della società. Si può spesso osservare che quando più prossime sono le cerchie sociali tanto più frenetica è la caccia all’imitazione nelle classi inferiori e la fuga verso il nuovo nelle classi superiori. (Simmel 1911: 20)

Ma il “gioco” di Azevedo Neto è più complesso poiché si svolge contemporaneamente su due tavoli: da un lato l’appropriazione delle forme folcloriche gli permette di distinguersi all’interno del campo erudito, dall’altro l’affermazione delle proprie competenze tecniche specialistiche gli consente di distinguersi nel campo del folclore. Nonostante ciò, Azevedo Neto, forse per una sorta di scrupolo etico, forse per un più sviluppato istinto di classe e di distinzione (in quanto accademico) non si concede di partecipare direttamente a questo secondo piano di gioco, sia da un punto di vista simbolico che economico, isolando e circoscrivendo con cura la sua attuazione di produttore culturale nello spazio teatrale.

### **Jeovah Silva França<sup>263</sup>**

Jeovah Silva França nasce a São Luís nel 1959, nel *bairro* di Madre Deus, uno dei quartieri di São Luís più attivi da un punto di vista culturale, da padre insegnante di storia e piccolo commerciante e madre donna di casa e infermiera, entrambi emigrati in São Luís dall’*interior* del Maranhão: il nonno materno *fazendeiro* proprietario di bestiame nel municipio di Santa Rita, come di costume, manda il figlio a studiare in São Luís dove in breve si sposa.

Jeovah sviluppa ben presto la passione per la lettura. Legge i libri del padre, libri di geografia, di storia antica, letteratura greca e romana, Ovidio, i libri di Omero, l’Iliade, l’Odissea. In casa Dopo i primi studi, a causa della separazione del padre dalla famiglia, Jeovah è costretto a entrare precocemente nel mondo del lavoro. Inizia ancora ragazzino lavando le automobili nei parcheggi del centro. Trova impiego tra i 13 e i 14 anni nella CAEMA (Companhia de Saneamento Ambiental do Maranhão, società mista che si occupa della fornitura di acqua potabile e del trattamento delle acque reflue e del sistema fognario). Nel frattempo continua gli studi. Nel 1976 inizia l’università laureandosi poi regolarmente in Lettere alla UFMA nel 1980. In università partecipa nel 1979 alle lotte contro l’aumento del prezzo del biglietto degli autobus per studenti, represses violentemente dagli organi politici locali compromessi con la dittatura militare e sfociati in una sorta di rivolta popolare. A partire da queste prime esperienze e vicissitudini personali matura una coscienza politica più coinvolta nei problemi della società maranhense. In un’intervista concessa a Clícia Adriana Abreu Gomes, illustra chiaramente l’origine e la forma del suo impegno politico e sociale:

La coscientizzazione politica nasce [*se dá*] nella nostra popolazione maranhense, che è la realtà che io vivo, si comunica, più per la pelle [...] per il dolore, nella sofferenza, il

---

<sup>263</sup> I dati biografici contenuti nel seguente paragrafo sono stati recuperati essenzialmente da un’intervista concessa da Jeovah Silva França a Clícia Adriana Abreu Gomes nel giugno 2009 (França, 16 giugno 2009).

dolore insegna a gemere. Non si dà tanto nel processo educativo, infelicemente, nonostante sia insegnante e militi molto per questo processo di coscientizzazione [...]. Io ho sofferto molta disillusione con il partitismo, nonostante abbia questa identità sempre a sinistra, seppur con concessioni [...] Io non sono molto il tipo da vivere ingaggiato perché... cerco sempre una posizione polivalente. (França, 16 giugno 2009)<sup>264</sup>  
[...]

Io già avevo questa chiarezza. La gente aveva già sofferto sulla propria pelle, già vedeva, sentiva... sulla pelle, circa l'aspetto economico, vedeva le discriminazioni sociali, razziali, eloquenti nella società, che nessuno combatteva. (id.)<sup>265</sup>

La sua convivenza nel *bairro* di Madre Deus gli permette di entrare in contatto con il movimento culturale del *bairro*. È tra i fondatori del *Grupo Sambista Caroçudo* (1979)<sup>266</sup>, del *Boizinho Barrica* (1985), del gruppo *Piaçaba e Bicho Terra* (1990), del gruppo *Pai Simão* (1982).

Dalla CAEMA, non ancora laureato, inizia a lavorare come assistente di José Ribamar Sousa dos Reis<sup>267</sup> all'epoca direttore della sezione maranhense dell'antico IPES (*Instituto de Pesquisa Econômico Sociais*)<sup>268</sup>. Tra il 1983 e il 1990 lavora nella prefettura di São Luís come redattore di memorandum e documenti di gabinetto del Sindaco di São Luís, collaborando allo stesso tempo come stagista nella Segreteria di Cultura di Stato.

In seguito, nel 1986, si specializza nella Università Federale di Ouro Preto, seguendo un corso intitolato "Pianificazione ed elaborazione di politiche culturali", e posteriormente si specializza in Amministrazione Pubblica nella scuola di Gestione Pubblica della Università Statale del Maranhão (UEMA). Legge soprattutto testi di teoria della cultura, gestione culturale, relatori di seminari e congressi, bandi di progetti e manuali per l'elaborazione di progetti culturali. Diviene quindi direttore di vari organi della Segreteria di Cultura, tra cui il CCPDVF e il *Centro de Criatividade Odylo Costa Filho*. Durante la direzione di Joãozinho Ribeiro<sup>269</sup>, è assessore municipale nella FUNC.

---

<sup>264</sup> [25:45s-27:50s].

<sup>265</sup> [33:30s-33:55s].

<sup>266</sup> Le date tra parentesi che seguono i nomi dei gruppi folclorici si riferiscono all'anno di fondazione dei medesimi e sono citati dal *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão 2006* (AMARTE 2006, Cd multimediale, cap. dedicato alla cultura popolare a cura di Michol Carvalho). L'elaborazione del *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão 2006* è stato realizzato con il patrocinio della Companhia Vale do Rio Doce.

<sup>267</sup> Giornalista, scrittore, folclorista maranhense (v. *supra* nota 196).

<sup>268</sup> L'IPES era un istituto non governativo creato all'inizio degli anni '60 da un gruppo di impresari di São Paulo e Rio de Janeiro per organizzare la propaganda anticomunista contro il Governo del Presidente Goulart. Nel periodo della dittatura militare, dopo essere diventato organo di interesse pubblico, considerati esauriti i suoi compiti, è stato estinto nel 1972 (cfr. FGV-CPDOC, *A trajetória política de João Goulart*, sito internet).

<sup>269</sup> João Batista Ribeiro Filho (São Luís 1955-), compositore e poeta maranhense. Di madre operaia, ha vissuto la sua infanzia nei quartieri periferici di São Luís, laureandosi poi in Diritto presso la UFMA, con specializzazione in Diritto Autoriale. Tra gli anni '80 e '90 ha esercitato una intensa militanza culturale, organizzando tournée itineranti nei *bairros* periferici di São Luís. Ha partecipato nel 1987 alla messa in scena della *pièce* teatrale *Cabra Marcado Pra Morrer*, soggetto del poeta Ferreira Gullar, realizzata nella Fazenda Capoema (municipio di Buriticupu), durante la sua occupazione per parte di contadini e Sem-Terras (il *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra* – MST). All'inizio degli anni '90 ha integrato il

Riportiamo un brano dell'intervista sopra citata che esprime sinteticamente la sua traiettoria nel campo della cultura popolare e le disposizioni che l'hanno motivata:

Sempre penso alla gestione culturale da una prospettiva politicamente impegnata [*engajada*]; è soprattutto per essere nato nel *bairro* di Madre Deus, che mi sono fatto coinvolgere nella questione della cultura. [...]

Durante l'esperienza con il gruppo Pai Simão, passammo nove mesi andando al paese di São Simão da Boa Vista, là in Rosário, per apprendere la *Danza do Lelê*<sup>270</sup>, per diffondere la *Danza do Lelê*, dopo che un nostro amico chiamato Luziel Fontes, rosariense di nascita, ci diede questa indicazione... convivevamo in gruppo, un gruppo di giovani... e volevamo fare qualcosa per la cultura maranhense e realizzammo questo lavoro per questa danza e questa danza si disseminò, si crearono altri gruppi, anche nei municipi vicini, come i *Canários do Munin* che esisteva da molto tempo, ma che ora sta rinascendo e sta venendo qui ad esibirsi in São Luís. Esistono alcuni gruppi di *Danza do Lelê*... in alcune scuole, un tre o quattro, se non m'inganno, che altri compagni che appresero a danzare hanno organizzato. [...] Dunque, puoi vedere come un'immersione culturale può dare frutti, produrre effetti, tanto che quando il *Bozinho Barrica* è nato abbracciando i diversi *sotaques*, le diverse danze, presentava anche il momento della *Danza do Lelê*, era uno dei momenti più sublimi... [...] presentava Chegança, Coco, Crioula, Quadrilha<sup>271</sup>, tutto nel Barrica. Era un caleidoscopio, che il Barrica esibiva, per questo possiede questa ricchezza ed è contagiante, accattivante. Presenta una piccola galleria [delle forme del folclore maranhense]. (id.)<sup>272</sup>

Citiamo un brano di un'intervista a noi concessa da Jeovah França nell'ottobre 2008<sup>273</sup>, dove Jeovah racconta con più dettagli la storia della nascita del *Grupo São Simão*, del *Bozinho Barrica* e del *Bicho Terra*, questi ultimi due parte integrante della *Companhia Barrica*.

JF (Jeovah França): Noi figli della Madre Deus sempre abbiamo avuto una convivenza molto forte con le manifestazioni della cultura popolare, e questa preoccupazione [con la cultura popolare] risale alla nostra infanzia, più precisamente all'adolescenza. La preoccupazione di voler migliorare la nostra produzione artistica, là, dei gruppi, di cui neppure facevamo parte. Si brincava nel boi, nel bloco, nella Scuola di Samba Turma do Quinto, e con la maturazione della nostra compagnia di giovani, della nostra generazione, decidemmo di creare un gruppo di appoggio alla cultura popolare. [...] Il gruppo che emerse in quella epoca e che ci diede ispirazione è stato il gruppo chiamato *Pai Simão*. Il gruppo iniziò a lavorare al recupero di una danza chiamata *Danza do Lelê*.

Luzian Fontes, nostro grande amico ci suggerì l'idea: "ragazzi, perché non fate un lavoro sulla *Danza do Lelê*, il gruppo sta morendo, là in São Simão, nell'entroterra di Rosário". [...].

---

Coordinamento del Forum Municipale di Cultura di São Luís. È stato Presidente della *Fundação Municipal de Cultura* di São Luís tra il 1997 e il 1998. È Stato Segretario della SECMA durante il governo di Stato del Maranhão di Jackson Lago (2007-2009).

<sup>270</sup> La *Dança do Lelê* o *Péla Porco*, è una contra danza folclorica presente nel Maranhão nei municipi di Rosário e Axixá. I *brincantes* disposti in due file appaiate di uomini e donne formano una serie di coppie. Le danze presentano coreografie diversificate coordinate da un mandante (cfr. SCP, *Manifestações culturais do Maranhão*, sito internet). Il dizionario del folclore brasiliano di Câmara Cascudo menziona la sua diffusione nell'*interior* del Maranhão all'inizio del '900 (Cascudo 1999: 327).

<sup>271</sup> Danze folcloriche maranhensi.

<sup>272</sup> [12:37s-14:54s].

<sup>273</sup> In tale periodo Jeovah França sostituiva, come Superintendente della SCP, Maria Michol de Carvalho impegnata in Portogallo nelle sue ricerche di dottorato.

MP: Possiamo chiamare questo gruppo un gruppo di ricerca?

JF: Era un gruppo di ricerca per apprendere e per divulgare questa danza. Solo che noi stessi eravamo i nostri strumenti, siamo andati ad apprendere la danza, abbiamo appreso a danzare, e abbiamo voluto poi montare un gruppo, qui, con i nostri compagni, per danzare, per mostrare questa danza. È così che è successo. Abbiamo svolto questo lavoro, questo gruppo durò alcuni anni e subito di seguito, con l'esaurimento [*enfraquecimento*] del gruppo [...] è nato il *Boizinho Barrica*. L'idea del *Boizinho Barrica* è dovuta principalmente ad un'ispirazione di Zé Pereira Godão<sup>274</sup>, sul sentiero della nostra riflessione.

MP: Anche Zé Pereira partecipò a questo primo gruppo?

JF: Vi partecipava, era uno dei principali musicisti. Apprese a suonare il Lelê, a cantare, a improvvisare versi. [...]. (França, 13 ottobre 2008: 1)

JF: Ciò che volevamo era, se non partecipare alle *brincadeiras* che vi erano, per lo meno vedere come contribuire, come aiutare. Questa idea era già il frutto di una mentalità più di universitari, volendo dare il proprio contributo.

MP: Quante volte siete stati a São Simão da Boa Vista? È stata una specie di ricerca di campo?

JF: Ah! Decine di volte. Durante nove mesi. [...] Si andava il venerdì notte, il sabato pomeriggio e tornavamo domenica notte. Si passava là il fine settimana, apprendendo la danza, normalmente la *brincadeira* si esibiva nella notte tra sabato e domenica. [...] Provavano la danza, ad un certo punto noi ci univamo a loro e con loro imparavamo danzando.

MP: Questa danza avveniva tutte le settimane?

JF: No. Eravamo noi a provocare queste dimostrazioni. Pagavamo la *cachaça*, il trasporto dei *caboclos* che abitavano più lontano [...] affinché presentassero la danza e noi potessimo danzare con loro. [...]. (id.: 2-3)

Del gruppo [del *Boizinho Barrica*] il fondatore, la guida principale, è stato Zé Pereira Godão, [...] in un sogno, in una specie di illuminazione, ha avuto l'idea di creare un gruppo che rappresentasse un poco di ogni manifestazione. [...] Creò i personaggi, il personaggio della ballerina, una stella che si trasformava in ballerina per danzare con lui [il *boizinho*], formare una coppia. Questa parte è stata interessante, noi ci scambiavamo molte idee, il nostro sogno era mostrare la ricchezza culturale che possiede il Maranhão. [...] Credevamo che montando questo gruppo, con una coreografia di questa forma, dando una visione d'insieme delle manifestazioni, avremmo contribuito al miglioramento delle manifestazioni artistico-popolari maranhensi. Per questo la struttura del *Boizinho Barrica* è così, questo mosaico, questo caleidoscopio [...]. Avevamo abbastanza coscienza di questa cosa, io scrivevo ed elaboravo i testi dei progetti, dei dischi, LP, adesso dei Cd e Dvd. Io stesso ho elaborato i progetti dei viaggi inter-statali, inter-municipali; i viaggi fuori dal Brasile si realizzarono in coincidenza. Il gruppo andò crescendo. [...]. (id.: 5)

Questa unione, questa coesione ha fatto sì che noi producessimo molto. In seguito [Godão] creò un gruppo carnevalesco, il *Bicho Terra*. [...] Il *Bicho Terra* era una proposta artistica ed ecologica, nei primi anni lavorò su questa tematica, il nome del gruppo era

---

<sup>274</sup> José Ribamar de França Pereira (São Luís, 1957), compositore e produttore culturale. Laureato in ingegneria civile. La madre, dona Leonora, è insegnante di scuola media. A partire dall'esperienza maturata nel gruppo musicale *Pé na Estrada* (1977), nel gruppo di danza *Matraca e Pandeiro* (1980) e nel collettivo comunitario e teatrale *Pai Simão* (1982), ha ideato e fondato con altri artisti maranhensi il *Boizinho Barrica* (1985), confluito poi nel progetto più ampio della *Companhia Barrica*, che attualmente coordina anche le esibizioni del *Bicho Terra* (1990) e lo spettacolo *Natalina da Paixão* (2001). Ha diretto il *Grupo Sambista Caroçudo* tra il 1979 e il 1985, ed è autore di famose musiche come *Amanheceu* ("Albeggiò") e *Caixinha de segredos* ("Scigno di segreti"). È tra i compositori dei *samba-enredo* (temi carnevaleschi) della Escola de Samba Turma do Quinto. È stato l'ideatore del Consiglio Culturale del *bairro* di Madre deus (in funzione dal 1997) ed è produttore del programma culturale *Vale Festejar*. Durante il secondo governo di Roseana Sarney è stato tra i progettisti del piano di rivitalizzazioni e riforma delle piazze cittadine denominato "Viva" e assessore della *Fundação Cultural do Maranhão* – FUNC (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4).



*Bicho Terra, Peleja e Folia*<sup>275</sup> [Animale (essere) della Terra, Combattimento (lotta per la vita) e Divertimento (festa)]. Così, quando non organizzava un viaggio di successo con il *Boizinho Barrica*, viaggiava con il *Bicho Terra*. Voglio dire, quando non era carnevale era São João, quando non era São João era carnevale. [...] Per esempio è stato in Portogallo, negli Emirati Arabi, in Messico, negli Stati Uniti, in Francia due volte, in Canada, in Germania due volte. Sono viaggi che danno notorietà al gruppo. [...] Il gruppo ha anche avuto la fortuna di avere l'adesione di artisti di grande talento, musicisti di prima linea come Chico Pinheiro [...], cantanti come Roberto Brandão, come Inácio Pinheiro, Claudio Pinheiro, che cantò nei primi anni... un lavoro che prende tutto l'anno, artisticamente, perfezionando le danze, le coreografie, lo stesso Zé Pereira con Luis Bulcão<sup>276</sup> hanno una intelligenza favolosa per comporre. Si intendono molto bene. [...]

MP: Godão e Bulcão<sup>277</sup> hanno studiato arti sceniche?

JV: No nessuno dei due. Zé Pereira si è laureato in ingegneria civile e Bulcão è avvocato, laureato in diritto. Pertanto sono coincidenze, cose di artista.

MP: Dopo una certa epoca, un po' come lei, Bulcão è entrato nelle istituzioni. Non so se è una traiettoria simile alla sua?

JV: Sì, è vero. Io mi sono dedicato esclusivamente alla gestione culturale. Luís Bulcão è diventato Segretario della cultura in una coincidenza politica, invitato dalla Governatrice Roseana Sarney. Io no, io sono funzionario di carriera.(id.: 8-9)

Vediamo nelle affermazioni contenute in questa intervista emergere le due attitudini fondamentali degli agenti che occupano questa posizione: il desiderio di fare qualcosa per migliorare la cultura popolare maranhense, soprattutto da un punto di vista artistico, e l'idea di poter realizzare questa operazione, da un lato, provocando e stimolando i gruppi folclorici tradizionali, dall'altro creando dei gruppi nuovi in grado di sviluppare le potenzialità artistiche e quindi economiche e imprenditoriali dei primi, così contribuendo alla

---

<sup>275</sup> Il *Bicho Terra, Peleja e Folia* ("L'Animale Terra, Battaglia e Festa"), presenta uno spettacolo simile a quello del *Boizinho Barrica*, dedicato però alle manifestazioni folcloriche carnevalesche. La proposta del *Bicho Terra* pretende promuovere la difesa e la preservazione dell'ambiente naturale attraverso la messa in scena di una *folia* animata e dinamica che aggrega alle tematiche carnevalesche nuovi contenuti connessi ai temi della natura e dell'ecologia (cfr. AMARTE 2006, Cd multimediale, capitolo dedicato alla cultura popolare a cura di Michol Carvalho, § 3.5.1.3).

<sup>276</sup> Luís Henrique de Nazaré Bulcão (São Luís, 1949), compositore e poeta, laureato in Diritto ed avvocato. Il padre, pernambucano, lavorava come vice capo reparto nella fabbrica di tessuti Cãhama (attuale CEPRAMA - Centro de Produção Artesanal do Maranhão, nel Bairro de Madre Deus). Negli anni '70 Bulcão è assunto per concorso nell'amministrazione pubblica come Agente Fiscale dei Tributi Municipali. Ha concluso la sua carriera di funzionario pubblico come Uditore Fiscale nell'INSS (*Instituto Nacional do Seguro Social*; autarchia del Governo federale brasiliano responsabile per il pagamento delle pensioni), attualmente in pensione. Successivamente, nel maggio 1998, è stato invitato dalla Governatrice Roseana Sarney, durante il suo secondo mandato (1998-2002), a coprire l'incarico di Segretario di Stato della Cultura (cfr. Diário Oficial do Estado, ano XCII, n° 092, 15 maio 1998).

Luís Bulcão ha assunto anche la funzione di Gerente Regional de Patrimônio da União (responsabile per l'amministrazione regionale del patrimonio immobiliare della Federazione brasiliana). Nel 2009, con il nuovo Governo Roseana Sarney, ha assunto nuovamente la carica di Segretario di Stato della Cultura, ruolo che esercita attualmente. È compositore delle musiche di vari gruppi folclorici, tra cui i Fuzileiros da Fuzarca, Príncipe de Roma, Turma do Quinto, Bicho Terra e Boi Barrica (i dati bibliografici qui citati sono stati raccolti da Clícia Abreu Gomes in una intervista a lei concessa dallo stesso Luís Bulcão nel maggio 2010).

<sup>277</sup> L'amicizia e l'intesa professionale tra Godão e Bulcão è iniziata nel 1976, durante un concorso dedicato alle Scuole di Samba di São Luís. Secondo Bulcão, il samba di Godão, che si ispirava al poema di Gonçalves Dias *I Juca Pirama*, risultò vincitore, ma la direzione del gruppo della *Turma de Quinto*, a cui entrambi partecipavano, non accettava la coreografia "Beatles maniaca" di Godão e pretendeva cantare nel *desfile* il samba ideato da Bulcão. Bulcão per risolvere la contesa imprestò alcune strofe della sua musica a Godão. Nel coordinare le loro musiche nacque tra di essi una sintonia e una complicità che dura fino ad oggi (cfr. "O Estado do Maranhão", 5 settembre 1996, *Barrica. Parceria de Bulcão e Godão volta ao TAA*, p. 8)

divulgazione e alla promozione, anche attraverso i media di massa, della ricchezza della cultura maranhense nel suo complesso.

Si tratta dunque in primo luogo di entrare in contatto e mantenere una convivenza con i gruppi folclorici che possiedono una storia più datata, ed un'origine più popolare, in modo da poter apprenderne le forme, le risorse simboliche e coreografiche a partire dalle quali elaborare delle proposte culturali originali ed innovative. Se non che tali operazioni, nonostante un'intenzione filantropica, riscattare e divulgare le manifestazioni folcloriche maranhensi, finiscono molto spesso per usare alcuni emblemi popolari: ritmi musicali, forme di danza, elementi narrativi; al fine di dare un tono popolare o esotizzante a temi, a modi di espressione e a disposizioni che sono propri di una posizione nello spazio sociale ben diversa da quella dei produttori, fonte della loro ispirazione. Anche in questo caso la valorizzazione dell'ibridismo tra popolare ed erudito nasconde un certo grado di dominio delle posizioni dominanti su quelle dominate. La fusione avviene rispetto a determinati elementi formali, a determinati temi, o a determinati strumenti espressivi (ad esempio il teatro di strada), i quali funzionano come un cavallo di troia attraverso cui legittimarsi e penetrare nel campo della cultura popolare, producendo al suo interno una specifica egemonia di temi e modi di espressione, ed emarginandone altri. In relazione al *Boizinho Barrica*, citiamo ancora Jeovah França:

Il *Boizinho Barrica* ha un *auto*, una storiellina che ha un intreccio, un inizio, una parte centrale e una fine, e le composizioni nascono dalla relazione tra i due protagonisti, i due personaggi principali: il *boizinho* propriamente detto, che è il *boizinho encantado*<sup>278</sup>, e una stella che si trasforma in ballerina. I testi delle musiche sono tutti inquadrati nella relazione d'amore di questi due personaggi. L'universo che cantano è l'universo dell'amore. Il linguaggio universale è la musica che li approssima, che li unisce. Pertanto è necessario comprendere che l'*auto*, di una certa forma, viene ad essere limitato da questo universo. Ma l'universo dell'amore è infinitamente vasto. (id.: 10)

Vedremo parlando dei temi delle commedie dei gruppi di Bumba-meu-boi di *sotaque* di Zabumba dell'interno del Maranhão, quali differenze di contenuto sussistano rispetto all'"universo sentimentale" rappresentato dal soggetto e dai testi delle musiche proposte dal *Boizinho Barrica*. Se qui si manifesta la propensione a bandire dal discorso tutti i contrasti sociali, nelle commedie del Bumba-meu-boi rappresentate dai gruppi dell'interno del

---

<sup>278</sup> Mentre nei Bumba-meu-boi tradizionali le riproduzioni fisiche del *boi* assumono dimensioni considerevoli, dovendo dare spazio al loro interno al *miolo* che le guida, il *boizinho* incantato messo in scena dalla Companhia Barrica è rappresentato da una raffigurazione di dimensioni ridotte di un bumba-meu-boi inferito, come una sorta di burattino, su un'asta governata da un attore i cui movimenti simulano la danza del *boi* (v. Appendice A, Figura 16). Il termine portoghese *encantado*, nel Maranhão è riferito anche a divinità di culti afrobrasiliani maranhensi (vedi ad esempio il glossario della Casa das Minas in Ferretti S. 1985).

Maranhão del *sotaque* di Zabumba la differenza e il conflitto tra il *roceiro*<sup>279</sup> e il *fazendeiro* allevatore di bestiame occupa la scena centrale.

Jeovah França finisce per dichiarare apertamente la sua posizione in relazione al rapporto che dovrebbe sussistere tra i giovani universitari interessati alla cultura popolare e le forme della cultura del “popolo analfabeta”.

Io non ho una visione, come costumano avere molti, di classificare la manifestazione, il gruppo [*São Simão* e il gruppo del *Boizinho barrica*], in quanto aveva universitari al suo interno [...] non si può solo fare cose... perché il popolo è analfabeta [...]. Bisogna demistificare, questa storia di dire che il folclore è spontaneo, che fiorisce dal suolo come un loto fiorisce dal fango [...]. Bisogna ammaestrare il popolo, bisogna educare, non vi è questo vincolo per cui essendo universitari non si può fare musica popolare, è tutto il contrario, i grandi movimenti artistico-culturali sono nati così in tutto il Brasile. Qui un esempio spettacolare è stato il LABORARTE<sup>280</sup> dalla sua nascita nel 1972. (id.: 12)

Da un punto di vista spaziale, perché un rapporto pedagogico e simbiotico tra universitari e popolo si realizzi occorre che sussista un luogo in cui l’incontro tra classi diverse sia reso possibile. In São Luís, il *bairro* de Madre Deus ha costituito, nella sua storia, un ambiente ideale, una sorta di culla o di incubatrice di questo tipo di incontri e di operazioni culturali, luogo di fusione di elementi culturali e sociali diversificati. Come ricorda lo stesso Jeovah França in un’intervista concessa a Carlos Alberto Gama, specializzando in Storia del Maranhão alla UEMA:

In relazione a Madre Deus, ciò che è avvenuto è stata una serie di contingenze favorevoli, il fatto di essere una posizione, una punta avanzata sul mare, collocata strategicamente come area di sbarco dei prodotti provenienti dalla baixada. [...] Una zona di pesca, allo stesso tempo prossima geograficamente al centro, ma con una vita di suburbio sul limite della lama di mangrovie. Caratterizzata da tratti rurali con un forte interscambio con l’interno del Maranhão e dalla presenza di una fabbrica tessile. [...] Vi era una ricchezza di feste tradizionali tra la fine del sec. XIX e l’inizio del sec. XX, come la Festa del Divino, incontro di gruppi di Tambor de Crioula. Era anche uno dei principali mattatoi della città. Attraverso del quartiere, per mezzo di lance e di barche scendeva il bestiame che arrivava per rifornire la città. Gli aspetti economici davano un certo potere economico alla popolazione del quartiere. Vi era, pertanto, una disponibilità maggiore per il divertimento. Senza doversi preoccupare con la fame o la necessità del lavoro, di dover lavorare. Ma vi è anche la storia propria delle persone che si unirono per realizzare certe manifestazioni collettive, ossia, artisti di grande talento o leader comunitari. Il più celebre era Tabaco, prima di Tabaco vi era Zé Igarapé, tra i due Natanael Barato. Sono esempi illustri del nostro bairro. Abbiamo avuto Netinho, della Turma do Quinto, il poeta e cantante di Bumba-meu-boi chiamato Vavá, un pescatore, venditore di pesce. Persone umili, ma che facevano delle loro ore di svago momenti di arte. (Jeovah França in Gama 2005, pp. 126-127)

---

<sup>279</sup> Il *roceiro* è il contadino che lavora la *roça*, il terreno fertile, in genere di modeste dimensioni, che si ottiene abbattendo e bruciando la vegetazione della foresta. La *roça* o *roçado* è normalmente coltivata a manioca, miglio, fagioli o riso (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F., 2004).

<sup>280</sup> Vedi in seguito in questa sezione.

### 3.6.3 La cultura popolare come trasformazione (quadro storico)

Per comprendere la varietà delle traiettorie individuali degli agenti che occupano una posizione più trasformatrice nel campo della cultura popolare, è importante considerare, da un lato, il quadro storico più ampio in cui si inscrivono, dall'altro è utile considerare le diverse opzioni che caratterizzano le traiettorie dei gruppi interessati alle forme della cultura popolare a cui, a vario livello, questi agenti partecipano (come leader e organizzatori o come attori e musicisti), percorrendone le biforcazioni, e le convergenze essenziali.

Da un punto di vista storico l'interpretazione del popolare degli agenti del campo del folklore impegnati in un'azione trasformatrice sia delle forme di espressione culturale che della società in generale, risente sensibilmente del dibattito sulla cultura popolare sviluppato dai movimenti politici nazionalisti e progressisti tra l'inizio degli anni '50 e il golpe militare del '64. La prospettiva modernista e anti-tradizionalista sul popolare che emerge in questo periodo, censurata e depurata dalle sue venature politiche più radicali, perdura anche dopo il golpe durante tutti gli anni '60, entrando quindi in simbiosi, nelle decadi seguenti, con l'ideologia sviluppatista del regime militare e dei governi liberali e neoliberali che seguono la fine della dittatura. Vediamo di ripercorrere sinteticamente questa genealogia.

Dopo il periodo di grande espansione economica e industriale brasiliana degli anni '40, conseguente alla crisi delle economie europee coinvolte nella II Guerra Mondiale, in Brasile inizia ad articolarsi un dibattito sulla direzione da imprimere allo sviluppo economico nazionale. Durante gli anni '50 gli intellettuali dell'*Instituto Superior de Estudos Brasileiros* (ISEB)<sup>281</sup>, ispirandosi alle teorie della dipendenza di Balandier, alle critiche al sistema coloniale di Sartre e Fanon, e alle analisi della *Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe* (CEPAL)<sup>282</sup> elaborate tra gli altri dall'economista brasiliano Celso Furtado<sup>283</sup>, irradiano in Brasile una ideologia nazional-sviluppista che individua nello sviluppo economico, nel consolidamento di una forte coscienza nazionale e nel trasferimento all'interno del paese dei centri di controllo politico-economico le condizioni necessarie affinché il Brasile possa intraprendere un reale processo emancipatorio di modernizzazione. Come afferma il sociologo e antropologo Renato Ortiz, se le analisi dell'ISEB ebbero

---

<sup>281</sup> Nel 1953 alcuni intellettuali di Rio de Janeiro e São Paulo, in buona parte funzionari di Stato, creano, come entità privata, l'*Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política* (IBESP). Due anni più tardi l'IBESP è rimpiazzato dall'ISEB, organo istituito dal presidente Café Filho, per mezzo del Decreto n. 37.608 del 14 luglio 1955, come entità vincolata al *Ministério de Educação e Cultura*, dotata di autonomia amministrativa e libertà di ricerca e opinione.

<sup>282</sup> *Economic Commission for Latin America and the Caribbean* (ECLAC); una delle commissioni regionali delle Nazioni Unite; ha sede in Santiago del Cile.

<sup>283</sup> Celso Furtado (1920-2004) coordinò in Brasile le iniziative del gruppo misto CEPAL / *Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social* (BNDES). L'analisi dell'economia brasiliana formulata dal CEPAL-BNDES successivamente servirà come base per il *Plano de Metas* del governo di Juscelino Kubitschek.

un'influenza piuttosto relativa al livello delle politiche nazionali, visto che la presidenza Kubitscheck (1956-1961) si caratterizzò per l'internazionalizzazione dell'economia brasiliana e il golpe militare del 1964 riaffermò in maniera autoritaria per i successivi vent'anni questa stessa linea politica, nonostante ciò, “nella sfera culturale l'influenza dell'ISEB fu profonda” (Ortiz 1985a: 47) e perdurò ben oltre la sua fine, sancita dalla sua estinzione pochi giorni dopo il golpe<sup>284</sup>: la prospettiva più militante di alcuni intellettuali dell'ISEB che concepivano la cultura come elemento di trasformazione socio-economica, “si popolarizzò, cioè, divenne senso comune e si trasformò in ‘religiosità popolare’ nelle discussioni sulla cultura brasiliana” (id.). Tutta una serie di concetti politici e filosofici elaborati dall'ISEB verso la fine degli anni '50 si diffondono nella società, finendo per costituire categorie di apprensione e di comprensione della realtà brasiliana (id.): concetti come “cultura alienata”, “colonialismo”, “autenticità culturale”, “presa di coscienza”. Nell'effervescenza politica dei primi anni '60, due istituzioni culturali contribuiscono a questa operazione di diffusione delle idee isebiane in Brasile: il *Movimento de Cultura Popular* (MCP) e il *Centro Popular de Cultura* (CPC). Il primo, fondato nel 1960 da un gruppo di artisti, intellettuali, educatori e studenti cattolici e progressisti, con il patrocinio del municipio di Recife e poi del governo del Pernambuco, aveva come obiettivo sviluppare e diffondere nuovi metodi e tecniche di alfabetizzazione e di educazione di base a partire da una molteplicità di esperienze culturali: danza, teatro, musica; e di strumenti di educazione innovativi come la radio. Si trattava di formare i ceti popolari al fine di consentire loro di partecipare attivamente alla vita politica del paese. Uno dei suoi esponenti più impegnati e carismatici, Paulo Freire, suo primo direttore<sup>285</sup>, aveva assimilato il modernismo sviluppatista dell'ISEB, reinterpretandolo a partire dall'esistenzialismo e dal personalismo francese (Scocuglia 1999; v. anche Paiva 1980).

Il CPC, organizzazione associata all'*União Nacional dos Estudantes* (UNE) è fondato nel dicembre 1961<sup>286</sup> a Rio de Janeiro. Nasce dalla collaborazione tra una dissidenza del Teatro Arena di São Paulo, insoddisfatta dai limiti imposti al proprio pubblico dalla gestione imprenditoriale imposta dai responsabili del teatro, e alcuni ricercatori dell'ISEB. Il suo primo direttore e principale teorico, Carlos Estevam Martins, è un sociologo dell'ISEB, assistente di Álvaro Vieira Pinto, direttore del dipartimento di filosofia dell'Istituto<sup>287</sup>.

---

<sup>284</sup> Il presidente Ranieri Mazzilli, tra i primi atti del suo breve governo (2 aprile 1964 - 15 aprile 1964), incluse l'estinzione dell'ISEB per il Decreto n. 53.884 del 13 Aprile 1964.

<sup>285</sup> V. Freire 1979, Parte Prima: *Paulo Freire por Si Mesmo*.

<sup>286</sup> Per una cronologia del CPC vedi Garcia 2007, pp. 129-131.

<sup>287</sup> Per approfondire la storia del CPC vedi Garcia 2004 e 2007. Uno dei testi più influenti dell'epoca, *Consciência e realidade nacional* (1960), di Vieira Pinto, è menzionato spesso anche da Paulo Freire (vedi ad

L'intenzione di approfondire la discussione sulla realtà brasiliana a partire dal vocabolario marxista e il desiderio di relazionarsi ad istituzioni già impegnate in questa linea politica aveva condotto nel 1960 il drammaturgo e attore del Teatro Arena Oduvaldo Vianna Filho ad approssimarsi ai teorici dell'ISEB. Nel 1960 Oduvaldo Vianna Filho con la collaborazione di Carlos Estevam Martins aveva messo in scena *A mais-valia vai acabar, Seu Edgar* [*Il Plusvalore terminerà, Signor Edgar*], un musical ispirato al teatro di agitazione del drammaturgo tedesco Erwin Piscator e al teatro di Bertolt Brecht (Garcia 2004: 131-132).

Se l'MCP intendeva rendere consapevoli, “coscientizzare”<sup>288</sup> i ceti popolari attraverso un progetto educativo di alfabetizzazione di base caratterizzato, da un punto di vista tematico, dall'utilizzo dei contenuti della cultura popolare, il CPC, difendendo il carattere collettivo e didattico dell'opera d'arte, pretendeva operare la “coscientizzazione” delle masse popolari portando fuori dal circolo ristretto dei teatri ufficiali, nelle fabbriche, nelle scuole, nelle università, un linguaggio teatrale eclettico, popolare ed impegnato, facendo un uso interdisciplinare e partecipativo anche di proiezioni cinematografiche, letture di testi e dibattiti pubblici.

Il nazionalismo isebiano reinterpretato dal MCP e dal CPC viene gradualmente ad informare le discussioni dell'avanguardia artistica, la drammaturgia delle messe in scena teatrali e delle regie cinematografiche, facendo presa su quella inclinazione caratteristica degli intellettuali dei paesi “periferici” che aveva già sancito il successo del nazionalismo modernista brasiliano negli anni '20 e '30: la loro sensibilità alla questione dell'identità nazionale, la necessità viscerale di costruire una identità interna in grado di consentire un confronto o una contrapposizione positiva con il polo dominante esterno (cfr. Ortiz 1985a: 54-56; v. anche Pécaut 1989). Il ruolo giocato dall'ISEB sia nel MCP che nel CPC dimostra, come osserva ancora Ortiz, la capacità delle teorizzazioni isebiane di penetrare tanto le forze della sinistra marxista, quanto il pensiero sociale cattolico (id.: 48). Le idee del marxismo e dell'esistenzialismo francese si diffondono con successo in Brasile proprio in quanto, reinterpretate in chiave nazionalista, possono funzionare come elemento costituente di una sorta di blocco nazionale trasversale a differenti gruppi e classi.

---

es. Freire 1970, p.120, e 1976). Vieira Pinto tra il 1949 e il 1950 passò un anno alla Sorbona entrando in contatto con la filosofia esistenzialista francese dell'epoca (cfr. Côrtes 2003: 318).

<sup>288</sup> Il concetto di *conscientização* è uno dei concetti chiave della pedagogia di Paulo Freire (v. ad es. Freire 1963). Freire ammette di aver appreso la nozione di *conscientização* dagli studiosi dell'ISEB (cfr. Freire 1979). Per Freire la coscientizzazione non è la mera presa di coscienza di una situazione, ma è lo sviluppo di questa presa di coscienza attraverso un processo dialettico di riflessione critica e di elaborazione pratica, assunzione del ruolo creativo del soggetto nel fare e rifare il mondo (cfr. id.).

La nozione di folclore è apertamente questionata dal CPC. Come chiarisce Ortiz,

In quanto il folclore è interpretato come insieme delle manifestazioni culturali di carattere tradizionale, la nozione di “cultura popolare” è definita in termini esclusivi di trasformazione. Si critica la posizione dei folcloristi, che corrisponderebbe ad una attitudine di paternalismo culturale, per infine impiantare le basi di una politica culturale conforme ad un orientamento riformista-rivoluzionario. Carlos Estevam [...] finisce, pertanto, con il considerare la “cultura popolare” come un’azione di carattere fondamentalmente riformista. [...] Ferreira Gullar<sup>289</sup> comprende la “cultura popolare” come “presa di coscienza della realtà brasiliana”<sup>290</sup>. Il concetto di cultura popolare si confonde, poi, con l’idea di coscientizzazione; si sovverte in questa maniera il vecchio significato che assimilava la tradizione alla categoria di cultura popolare. “Cultura popolare” non è, quindi, una concezione del mondo delle classi subalterne, come lo è per Gramsci e per certi folcloristi [...] né, tanto meno, è l’insieme dei prodotti artistici elaborati dai ceti popolari, ma un progetto politico che utilizza la cultura come elemento della sua realizzazione. Il termine si riveste pertanto di una nuova connotazione, significando soprattutto funzione politica diretta in relazione al popolo. Quando gli agenti del CPC si riferiscono ad “opere della cultura popolare”, non si rapportano alle manifestazioni popolari nel senso tradizionale, ma alle attività realizzate dai centri di cultura. (Ortiz 1985a: 71-72)

Per Estevam Martins il ludico e l’estetico, nel momento in cui non considerano i problemi fondamentali dell’esistenza, costituiscono una sorta di passatempo, aspetti secondari della vita sociale (Martins in Ortiz 1985a: 74-75). Il contenuto didascalico deve essere prioritario rispetto alla forma estetica. Questa concezione integralista della cultura, teorizzata nel così chiamato manifesto del CPC, un articolo pubblicato da Estevam Martins nel maggio 1962 con il titolo significativo *Por um arte popular revolucionaria* (Martins 1962)<sup>291</sup>, è problematizzata già internamente al CPC fin dai primi anni della sua attuazione. Ferreira Gullar in un testo scritto tra il 1962 e il 1963 proponeva di

Sviluppare un’azione più prossima alla massa, non appena producendo opere ‘per’ essa, ma cercando di lavorare ‘con’ essa, con l’obiettivo tanto di sviluppare, in essa, i mezzi di comunicazione e produzione culturale, quanto di ottenere, in questo lavoro, una conoscenza più obiettiva di determinate comunità in grado di assicurare una maggior efficacia nell’elaborazione dell’opera diretta alla massa. (Gullar 1964: 6-7 in Garcia 2007: 48)

Per approssimare gli autori popolari al proprio progetto politico culturale, tra il 1962-1963, il CPC organizza tre Festival di cultura popolare e la *I Noite de Musica Popular*, quest’ultima uno show musicale realizzato nel Teatro Municipale di Rio de Janeiro, dove, in una sorta di “*subida ao morro*”<sup>292</sup>, sono invitate alcune *Escolas de Samba* e molti tra i più

---

<sup>289</sup> Poeta maranhense, ultimo direttore del CPC.

<sup>290</sup> Gullar 1965: 3.

<sup>291</sup> Articolo ripubblicato con il titolo: *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962*, in Hollanda 1980, pp. 121-144.

<sup>292</sup> “Salita al morro”, nel linguaggio figurato approssimazione, incontro con i ceti popolari. Il *morro* “monte poco elevato”, “colle”, è il nome con cui sono denominate le tipiche alture che caratterizzano il paesaggio di

noti compositori e interpreti di *samba* dei suburbi di Rio de Janeiro, come Cartola, Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, insieme agli autori più impegnati della *bossa nova*, come Vinicius de Moraes e Carlos Lyra (cfr. Garcia 2007: 80-85). Il CPC partecipa anche alle tournée realizzate dalla *União Nacional dos Estudantes* (UNE) che attraversano tutto il Brasile, le così dette UNE-Volanti (marzo-maggio 1962, aprile-giugno 1963) parte della campagna della UNE per il riconoscimento agli studenti di un terzo dei rappresentanti nei collegi universitari. Nelle tappe delle *carovane* della UNE-Volante, mentre i leader della UNE organizzavano assemblee e dibattiti, i membri del CPC mettevano in scena i loro spettacoli, disseminando la forma organizzativa interdisciplinare del *Centro Popular de Cultura* nei vari centri del paese, da Curitiba a Manaus (Caldas 2003)<sup>293</sup>. Il CPC era organizzato in gruppi di lavoro e dipartimenti: prima fu creato il dipartimento di Teatro (diviso in Teatro Convenzionale e Teatro di Strada) e Cinema, in seguito furono creati i dipartimenti di Musica, Architettura, Arti Plastiche, Amministrazione; in ultimo, furono creati i dipartimenti di Alfabetizzazione per Adulti e Letteratura, il dipartimento di Relazioni, e una casa editrice incaricata di distribuire i libri e i dischi prodotti dal CPC (Garcia 2004: 145).

Il primo aprile 1964 la sede dell'UNE è incendiata da gruppi paramilitari favorevoli al golpe, il CPC a Rio de Janeiro e il MCP a Recife sono chiusi e le loro organizzazioni considerate illegali. Dopo il golpe alcuni artisti del Teatro Arena e dell'estinto CPC si riuniscono per organizzare un movimento di resistenza culturale. Nel dicembre 1964 è prodotto lo show *Opinião*, musical diretto da Augusto Boal<sup>294</sup>, del Teatro Arena paulistano, con protagonisti il sambista Zé Kéti, il cantante e compositore nordestino João do Vale, di origine maranhense, figlio di contadini *sem terra*<sup>295</sup>, e Nara Leão, poi sostituita da Maria Bethânia, rappresentanti dell'avanguardia della classe borghese carioca e baiana, in una sorta di esperimento di *democracia racial* militante. Lo show recuperava la tradizione di teatro di rivista di strada e di improvvisazione, tradizionale spazio popolare di critica al contesto sociale e politico (cfr. Napolitano 2007: 85). Nella stessa linea nel 1965 escono i musical *Liberdade, Liberdade* e *Arena canta Zumbi*, quest'ultimo drammatizzazione della resistenza negra nel *Quilombo de Palmares, quilombo*<sup>296</sup> sorto nello stato di Alagoas nel

---

Rio de Janeiro. Alla base e alle pendici dei *morros* si arrampicano molte delle favelas della città carioca. Cit. di Marcos Napolitano, professore di storia della USP, in Garcia 2007: 85.

<sup>293</sup> In Caldas 2003, vedi in particolare il § 2.4: *UNE Volante, reforma universitária e a formação do CPC no Paraná*.

<sup>294</sup> Augusto Boal (1931-2009), ideatore, nei primi anni '70, durante l'esilio in Argentina, del *Teatro do Oprimido*, ispirato alla pedagogia di Paulo Freire (cfr. Itaú Cultural, *Enciclopédia de teatro*, sito internet).

<sup>295</sup> In portoghese "senza terra", impiegati nelle grandi *fazendas* del Brasile rurale.

<sup>296</sup> La parola portoghese *quilombo* deriva dal termine *kilombu*, espressione bantu quibundo che indica l'accampamento, la tenda. Originariamente, la parola *quilombo* era usato dai portoghesi per denotare il campo



sec. XVI e distrutto alla fine del secolo successivo dal governo coloniale portoghese<sup>297</sup>. Nel 1966 Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, con altri, fondano il *Grupo Opinião* e lanciano nello stesso anno un nuovo musical: *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* [Se corri la bestia ti prende, se stai fermo la bestia ti mangia], opera che mette in scena tutti gli artifici dell'universo popolare, dalla satira alla farsa, dalla commedia romantica al romanzo di avventura<sup>298</sup>, gli stratagemmi delle arti della resistenza popolari. Con l'inizio della dittatura militare, nelle opere degli autori, i temi politici più espliciti, danno luogo a strategie più sottili e coperte di denuncia. In questo contesto il folclore diviene una importante risorsa simbolica con cui parodiare l'oppressione del potere dei militari. Allo stesso tempo emerge in primo piano nella discussione teorica e critica più generale il problema del ruolo dell'arte nella società di massa. Nel 1965 Ferreira Gullar pubblica *Problemas Estéticos na Sociedade de Massa*. Vediamo brevemente come l'autore spiegava nel 1977 le motivazioni alla base della stesura di questo saggio:

Il successo delle prime messe in scena montate dal *Grupo Opinião*, incorporando l'esperienza del CPC – ci posero davanti ad una serie di nuovi problemi. Sentii pertanto la necessità di ampliare le indagini sulle forme dell'arte e il suo relazionarsi alla società contemporanea. Era un tentativo di ricollocare la questione in altri termini, includendo nella discussione i mezzi di comunicazione di massa, le forme da essi generate e il comportamento estetico da ciò derivante. (Gullar 1977: 11)

Si trattava essenzialmente, per Ferreira Gullar, di comprendere le potenzialità della cultura di massa.

## **Il tropicalismo**

A causa della difficoltà, per molti autori, di conciliare l'impegno politico ad una ricerca estetica più personale, a partire dal 1967, il collettivo del *Grupo Opinião*, progressivamente va decomponendosi. Parallelamente prende piede un movimento più eclettico, il *tropicalismo* [o *tropicália*], movimento estetico ed artistico che stabilendo un dialogo aperto con la cultura di massa e il mercato discografico e televisivo, sviluppa un progetto critico degli stili e temi del nazional-popolare. Per i tropicalisti si tratta di incorporare materiali e

---

di concentramento provvisorio dove venivano radunati gli africani sulle coste dell'Angola e dell'Africa occidentale, prima di essere imbarcati per le Americhe. Successivamente il termine passo a designare le comunità di schiavi fuggiti dalle piantagioni e dalle aziende agricole delle colonie portoghesi in Brasile (Malighetti 2004: 74). Il vocabolo derivato *quilombolas*, "abitanti del *quilombo*", ha un significato analogo a quello di *bush negros* ad Haiti, o di *marrons* nella Guyana e nel Suriname (id.: 14). Attualmente il termine *quilombo*, o comunità *quilombola*, è usato dai militanti del movimento negro brasiliano per identificare le comunità che rivendicano le proprie origini africane.

<sup>297</sup> Vedi ad es. Albuquerque, Fraga Filho 2006, cap. V: *Fugas, quilombos e revoltas escravas*.

<sup>298</sup> Vedi *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* in Itaú Cultural, *Enciclopédia de teatro*, sito internet.

tecniche che superino i limiti dei generi convenzionali del campo folclorico e della musica popolare, includendo le mode musicali internazionali, mettendo in opera quei procedimenti di bricolage e di collage cari alle avanguardie moderniste più radicali, come l'antropofagismo di Oswald de Andrade<sup>299</sup>. Nel 1967 il *Teatro Oficina* di São Paulo diretto da José Celso Martinez Corrêa, lancia lo spettacolo-manifesto *O Rei da Vela*, da un testo di Oswald de Andrade del 1933. Nel 1968 Caetano Veloso, Gilberto Gil e altri lanciano il disco *Tropicália, ou panis et circencis* che consacra il nome del movimento<sup>300</sup>. In una delle musiche più significative del disco, *Geléia geral* [marmellata generale], cantata e composta da Gilberto Gil, il ritornello mescola in un unico verso il *bumba boi* della tradizione *nordestina* con la musica *yéyé* di ispirazione pop:

*Ê bumba iê iê boi*  
*Ano que vem, mês que foi*  
*Ê bumba iê iê iê*  
*É a mesma dança, meu boi*  
 [E bumba yé yé boi  
 L'anno che viene, il mese che è stato

---

<sup>299</sup> Nel Manifesto della Poesia *Pau-Brasil* (pianta tipica del Brasile dal legno pregiato di color rosso-arancio simile alla brace, in portoghese *brasa*) e nel Manifesto Antropofago scritti da Oswald de Andrade nel 1924 e nel 1928 è proposta un'idea di letteratura vincolata alla realtà brasiliana, a partire da una *redescoberta* sincretica ed anti intellettualistica del Brasile:

[...] / La poesia Pau-Brasil. Agile e candida. Come un bambino. / [...] / La lingua senza arcaismi, senza erudizione. Naturale e neologica. Il contributo milionario di tutti gli errori. Come parliamo. Come siamo. / [...] / Abbiamo una base doppia e presente – la foresta e la scuola [...] / [...] cubi di grattacieli e la saggia pigrizia solare. La preghiera. Il Carnevale. L'energia intima. [...] L'ospitalità un poco sensuale, amorosa. La saudade dei *pajés* [curatori indigeni] e i campi di aviazione militari. Pau-Brasil. / [...]. (Manifesto Pau-Brasil, in Andrade O. 1972: 6, 9).

Solo L'ANTROPOFAGIA ci unisce. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. / [...] / Solo mi interessa ciò che non è mio. Legge dell'uomo. Legge dell'antropofago. / [...] / [...] La trasformazione permanente del Tabu in totem. / [...]. (Manifesto Antropofago, in Andrade O. 1972: 13, 15).

<sup>300</sup> Per alcune informazioni più dettagliate sulle origini del termine *tropicalismo* vedi Napolitano 1998: nota 2. È conosciuta l'influenza che hanno avuto su Caetano Veloso gli scritti e le idee di Gilberto Freyre sull'originalità tropicale e meticcica del Brasile (v. ad esempio Veloso in "Folha de São Paulo", 10 giugno 2006; sulla nozione di tropicalismo in Freyre vedi ad es. Freyre 1952, 1962, 1971). Secondo la teoria lusotropicalista di Freyre, già sostanzialmente presente nel primo capitolo di Casa-Grande & Senzala: *Caratteristiche generali della colonizzazione portoghese del Brasile: formazione di una società agraria, schiavista ed ibrida* (Freyre 1933: 3-75), la relazione millenaria dei portoghesi e degli ispanici con i diversi popoli del Mediterraneo e il peculiare clima del Portogallo avrebbero sviluppato la singolare attitudine dei portoghesi all'acclimatamento e alla simbiosi con i popoli nativi delle regioni tropicali. Freyre troverà, all'inizio degli anni '50, nel regime di Salazar in Portogallo il più convinto disseminatore delle sue idee, usate dalla "Junta de Investigações do Ultramar" per giustificare nella congiuntura internazionale del dopo guerra il mantenimento delle colonie portoghesi in Africa e in Oriente (cfr. Costa Pinto J. A. 2009). Nel 1958 Freyre pubblica *Integração Portuguesa nos Trópicos*, dal sottotitolo emblematico: "*Notas em torno de uma possível lusotropicalologia que se especializasse no estudo sistemático do processo ecológico-social de integração de portugueses, descendentes de portugueses e continuadores de portugueses, em ambientes tropicais*" (Freyre 1958: 9; vedi anche Guillen 2007).

E bumba yé yé yé  
È la stessa danza, mio *boi*<sup>301</sup>

Il Brasile viene concepito come un assemblaggio di moderno e tradizionale, di “*reliquias do Brasil*”: una “*Doce mulata malvada /Um LP de Sinatra*” un “*Santo barroco baiano*” (id.), dove il meticciamento prodotto dalla “*geléia geral brasileira*” (id.) confonde l’esito e le ragioni dei conflitti mescolandoli in una condizione perenne sempre uguale a se stessa, che eternamente ripete “la stessa danza”. Come osservano Napolitano e Villaca citando le analisi del *tropicalismo* di Favaretto<sup>302</sup> (1979), Hollanda<sup>303</sup> (1980) e Roberto Schwarz<sup>304</sup> (1978), il progetto allegorico-tropicalista se da un lato tenta di superare la crisi politico-culturale derivante dal contesto della dittatura militare, scavalcando le censure del regime con un linguaggio demistificante e parodistico, dall’altro tende a sostituire con una allegria minimalista<sup>305</sup> e un’aggressività simbolica iconoclasta, pervase da un tono di melanconica disillusione, la propria impotenza politica. Il *tropicalismo* si presenta di conseguenza come essenzialmente ambiguo, ambiguità prodotta dallo stesso metodo tropicalista: operazione di “*inventario di un Brasile assurdo e contraddittorio*” (Napolitano, Villaca 1998).

Nel dicembre 1968 il famigerato Atto Istituzionale n. 5<sup>306</sup>, una specie di golpe nel golpe, consegna al presidente-maresciallo Artur da Costa e Silva il potere di sciogliere il Congresso Nazionale, le Assemblee Legislative e le Camere Municipali (art. 2), nonché,

---

<sup>301</sup> *Tropicália, ou panis et circencis*, brano n.6, CD Musicale.

<sup>302</sup> Celso Favaretto, dottore in filosofia, e professore di Filosofia ed Estetica presso la PUC/São Paulo.

<sup>303</sup> Heloísa Buarque de Hollanda, Professoressa titolare di Teoria Critica della Cultura, nella Scuola di Comunicazione della UFRJ.

<sup>304</sup> Critico letterario e Professore di Teoria Letteraria e Letteratura Comparata della USP.

<sup>305</sup> *Alegria, Alegria* è il titolo del primo grande successo di Caetano Veloso, brano con il quale il cantautore nel 1967 conquista il 4° posto al *III Festival de Música Popular* organizzato dalla rete televisiva Record. Citiamo alcuni versi:

O sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia  
[...]  
Eu tomo uma coca-cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
[...]  
Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor  
Eu vou...  
Por que não, por que não... [rip. quattro volte]  
(*Caetano Veloso*, CD Musicale, brano n. 4)

[Il sole nell’edicole dei giornalai / Mi riempie di allegria e pigrizia / Chi legge tante notizie / [...] / Io bevo una coca-cola / Lei pensa al matrimonio / E una canzone mi consola / [...] / Senza fazzoletto, senza documento / Niente in tasca o nelle mani / Io voglio continuare a vivere, amore / Io vado... / Perché no, perché no...].

<sup>306</sup> *Ato Institucional N. 5*, del 13 Dicembre 1968. Durante la dittatura militare sono emanati diversi “Atti Istituzionali”, a sancire e regolamentare, spesso in deroga alle norme costituzionali, le modifiche dell’assetto istituzionale della repubblica brasiliana.

“nell’interesse di preservare la *Rivoluzione*”<sup>307</sup>, di sospendere i diritti politici di qualunque cittadino, cassare mandati federali, statali e municipali (art. 4), e dimettere impiegati di autarchie e imprese pubbliche (art. 6). Il Congresso viene sciolto, la Corte Suprema e le università epurate, la stampa è censurata, mentre la repressione poliziesca dei gruppi o degli individui contrari al regime raggiunge un grado estremo di violenza. Tra il 1969 e i primi anni ’70, molti intellettuali e artisti sono arrestati, torturati o costretti all’esilio<sup>308</sup>.

Per comprendere la diffusione e il perdurare delle idee tropicaliste anche tra gli artisti e musicisti maranhensi che iniziano ad operare all’inizio degli anni ’70, è interessante verificare come ad un certo punto l’ibridismo tropicalista entri in sintonia con il progetto modernizzatore dei militari.

Se all’inizio della dittatura le politiche culturali sono affidate ai soli rappresentanti disponibili ad appoggiare il regime: alcuni degli intellettuali eruditi e tradizionalisti degli istituti di storia e geografia e delle accademie di lettere – gradualmente si viene affermando una pianificazione degli organi della cultura più articolata e sistematica, e prende piede una nuova classe di tecnici ed amministratori (cfr. Ortiz 1985a: 90-106)<sup>309</sup>.

Da un lato, i primi, in continuità con il passato, ribadiscono il mito della *democracia racial*, sottolineando l’aspetto della diversità culturale del Brasile ed organizzando una ideologia di armonia in grado di valorizzare l’unità nella diversità dell’identità brasiliana. La filosofia “sociale” regionalista di Gilberto Freyre assume in questo contesto un ruolo chiave. Come osserva correttamente Renato Ortiz, per Freyre

diversità significa unicamente differenziazione, il che elimina a priori gli aspetti di antagonismo e di conflitto dalla società. Le parti sono distinte, ma si incontrano armoniosamente unite dal discorso che le ingloba [...] il signore non si oppone allo schiavo ma si differenzia da questo. La *senzala* non rappresenta un antagonismo con la casa-grande<sup>310</sup>, ma semplicemente impone una differenziazione che è molto spesso complementare nel quadro della società globale. Da ciò l’enfasi ricade sugli aspetti

---

<sup>307</sup> I militari ed i loro sostenitori si riferivano e si riferiscono al golpe militare del 31 marzo 1964, come alla “*Revolução Brasileira*”.

<sup>308</sup> Sulla dittatura militare e sulle interpretazioni controverse della repressione politica, come anche delle origini del golpe del 1964, vedi l’ottimo articolo riassuntivo di Carlos Fico, *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar* (Fico 2004b), sintesi del suo più ampio lavoro pubblicato nel 2004 (Fico 2004a).

<sup>309</sup> Renato Ortiz elabora un utile quadro sinottico delle principali innovazioni istituzionali che occorrono in Brasile durante la dittatura militare. Ne citiamo qui le principali: nel 1965 è istituita l’EMBRATEL (*Empresa Brasileira de Telecomunicações*); nel 1966 è istituito il *Conselho Federal de Cultura* e il *Conselho Nacional de Turismo* e l’EMBRATUR (*Empresa Brasileira de Turismo*); nel 1967 il Ministero delle Telecomunicazioni, nel 1969 l’EMBRAFILM; nel 1970 il MEC subisce una riforma amministrativa ed è creato, al suo interno, allo scopo di eseguire una politica culturale sistematica, il *Departamento de Assuntos Culturais* (DAC); nel 1975 è pubblicato il primo *Plano Nacional de Cultura* ed è istituito il *Centro Nacional de Referência Cultural* (Ortiz 1985a: 86).

<sup>310</sup> *Casa-Grande* e *Senzala* sono, rispettivamente, l’abitazione del *fazendeiro* e gli alloggiamenti destinati agli schiavi nel Brasile coloniale.

“positivi” delle culture, le loro contribuzioni (la musica, la lingua, la cucina) per una cultura sincretica. (id.: 94)

L'ideologia del sincretismo, concepito in quanto sintesi capace di pensare un universo esente da contraddizioni, si incarna nelle politiche di integrazione culturale tradizionaliste e patrimonialiste del *Ministério da Educação e Cultura*, vincolate alla propaganda della *Segurança Nacional*. Come osserva ancora Ortiz “cultura brasiliana in questo senso significa ‘sicurezza e difesa’ dei beni che integrano il patrimonio storico” (id.: 100); difesa delle culture nazionali dalla descaratterizzazione provocata dalle importazioni dall'estero di ideologie e forme culturali aliene. I tropicalisti condividono con gli ideologi del regime militare una valutazione positiva del sincretismo brasiliano, il quale però per essi non si caratterizza per una fusione armonica e stabile, ma risulta invece dalla giustapposizione di elementi dissonanti che, proprio in virtù del loro parziale disaccordo, rappresentano un capitale di risorse creativo e variegato, dotato di un alto potenziale trasformativo.

Dall'altro lato i giovani intellettuali della nuova burocrazia statale, spesso con dottorato negli Stati Uniti, o studi superiori avanzati, i nuovi amministratori (id.: 108), finiscono gradualmente per imporre una interpretazione del sincretismo in una chiave modernista più radicale, apologetica della libera concorrenza: una interpretazione del sincretismo aperta alle ibridazioni della globalizzazione (e qui si trova un'altro dei punti di incontro con le idee tropicaliste), che trova il suo fondamento in un'interpretazione della cultura come mercato e consumo (id.: 114-115). Entrambe le interpretazioni, dei tradizionalisti e dei modernisti, hanno come bersaglio comune l'estetismo e l'ermetismo delle produzioni autoriali, e l'ideologismo delle proposte più politicizzate, a cui viene contrapposto una valorizzazione del ludico e dell'intrattenimento.

A partire dai primi anni '70, molti dei giovani artisti e studenti più impegnati politicamente, che non optano per la clandestinità e la lotta armata, per sfuggire alle censure e alla repressione poliziesca degli organi di controllo del regime militare, trovano rifugio nei gruppi parrocchiali e nelle organizzazioni religiose cattoliche (quali l'Azione Cattolica e la *Juventude Estudantil Católica - JEC*), territori più liberi dove, soprattutto nelle zone più periferiche del Brasile, era consentito un certo esercizio della discussione e della critica (cfr. Leite 2007: 87). Ciò si verifica anche nel Maranhão. Vediamo ora di considerare la situazione specifica di São Luís.

## Il movimento teatrale maranhense

Fino ai primi anni '60, come ricorda il drammaturgo maranhense Aldo Leite<sup>311</sup>, “São Luís [...] non aveva un movimento teatrale o un gruppo che lavorasse sistematicamente nella messa in scena di spettacoli” (Leite 2007: 50)<sup>312</sup>. Nei primi anni '60 Ferreira Gullar era passato per São Luís nel tentativo di impiantare nel Maranhão i semi del CPC, ma non aveva trovato nessun gruppo o persona interessato alla sua proposta (id.: 61). Nel 1957, il maranhense Reynaldo Faray (1931-2003), di ritorno in São Luís da Rio de Janeiro, dove aveva ricevuto la base della sua formazione teatrale nella Scuola di Teatro di Dulcina de Moraes<sup>313</sup>, da inizio ad un lavoro teatrale nel SESC della capitale ludovicense. Nel 1958 è creato il *Clube das Mães*, associazione che riuniva le signore della classe medio alta di São Luís con l'obiettivo di dare assistenza alle madri povere della città. Faray inizia una collaborazione con il *Clube*, mettendo in scena una serie di spettacoli infantili con la partecipazione dei giovani delle famiglie del *Clube* reclutati come attori. Nel 1960 dopo aver messo in scena *Society em Baby-doll*, spettacolo che satirizzava la borghesia locale, Faray si decide a fondare una sua compagnia indipendente, il *Teatro Experimental do Maranhão* (TEMA). Con il TEMA, Faray inizia un lavoro più autonomo dai gusti delle signore del *Clube*, sebbene privo di una preoccupazione definita con la situazione politica e sociale brasiliana e maranhense.

Con l'inizio del governo Sarney (1966) il *Departamento de Cultura* dello Stato, avvia una nuova politica di appoggio alle manifestazioni culturali locali. Nel 1969 con il patrocinio del governo il TEMA esce per la prima volta dai confini dello Stato, per partecipare al *Festival de Teatro Amador* di São Carlos /São Paulo. Durante la tournée il TEMA si presenta anche a Rio de Janeiro. È in questo periodo che il gruppo del TEMA prende conoscenza di nuovi testi teatrali e di nuovi modelli di regia, iniziando a sviluppare una discussione interna più critica sulla direzione della compagnia.

Nel 1971 il TEMA mette in scena *O Tema conta Zumbi*, parafrasando lo spettacolo *Arena conta Zumbi* del gruppo di São Paulo. Nello stesso anno, su invito della *Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Maranhão*, un gruppo di studenti e professori della

---

<sup>311</sup> Aldo de Jesus Muniz Leite (1941-), drammaturgo e attore maranhense. Nel 1976 si laurea in teatro alla USP di São Paulo; nel 1989 diviene Mestre in Arte nella stessa università (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alle Arti Sceniche a cura di Tácio Freire Borralho).

<sup>312</sup> Basiamo le informazioni raccolte in questo capitoletto in Leite 2007, pp. 49-67.

<sup>313</sup> Dulcina de Moraes (Valença-RJ 1908 – Brasília-DF 1996), una delle più importanti attrici brasiliane tra gli anni '30 e '50. Vince nel 1939 la medaglia al merito della *Associação Brasileira de Críticos Teatrais* – ABCT come miglior attrice e nel 1949 per la miglior regia. Alla fine degli anni '50 crea a Rio de Janeiro una scuola di teatro, la *Fundação Brasileira de Teatro* - FBT (cfr. Itaú Cultural, *Enciclopédia de teatro*, sito internet).

*Escola de Arte Dramática* della USP organizza in São Luís una serie di conferenze, laboratori teatrali e presentazioni di spettacoli a cui partecipano gli integranti del TEMA. Ancora nel 1971 il TEMA mette in scena al Festival di São José do Rio Preto (São Paulo), *Por Causa de Inês*, una storia d'amore rappresentata con una regia tradizionale e un guardaroba molto accurato di ambientazione medioevale creato da Zelinda Lima e Carlos Lima. Nel dibattito dell'assemblea conclusiva del Festival la posizione politica del TEMA è aspramente criticata. A partire da queste esperienze si realizza di fatto una approssimazione del movimento teatrale maranhense al contesto nazionale brasiliano. Alcuni degli attori del gruppo decideranno negli anni seguenti, di partire verso nuove esperienze; tra di loro Nelson Brito, lascerà il TEMA per entrare nel LABORARTE. Vediamo di considerare più in dettaglio la traiettoria di quest'ultimo gruppo artistico, il LABORARTE, e la biografia professionale del suo principale ideatore, Tácito Freire Borralho. La traiettoria del LABORARTE e dei suoi protagonisti ci pare particolarmente rappresentativa dei dilemmi e dei conflitti che vivono gli agenti che si possono riferire alla posizione del campo della cultura popolare qui in esame.

### **Tácito Freire Borralho e Nelson Brito: fondazione ed evoluzione del LABORARTE**

Tácito Freire Borralho, nasce nel 1948 nell'*interior* del Maranhão, a Primeira Cruz, località situata lungo la costa a est di São Luís, da genitori di origini modeste: la madre insegnante di scuola primaria, il padre commerciante di sale e frutta lungo il litorale maranhense (cfr. Borralho, 10 luglio 2007, intervista, p. 1). All'età di cinque anni la sua famiglia si trasferisce a São Luís: il padre vende le imbarcazioni di sua proprietà ed entra in società con alcuni parenti in un grande esercizio commerciale del mercato della Praia Grande di São Luís (id.: 1-2). Il padre, nativo di Axixá, è ex *brincante* del *boi* di quella regione, il *Bumba-Meu-Boi de Axixá*, e continua ad essere socio sostenitore della *brincadeira*. Come da tradizione, per sdebitarsi, ogni anno, durante il São João, la dirigenza del *Boi de Axixá* organizza una presentazione completa della *brincadeira*, di fronte alla casa della famiglia Borralho (id.: 2). Come racconta Tácito Borralho in una intervista a noi concessa:

Noi avevamo una partecipazione alla vita sociale comunitaria, tanto di chi era ben povero, come di chi era ben ricco, infatti eravamo già nei club della Società della città. Papà era associato... in quanto commerciante, entrò nella Federazione del Commercio. Allo stesso tempo era accostumato alla pratica ben povera dell'*interior*. [...] Pertanto, noi convivevamo con il popolare, dentro di esso. [...] Durante il São João, si andava a Ribamar, a vedere il *boi* di Ribamar, si andava alla Maioba, a Maracanã [...], mio padre aveva un'automobile e così ci andavamo.(id.: 2-3).

Durante la sua infanzia Tácio Borralho cresce nel *bairro* de Madre Deus, quartiere molto *festeiro*<sup>314</sup> di São Luís, dove ha un costante coinvolgimento con le forme della cultura popolare:

Qui noi siamo cresciuti avendo un coinvolgimento con tutta la cultura popolare, ma ciò è avvenuto nello stesso tempo in cui studiavamo, andavamo all'università, ci formavamo ecc. Intanto, ciò in cui la cultura erudita o la cultura letteraria mi ha aiutato, è stato nel consentirmi di fare una rilettura e sviluppare una migliore comprensione della cultura popolare, di ciò che era la mia convivenza quotidiana... nella mia famiglia noi non dissociavamo mai il popolare autentico o autonomo, indipendente da ciò che è letterato, da ciò che è culturalmente chiamato erudito, abbiamo appreso ad apprezzare le due cose, a valorizzare queste due cose. (id.: 3)

Dopo alcune precoci esperienze di regia teatrale con gli studenti del Colégio Ateneu Teixeira Mendes, dove studia nel ginnasio, in seguito è ex seminarista del Seminário Santo Antônio di São Luís e partecipa alla *Comunidade de Jovens Católicos de São Pantaleão* (CJCSP). Con il CJCSP, nel 1967, organizza nella sala parrocchiale della chiesa di São Pantaleão, nella omonima via<sup>315</sup>, la messa in scena di *O canto nasce no chão*<sup>316</sup>, un musical ispirato allo Show *Opinião*.<sup>317</sup> Fonda nel 1968 il *Teatro de Férias do Maranhão* (TEFEMA), dove durante le ferie organizza la rappresentazione di testi teatrali. Tra il 1967 e il 1971 studia teologia all'*Instituto de Teologia do Recife*. A Recife si approssima alla teologia della liberazione ed entra in contatto con il mondo teatrale della capitale pernambucana, partecipa della compagnia teatrale di Otto Prado e nel 1971 fonda il *Grupo Armação de Recife*. Nello stesso anno, interrotti gli studi di teologia, torna a São Luís dove viene articolando un gruppo variegato di artisti, alcuni provenienti dal TEFEMA, alcuni da un gruppo di danza folclorica del Ginnasio *Costa Rodrigues*, il *Chamató*, alcuni reduci dall'esperienza del *Grupo Armação de Recife*. Nel 1972 questo insieme di artisti fonda il *Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE*. Secondo Tácio Borralho, primo coordinatore generale del LABORARTE – sebbene “vi fosse un lavoro concreto con comunità di artigiani popolari che mantenevano alcune linee di produzione [...] di qualità” (Borralho 2005: 42) – “l'intenzione del gruppo non era di ‘fare folklore’” (id.), ma di “sviluppare una politica centrata nella dinamizzazione dell'arte popolare” (id.), secondo un

---

<sup>314</sup> In portoghese, “colui che fa o dirige una festa”, “frequentatore di feste” (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F., 2004).

<sup>315</sup> Via del centro di São Luís, che attraversa il *bairro* di Madre Deus.

<sup>316</sup> *Chão*, in portoghese “pavimento”, “suolo”, “terra”, “luogo di origine” (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F., 2004).

<sup>317</sup> Basiamo le informazioni raccolte in questo capitoletto, oltre che nell'intervista sopra citata, in Borralho 2007; Borralho 2005, pp. 49-57; in AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alle Arti Sceniche a cura di Tácio Freire Borralho; e in Piattaforma Lattes/CNPq, *Currículo Lattes* di Tácio Freire Borralho, sito internet.



ideale di integrazione delle diverse forme di espressione artistica, accompagnato ad “un lavoro di educazione popolare” (id.):

Questa arte popolare non era intesa in modo restrittivo alla produzione del popolo, ma [era costruita] nell'apprendistato a fianco della produzione popolare e nella trasformazione di quanto appreso in un linguaggio universale. [...] Questo apprendistato non si dava in forma aleatoria [...]. Vi era una proposta di lavoro chiara, tracciata, discussa, annotata. (id.: 43)

Vale la pena qui citare le indicazioni della programmazione dei primi quadrienni (chiamati “quadranti”) del LABORARTE, riportate da TÁCITO BORRALHO:

Nel primo quadrante (1972-1976):

2 anni previsti per: installazione, addestramento / azione;

2 anni previsti per: [lavoro di] campo – raccolta [di dati], studio / studio interno.

Nel secondo quadrante (1976-1980):

2 anni per: ritorno al popolo (ricerca di forme di feedback);

2 anni per: rielaborazione in laboratorio / creazione ricreazione.

Dal terzo quadrante in avanti era impossibile scorgere una pianificazione concreta.

L'intenzione prevedeva un forte lavoro di diffusione e divulgazione della produzione, rinnovamento del personale [...]. (id.)

In modo simile al CPC anche il LABORARTE era organizzato in dipartimenti: Dipartimento di Arti Sceniche, di Suono, di Arti Plastiche, di Propaganda e Divulgazione, di Stampa, di Fotografia e Cinema (id.: 41-42).

Il lavoro del collettivo partiva dall'individuazione di un oggetto di ricerca comune. In seguito i vari dipartimenti-laboratori decidevano, nella propria area specifica, come approfondire la ricerca, dettagliavano le dotazioni necessarie e tracciavano un piano di lavoro. Come spiega lo stesso TÁCITO BORRALHO:

Il materiale raccolto dalle equipe dei Dipartimenti-Laboratori, di ritorno dal lavoro di campo riceveva il trattamento necessario, separando ciò che interessava per il lavoro attuale da ciò che poteva essere archiviato per future esperienze [...]. L'oggetto di ricerca era sempre una manifestazione della cultura popolare, dove, come e quando si manifestava. Raccolte le informazioni necessarie in tutti i loro aspetti, queste erano poi separate per aree di interesse, ristudiate e rielaborate per essere pronte come forme pure di espressione o opere finite (una musica, un poema, una tela a olio, un testo drammatico) o come materiale depurato e appropriato per comporre posteriormente un'opera di arte integrata. (id.: 44)

Nel lavoro con la musica per esempio si trattava di:

identificare strumenti, i loro fabbricanti, le forme di fabbricazione, le materie prime ecc. [...] accordi, forme di suonare, di armonizzare, cose che opportunamente depurate, testate, risultavano in una nuova proposta di composizione per la musica popolare maranhense. (id.: 44-45)

Vediamo qui come il lavoro del LABORARTE si sia sviluppato in una continua dialettica di valorizzazione / appropriazione delle manifestazioni popolari e di loro rielaborazione e riproposta per un pubblico misto, sia popolare che universitario e militante. Nel LABORARTE si realizza una convergenza simbiotica tra la prospettiva di ricerca sistematica e rigorosa, scientificamente organizzata, dei folcloristi e degli antropologi e scienziati sociali interessati al folclore, con la ricerca sperimentale artistica e teatrale degli artisti e militanti progressisti impegnati politicamente nel rivendicare le libertà democratiche di espressione e nel denunciare lo stato di indigenza di una parte consistente della popolazione maranhense. Per fare un esempio, possiamo inquadrare in questa configurazione il percorso professionale di José Murilo Moraes do Santos, anch'egli tra i fondatori del LABORARTE e primo coordinatore del dipartimento di Fotografia e Cinema del gruppo. Tra il 1976 e il 1978 Murilo Moraes do Santos partecipa all'equipe etnografica impegnata nello svolgimento di due ricerche riguardanti la Danza del *Lelê* e in seguito il Tambor de Crioula, sotto il coordinamento dall'antropologo Sergio Ferretti del DAC della *Fundação Cultural do Maranhão*<sup>318</sup>. Lo stesso Tácito Borralho, durante la sua permanenza in Recife studia al *Centro de Comunicações Sociais do Nordeste* – CECOSNE, patrocinato dalle Suore di Santa Dorotea, dove riceve una formazione “molto più sociologica, antropologica, più interessata alla cultura locale” (cfr. Borralho, 10 luglio 2007, intervista, p. 3-4) e sperimenta la comunicazione attraverso l'arte (id.: 5).

Inizialmente, nella traiettoria del LABORARTE, l'estetico prevale sul politico. Come osserva il critico teatrale brasiliano Yan Michalski, citato da Tácito Borralho, durante gli anni '70

un'ampia fascia della gioventù [brasiliiana][...] impedita nell'intraprendere qualsiasi forma di partecipazione politica e ansiosa di incontrare una via di fuga per il suo naturale impulso di contestazione, trovò un cammino gratificante in manifestazioni che sebbene basicamente apolitiche, costituivano una critica radicale del codice di valori e della visione del mondo che la generazione anteriore gli aveva lasciato (Michalski in Borralho 2005: 38)

Da qui il crescere in questo periodo dei movimenti artistici e dei movimenti di valorizzazione della cultura popolare<sup>319</sup>.

Il LABORARTE raggiunge la sua piena maturità con la messa in scena nel 1974 dello spettacolo *Maré Memória* [*Marea Memoria*], spettacolo che integra il lavoro di tutti i dipartimenti del gruppo: nella coreografia e nella scenografia sono fuse drammatizzazioni

---

<sup>318</sup> Le ricerche di campo sul Tambor de Crioula furono realizzate tra il dicembre 1977 e l'aprile 1978 (cfr. Ferretti 1979: 16).

<sup>319</sup> Vedi ad esempio Mostaço 1982.

teatrali, danza, musica, proiezioni di fotografie e di film. Tema dello spettacolo, la denuncia della miseria in cui vive il “popolo” delle palafitte della periferia di São Luís (id.: 53).

L'anno seguente il gruppo del LABORARTE è invitato dalle Sorelle di Notre-Dame, confraternita di suore degli Stati Uniti, ma con una casa nella parrocchia di Tirirical, nell'area suburbana di São Luís, ad organizzare uno spettacolo rivolto alla popolazione locale in grado di illustrare il processo di espropriazione della terra degli abitanti della regione interessata dall'installazione di un grande complesso siderurgico per la produzione dell'alluminio di proprietà della multinazionale ALCOA-ALUMAR<sup>320</sup>. Il LABORARTE accetta la proposta, e inizia un lavoro pianificato di studio e analisi del contesto sociale e culturale della regione, verificando quali forme di spettacolo possano essere meglio accette dalla popolazione locale. Da un lato, sono raccolte una serie di leggende popolari ed è predisposto un soggetto teatrale, *João Paneiro*, titolo che da il nome allo spettacolo, dall'altro, nel suo insieme, lo spettacolo è configurato nello stile del circo *mambembe*, tipo di gruppo teatrale itinerante e popolare. Le recite e le rappresentazioni sono articolate in due parti: nella prima parte si esibiscono attrazioni circensi: pagliacci, contorsionisti, giocolieri, cantanti, ballerine; nella seconda parte è messo in scena il “dramma” di *João Paneiro*. Per istituire un rapporto più diretto con la platea, alcuni ruoli sono impersonati da maschere e pupazzi, personaggi mitici o fantastici presenti spesso nelle forme drammatiche folcloriche, come nelle commedie del Bumba-meu-boi. Il protagonista principale, João Paneiro, interpretato da un attore, ritrae invece un contadino, impagiatore di ceste e imballaggi per la farina di manioca (chiamate in portoghese *paneiros*), una sorta di Pai Francisco circense, minacciato da una cattiva notizia: “per rendere possibile il progresso, dovrà perdere la sua terra. Sarà espulso o trasferito dal luogo che ha sempre coltivato, in funzione dell'installazione di una grande fabbrica” (id.: 68). Tutto lo spettacolo, come racconta Tácio Borralho, sceneggiatore del testo insieme al musicista e compositore Josias Sobrinho, “si basa sul dilemma di João circa quali attitudini prendere in relazione al fenomeno che gli si presenta” (id.). Nei dialoghi tra João e gli altri personaggi: un fanatico del progresso, una vecchia curatrice, un veggente ceco, un serpente, una principessa ecc. si articola la dialettica tra reale e immaginario che apre il protagonista alla complessità e alla responsabilità della sua condizione. *João Paneiro* è messo in scena durante il 1975 in

---

<sup>320</sup> ALCOA, *Aluminum Company of America*, multinazionale fondata nel 1888 negli Stati Uniti, leader mondiale della produzione di alluminio; ALUMAR, *Consórcio de Alumínio do Maranhão*, consorzio di imprese che include l'ALCOA. Nel 1984 la ALUMAR inaugura la prima raffineria nella Ilha di São Luís e realizza il primo progetto a favore delle comunità locali (cfr. ALCOA, sito internet ufficiale; ALUMAR, sito internet ufficiale).

diverse comunità rurali della Ilha di São Luís e infine nel principale teatro della capitale, il Teatro Arthur Azevedo.

Tácito Borralho esce dal LABORARTE nel 1978 in dissidio con il collettivo del gruppo. Nel 1979 assume il coordinamento del gruppo Nelson Brito, dal TEMA passato al LABORARTE nel 1976<sup>321</sup>. A partire dal 1978 il LABORARTE organizza dei corsi di danza e ritmi maranhensi. Nel 1978 è invitato ad organizzare un laboratorio pratico di Tambor de Crioula Mestre Felipe<sup>322</sup>, dono di una *brincadeira* di Tambor de Crioula. Nel 1980 è messo in scena lo spettacolo *Passos*, un musical basato sulla struttura di una messa cantata dove sono coinvolti anche artisti provenienti dalle *brincadeiras* popolari, tra cui Dona Teté<sup>323</sup>, che insegna a suonare le percussioni e le musiche della festa do Divino (cfr. Borralho 2005: 55; Brito in Borralho 2005: 47-48; Silva J. 2004: 14). Sia Teté che Felipe diventano integranti e collaboratori del gruppo. Con l'avviarsi del processo di democratizzazione il lavoro critico sull'installazione dell'ALCOA / ALUMAR, iniziato con *João Paneiro*, è sviluppato in modo meno metaforico e più diretto con lo spettacolo *Era uma Vez, uma Ilha* (1981). Negli anni successivi il LABORARTE però entra gradualmente in una fase di crisi. Come conferma Nelson Brito:

Diventò sempre più difficile fare la propria produzione e allo stesso tempo restare coinvolto nella produzione di tutti [...]. Cominciò uno sfilacciamento molto grande nei gruppi, e la qualità degli spettacoli diminuì. Ciò si è verificato in tutto il paese. Diventò sempre più difficile mantenere le persone nel gruppo per due, tre anni, che è il tempo adeguato per iniziare a produrre con qualità. Le famiglie cominciavano a lamentarsi molto, pensando che [i propri figli] stavano perdendo tempo, perché non guadagnavano soldi, e, con ciò, molti finivano per uscire. Tutto ciò provocò un indebolimento. Tanto che oggi, l'idea è partire da un modello più imprenditoriale. Si mantiene un nucleo, e quando si ha la necessità di altre persone, le si chiama, si negozia un contratto [...]. Non ci

---

<sup>321</sup> Nelson Brito (1953-2009) è stato coordinatore generale del LABORARTE dal 1979 al 2001 quando è sostituito da sua moglie, la cantante Rosa Reis. Dal 2001 alla sua improvvisa scomparsa, avvenuta nel gennaio 2009, ha assunto il coordinamento del settore di Arti Sceniche del LABORARTE. Brito, come dichiarato in un'intervista, avendo perso entrambi i genitori in giovane età, ha iniziato a lavorare molto presto in una libreria di libri usati e in seguito in un negozio di dischi di proprietà dello zio (Brito, 30 aprile 2008, intervista, p. 9). Al medesimo tempo frequentava i corsi di teatro organizzati da Reynaldo Faray. Con Faray lavora dal 1969 al 1975. Nel 1976 si unisce al LABORARTE. Laureato in Comunicazione Sociale con specializzazione in giornalismo, è stato direttore del *Teatro Arthur Azevedo* dal 1987 al 1989 e presidente della *Fundação Municipal de Cultura* di São Luís dal 2001 al 2002. È stato direttore regionale della CONFENATA (*Confederação Nacional de Teatro Amador*), dal 1984 a 1989, e presidente della FETAMA (*Federação de Teatro Amador do Maranhão*) nei bienni 1984/85 e 1989/90 (cfr. Matos, Menezes 2009).

<sup>322</sup> Felipe Neves Figueiredo (1924-2008), conosciuto popolarmente come Mestre Felipe, originario del municipio di São Vicente de Ferrer nell'*interior* del Maranhão, ha insegnato nei corsi di tambor de crioula del LABORARTE per più di venti anni. Nel 1973, concretizza la sua passione per il Tambor de Crioula fondando il gruppo *União de São Benedito*. Ha inciso nel 1998 il suo primo CD con la collaborazione del LABORARTE e di musicisti famosi come César Nascimento (cfr. Silva 2004: 14).

<sup>323</sup> Almerice da Silva Santos (1924-), conosciuta popolarmente come Dona Teté è stata *caixeira* della Festa do Divino nella Casa das Minas e Casa de Nagô. Nel 2006 è stata insignita dell'ordine al Merito Culturale della Presidenza della Repubblica.

illudiamo più. Non possiamo più mantenere un gruppo con la struttura di quel tempo.  
(Brito in Leite 2007: 245)

Percependo la possibilità di conquistare un pubblico maggiore attraverso spettacoli di strada piuttosto che di palco (id.: 240), Nelson Brito, insieme a Dona Teté, crea nel 1986 un gruppo di Cacuriá, danza ideata nel 1973 da Seu Lauro (dono di varie *brincadeiras* tra cui l'omonimo Bumba-meu-boi), sul ritmo delle percussioni della *Festa do Divino*, e innovata negli anni seguenti da Dona Teté, cantante e percussionista del gruppo, adottando uno stile più allegro e sensuale (Silva 2004: 14)<sup>324</sup>. Il gruppo di Cacuriá ben presto diviene una delle attrazioni principali e una delle principali fonti di rendita del LABORARTE, primato che mantiene sino ad oggi: “Si riesce a guadagnare con il Cacuriá, nel periodo di São João, ciò che non riusciamo a guadagnare con 50 esibizioni di teatro” (Brito in Leite 2007: 240)<sup>325</sup>. Il modello del Cacuriá del LABORARTE, noto come Cacuriá di Dona Teté, si diffonde rapidamente in São Luís dove vengono creati tra il 1986 e il 2001 più di venti gruppi (Brito in Albernaz 2004: 19). Nel 1986 è creata anche la Scuola di Capoeira Angola del LABORARTE. In questo periodo i coordinatori del LABORARTE cercano di sviluppare una programmazione di spettacoli in grado di coprire tutto l'arco dell'anno così da rendere finanziariamente sostenibile la sopravvivenza del gruppo. È lo stesso Nelson Brito a chiarire l'evoluzione del gruppo avvenuta durante gli anni '80

Il gruppo si mantiene con le percentuali che sono prese dalla vendita di ogni spettacolo<sup>326</sup>. Senza spettacolo non c'è modo di mantenere il gruppo. Questa è stata una cosa che abbiamo percepito durante quegli anni. [...] Bisogna avere una produzione permanente durante tutto l'anno. Da ciò emerge l'idea, nel 1986, di fare uno spettacolo nel periodo del carnevale. Abbiamo montato così *Súditos da Folia* [...], abbiamo montato la danza del Cacuriá in giugno e l'*Auto da Estrela Esperança* nella fine dell'anno, poiché in questo modo si garantisce il lavoro durante tutto l'anno, allo stesso tempo che si cerca di studiare la teatralità dei periodo di festa del Maranhão. (Brito in Leite 2007: 237-38)

---

<sup>324</sup> Si tratta di una danza formata da giovani coppie vestite con indumenti molto colorati ispirati al folclore rurale e caratterizzata dai sensuali movimenti del bacino. I testi delle canzoni fanno allusioni alla sessualità e alla seduzione.

<sup>325</sup> Nel São João del 2009 il Cacuriá di Dona Teté vantava 19 esibizioni negli arraiais organizzati e sponsorizzati dal governo di Stato del Maranhão e dal comune di São Luís, o da altre istituzioni pubbliche e private come il SESC, la CEMAR (*Companhia Energética do Maranhão*), la *Mirante* (sistema integrato di comunicazione di proprietà della famiglia Sarney, di cui fa parte il giornale *O Estado do Maranhão* e la TV *Mirante*, affiliata della Rete Globo), o le società che gestiscono il complesso residenziale Grand Park, recentemente edificato nel *bairro* di Calhau, uno dei quartieri destinati ai ceti benestanti di São Luís, dove è montato durante le feste giunine l'omonimo *arraial* (v. Figura 19). Le informazioni sulla programmazione 2009 del LABORARTE sono state acquisite dall'autore nel giugno 2009 da una comunicazione via posta elettronica inviata dai responsabili del LABORARTE.

<sup>326</sup> Nel caso del Cacuriá, come dichiarato da Nelson Brito, il 10% dei ricavi dello spettacolo sono assegnati al LABORARTE, 20% a Dona Teté, 10% all'agente che vende lo spettacolo, il restante ai rimanenti integranti del gruppo (Brito in Leite 2007: 239).

La struttura in dipartimenti degli inizi è sostituita da una serie di spettacoli permanenti che vengono a costituire una specie di catalogo di prodotti vendibili durante tutto l'anno, opportunamente variati in modo da coprire le varie aree della produzione artistica: teatro, musica, danza ecc. A partire dagli anni '90 il LABORARTE organizza il progetto Caravana Laborarte (che riprende il tipo di lavoro realizzato dal CPC nelle *UNE Volante* della fine degli anni '60), dove la variegata produzione e le diverse competenze dei componenti del gruppo sono valorizzate nel loro complesso. Gli spettacoli messi in scena dalla Carovana hanno come obiettivo

democratizzare l'accesso ai beni culturali, portando nei quartieri popolari la produzione artistica del LABORARTE attraverso una collaborazione partecipativa con le istituzioni e i gruppi della comunità dove è realizzato l'evento.

Si tratta di una fiera di arte realizzata nel quartiere durante una intera giornata con laboratori di sensibilizzazione artistica, scambio di esperienze con i gruppi della comunità, vendita di oggetti di artigianato e cibi tipici, esposizioni di arte plastica e presentazioni di spettacoli di teatro, *capoeira*, burattini, danza, musica, dove sono decentralizzate le azioni culturali del centro della città.

Nella *caravana* il gruppo cerca di discutere con i produttori culturali del quartiere il movimento culturale e le prospettive per il suo sviluppo. (LABORARTE 2008a, dépliant)

Negli ultimi anni la *Carovana* è stata patrocinata dalla *Companhia Vale do Rio Doce* – CVRD / VALE. Nel biennio 2007-2008, la VALE ha patrocinato anche un altro progetto del LABORARTE: *Vale um papo cultural!* ["Vale un dibattito culturale!"], serie di incontri seminariali organizzati nei municipi dell'*interior* del *Maranhão* situati lungo la *Estrada de Ferro Carajás* – EFC. La EFC collega al porto di Itaquí, nella ILHA di São Luís, le miniere di ferro della VALE situate nella *Serra dos Carajás*, nel sudest dello stato del Pará. La ferrovia è stata spesso oggetto di invasioni e interruzioni, forme di protesta impiegate da movimenti sociali locali che rivendicano una più alta tassazione delle rendite della VALE e la revisione del processo di privatizzazione della società avvenuto nel 1997<sup>327</sup>. Vediamo come una locandina del progetto descrive gli obiettivi del *Vale um papo cultural!*:

**IL PROGETTO**, che coinvolge le comunità locali, ha come obiettivo elaborare un diagnostico culturale del municipio, offrendo, in un primo momento, corsi di formazione tecnica per produttori culturali. **VALE UM PAPO CULTURAL** attua come uno spazio di articolazione, incontro, scambio di esperienze e di dibattito, avendo come fine la costruzione di alternative per lo sviluppo del municipio per mezzo della discussioni di politiche pubbliche di cultura. (LABORARTE 2008b, manifesto)

---

<sup>327</sup> Nel 2007 la EFC è stata invasa numerose volte dagli integranti del MST. Vedi ad esempio gli articoli pubblicati dal "Jornal Pequeno" di São Luís: 8 novembre 2007, *MST volta a invadir estrada de ferro da Companhia Vale do Rio Doce*; 26 ottobre 2007, *CVRD vai retirar destroços do acidente com vagões de carga*; 19 ottobre 2007, *Justiça determina reintegração da estrada de ferro da Vale*.

Allo scopo di incentivare il dibattito sulle problematiche legate alla cultura in queste aree più periferiche del *Maranhão*, sono offerti dei seminari di “Imprenditorialità Culturale” e di “Elaborazione di Progetti Culturali”<sup>328</sup>.

I patrocini della VALE ai progetti del LABORARTE segnalano i compromessi al quale nella sua evoluzione anche il LABORARTE ha dovuto sottostare per sostentarsi economicamente. Le sue proposte sono diventate progressivamente meno aggressive e militanti, e il centro ideologico della propria attività si è spostato. La valorizzazione della cultura popolare, intesa non tanto in quanto agente di trasformazione, ma in quanto risorsa di promozione identitaria, ha assunto nei discorsi promozionali del gruppo un ruolo preminente, in sintonia con i progetti di marketing e di valorizzazione del *brand* delle grandi multinazionali che operano nella regione. Nel dépliant sopra citato, la stessa CVRD definisce il proprio impegno nel campo culturale: “conoscitrice della diversità culturale esistente nel Maranhão, la Vale incentiva azioni che contribuiscono alla valorizzazione, preservazione e fomento di gruppi locali” (LABORARTE 2008a). Le multinazionali che operano nel Maranhão tentano di associare il proprio nome ai simboli dell’identità maranhense così da favorire tra la popolazione il riconoscimento del loro ruolo di agenti di sviluppo e di valorizzazione della cultura e dell’identità locale, oltre che dell’economia della regione, contrastando le interpretazioni che sottolineano nel loro operato lo sfruttamento intensivo delle risorse naturali e gli effetti nocivi sull’ecosistema indigeno<sup>329</sup>.

Le difficoltà incontrate dal LABORARTE nel formare e mantenere stabilmente il proprio collettivo, e nel finanziare i propri progetti in piena libertà, spiegano la traiettoria di Nelson Brito nelle istituzioni e nei movimenti della società civile ludovicense, improntata ad una

---

<sup>328</sup> V. l’articolo *Vale um Papo mostra como ser um empreendedor na área da cultura* in “Jornal Pequeno”, 12 gennaio 2008; vedi la voce *Vale* nella rubrica *Diário de Bordo* in “Jornal Pequeno”, 28 novembre 2008; vedi anche LABORARTE 2008c, locandina, e Matos, Menezes 2009: 4.

<sup>329</sup> Per fare un altro esempio la nuova edizione del 1997 di *Bumba-meu-boi no Maranhão* di Américo Azevedo Neto (Azevedo Neto 1983) è stato pubblicato nella collezione *Documentos Maranhense* della ALUMAR CULTURAL, collezione che comprende la riedizione di altre importanti opere della tradizione letteraria maranhense come *Panteon maranhense*, in due volumi, di Antônio Henriques Leal. Sia la VALE che la ALUMAR sono molto attente a valorizzare la propria immagine di imprese “verdi” impegnate nella salvaguardia ambientale e sociale dei territori dove operano: vedi ad esempio i grandi pannelli esposti negli stand della VALE e ALUMAR nella *III Reunião Plenária do Fórum de Desenvolvimento Sustentável* di São Luís organizzata nella capitale maranhense tra il 25 e il 28 marzo 2008 (v. Appendice A, Figura 17, Figura 18). La VALE gestisce in un’ampia area della periferia Sud-Est di São Luís un grande parco botanico aperto al pubblico. Nel 2000 la VALE ha creato l’*Istituto Ambiental Vale* (IAV), organo che supporta e pianifica le strategie di sviluppo ambientale sostenibile del gruppo (cfr. pannelli dello Stand Vale nel *Fórum de Desenvolvimento Sustentável* di São Luís 2008). La ALUMAR dal 1996 mantiene un *Parque Ambiental* di 1800 ettari localizzato nei pressi della fabbrica di alluminio del consorzio, dove sono organizzate attività di educazione ambientale e corsi di aggiornamento per docenti (cfr. ALUMAR, *Parque Ambiental*, sito internet). Per un’analisi critica dei conflitti per la terra presenti nella regione dei *Carajás* v. ad es. *Rios, vidas e gentes da região dos Carajás* di Rogério Almeida (“Jornal Pequeno”, 17 gennaio 2008); vedi dello stesso autore anche il libro *Araguaia-Tocantins: fios de uma História camponesa*.

continua lotta per la valorizzazione dell'autonomia estetica, politica ed economica dei produttori culturali (non per niente pochi giorni dopo la sua morte in una poesia a lui dedicata Joãozinho Ribeiro lo chiamava *Guerrilheiro da Cultura Popular*<sup>330</sup>). Per chiarire le forme della sua militanza forniamo un esempio raccolto in un'intervista concessaci da Nelson Brito nell'aprile 2008. Si tratta di un caso avvenuto in São Luís alla fine degli anni '70.

In questa epoca il movimento del teatro aveva un'organizzazione molto forte. Ci si organizzava attraverso la Federazione di Teatro dello Stato del Maranhão, che poi diventò Federazione del Teatro Amatoriale del Maranhão [FETAMA], ma era lo stesso ente. In verità era il teatro che coordinava le azioni della cultura nel municipio, chi spingeva queste azioni era il teatro, era il personale del teatro che era ben organizzato...

Alla fine degli anni '70 creammo un movimento, organizzammo il primo seminario delle arti del Maranhão, che avvenne qui nell'edificio [del LABORARTE], ma non era una cosa solo del LABORARTE, era una cosa spinta dalla federazione. Tra le cose che uscirono vi era la richiesta che le persone indicate dagli organi della cultura dovessero avere un legame con il movimento culturale, non indicammo dei nomi, ma diciamo così: "non mettiamo in quelle cose una persona che non ha niente a vedere". E nominarono Pergentino Holanda come direttore del teatro Arthur Azevedo. Voglio dire, consegnammo un documento per il tale [il segretario di cultura], e un mese dopo lui nomina [...] Pergentino Holanda, PH che è editorialista della colonna sociale dello "Estado do Maranhão", il giornale "O Estado" [...]. Allora il movimento si riunì. Chiamò le persone della musica, della danza, le persone del teatro, la Federazione si riunì e si disse: "fino a che questo incompetente [*cabra*] starà [nella direzione] del teatro noi non usiamo il teatro" [...]. Così poi ci riunimmo e si disse: non si avanza solo non facendo [spettacoli], perché se non facciamo le cose andranno a dire "No! loro non producono". Allora creammo un circuito alternativo. [...] organizzammo la Fiera di Arte del Beco do Silva, lì dietro... una scalinata che c'è dietro al Casinò. Così per 2 o 3 anni, abbiamo fatto questa fiera. Finì che quella persona lasciò l'incarico, non prese molto tempo che la persona lasciò. (Nelson Brito, 30 aprile 2008, pp. 7-9)

Anni più tardi, quando direttore del Teatro Arthur Azevedo (1987-89), come riferitoci nella stessa intervista, Brito creò il Consiglio del Teatro Arthur Azevedo, formato da membri del TAA e rappresentanti delle aree della danza, del teatro e della musica di São Luís (id.: 10); nel periodo in cui fu coordinatore culturale e presidente della FUNC è stato tra i promotori e ideatori, insieme ad Aldo Leite e Joãozinho Ribeiro del Consiglio Municipale di Cultura, poi estinto durante il mandato a sindaco di Tadeu Palácio (id.: 17-19). Il costante impegno di Nelson Brito per la valorizzazione della cultura popolare in quanto risorsa di contenuti non fossilizzati in grado di esprimere la realtà della società maranhense è anche testimoniato dal tentativo di riscattare l'*auto* del Bumba-meu-boi, emarginato o escluso dalle presentazioni negli *arraiais* ufficiali del São João, operazione da

---

<sup>330</sup> Citiamo gli ultimi versi della poesia da noi ricevuta dallo stesso Joãozinho Ribeiro in un messaggio di posta elettronica: "Vai meu velho companheiro / Teu exemplo ficará [resterà] / Como um grande brasileiro / Que fostes e sempre serás / A rosa da tua vida / Em nós jamais murchará / Nelson Brito guerrilheiro / Da cultura popular!".



lui organizzata durante gli anni '80 con il LABORARTE e durante il suo breve mandato di presidente della FUNC di São Luís, tra il 2001 e il 2002. A partire dal 1982 per circa 7 anni il LABORARTE organizza un proprio *arraial* nella piazza della chiesa di Santo Antônio dove i gruppi di *bumba-meu-boi* che vi si esibiscono sono invitati a presentare il loro *auto*. Vediamo come lo stesso Brito racconta questa esperienza in un'intervista concessaci nell'ottobre 2008:

A partire dagli anni '80 il gruppo inizia a focalizzare la propria attenzione in modo più forte sulla cultura popolare... fino ad allora lavoravamo con la cultura popolare nella seguente forma: si andava, si guardava e si collocava negli spettacoli di teatro, principalmente la musica, alcuni elementi e si identificava quel legame con la cultura popolare. In seguito cominciammo a lavorare con l'idea di conoscere realmente la cultura popolare, fu così che iniziammo a fare anche laboratori per conoscere più sistematicamente [...] alcuni compagni iniziarono a *brincar* in *bumba boi*. Ciò che non riuscivamo a riportare con la ricerca... tentavamo di andare e partecipare o a volte portavamo persone di là per dare lezioni. Questa cosa fu prendendo piede. Unitamente cominciamo anche [...] a fare l'*arraial* di Santo Antônio [piazza nel centro storico di São Luís nei pressi della sede del LABORARTE], che fino ad allora non vi era questa pratica del São João di avere vari *arraiais*, in verità vi era un *arraial* che era organizzato [...]. Circolò in vari posti fino a terminare [...], ma non vi era una cosa che avesse una programmazione continua. [...]. Così nel 1982 cominciammo a fare l'*arraial* di Santo Antônio. [...] Alcuni compagni del *bairro* mi chiamarono, due compagni qui del *bairro* mi chiamarono, cominciammo a conversare sulla possibilità di organizzare un *arraial*. Così [...] facemmo un contratto con una casa di produzione di birra [*cervejaria*], non vi era appoggio di nessuna struttura [...] vi erano tre o quattro presentazioni per notte, nei giorni più deboli due, ma pagavamo tutto ciò con la copertura [*tampa*] della birra, con la vendita della birra nei chioschi [*barracas*] [...]. Finanziando così. A volte si riusciva in questo modo: io andavo dietro ad un consigliere comunale, che mi dava una *brincadeira* [...] io andavo da qualche parte, riuscivo ad avere l'impianto di amplificazione del suono da qualcuno per un certo numero di giorni [...]. E la programmazione era pagata praticamente dalla birra. A volte lo stesso impianto di amplificazione era negoziato con una marca di birra. Si vendeva solo questa [marca di] birra e loro pagavano l'impianto di amplificazione [...]. Per tanto le negoziazioni erano fatte individualmente [...]. Era un'azione privata del gruppo. [...] Era un *arraial* che continuava per quindici, venti giorni e occupava tutta la piazza [...]. Durante circa sei, sette anni fu l'idolo della città, era il vero e proprio *arraial* della città. [...]. Rimase in funzione dall'82 sotto la nostra amministrazione, del LABORARTE, per sette anni. Oggi è lo Sato che ha finito per assumere questo compito [...], ma, in passato, eravamo noi stessi a farlo [...].(Nelson Brito, 15 ottobre 2008, pp. 1-3)

[...]

Perché in verità... quando facevamo qui l'*arraial* de Santo Antônio [...] c'era l'*arraial* del governo e cominciarono ad esistere altri *arraiais*: Apeadouro, Santo Antônio, Vinhais, poi Renascença<sup>331</sup> per conto di privati [...]. Leonardo faceva l'*auto* qui, impiegava due, tre ore per fare l'*auto* qui [...]. Vi era un giorno della settimana, io contrattavo una *brincadeira* del *bumba boi* per due volte. Una volta si presentava solo con il suono. Nella seconda era l'ultima programmazione, si prendeva un mercoledì, quando erano le dieci Leonardo cominciava, e andava a terminare verso la una o le due di notte, facendo l'*auto*. Avveniva così perché noi volevamo che ciò si realizzasse, ma chi stava attorno ai chioschi, che solo ascoltava il tipo parlando con il microfono cominciava a reclamare. Allora da lì a poco tempo arrivava il padrone del chiosco: "Nelson, la gente sta

---

<sup>331</sup> *Bairros* di São Luís.

reclamando che non c'è musica". Io dicevo: "No, digli di andare là a vedere". – "Ah! ma se loro vanno a vedere, finiscono per non bere più la mia birra. Non è vero?". Così iniziai ad esserci questa situazione, poiché chi pagava le *brincadeiras* erano i proprietari dei chioschi [*barraqueiros*] [...]. Pertanto vi era questa difficoltà [...]. Questo conflitto. E i *bumbas boi*, anche, per esempio il *bumba boi* di Axixá che era molto famoso, facevano presentazioni di ora in ora [...] non avevano tempo di fare l'*auto*, ma era la loro forma di fortificare economicamente il gruppo, fu il meccanismo che incontrarono. Solo che ciò portò le *brincadeiras* ad abbandonare la presentazione dell'*auto*. (id.: 12-13)

Date queste difficoltà successivamente Brito tentò di organizzare con il patrocinio della FUNC la presentazione dell'*auto* del Bumba-meu-boi. Vediamo nella stessa intervista come Brito racconta l'esito di questo progetto:

NB [Nelson Brito]: Quando sono stato presidente della fondazione [...] abbiamo fatto una programmazione che si svolgeva lì nella Fonte do Ribeirão<sup>332</sup>: si presentavano solo i *boi* che avevano l'*auto*. In questa programmazione si presentavano solo i *boi* che lavoravano con l'*auto*. Chi non lavorava con l'*auto* non entrava nella programmazione. Voglio dire, intanto, così come io penso, che durante il periodo giunino [...] bisogna che ci sia una programmazione nella Praia Grande che termini sempre con l'ultima presentazione di un *bumba boi* che faccia l'*auto* [...]. Si paga di più per loro rimanere per più tempo [...]. Pertanto, io credo questa cosa essere importante. Noi lo abbiamo fatto, l'abbiamo fatto qui alla Fonte do Ribeirão c'era il giorno, era di giovedì. Noi lo abbiamo fatto e a causa di ciò in seguito alcuni gruppi si sono fino organizzati per poter far l'*auto*. Ci fu gente che guardava qui [e diceva]: "ragazzi, dobbiamo realmente fare questa cosa!". Così l'anno seguente vi erano nella *brincadeira* persone che ancora avevano le informazioni per fare questa cosa [l'*auto*]

MP: Chiaro che... vi è una possibilità [...] stavo pensando che forse, anche una istituzione privata, particolare, come può essere il LABORARTE potrebbe svolgere qualche iniziativa [...] per movimentare... per mostrare

NB: Che vi è possibilità [...]. Che non è incompatibile. (id.: 11-12)

### 3.6.4 I gruppi parafolclorici<sup>333</sup>

Nei brani delle interviste a Jeovah França sopra citati, è già stato accennato alla nascita di alcuni altri gruppi: il *Grupo Sambista Caroçudo*, il gruppo *Pai Simão* (1982), il *Bozinho Barrica* (1985). Il primo, ancora oggi in funzione, come ricorda Jeovah França in un'intervista concessa a Lady Selma Ferreira Albernaz nel luglio 2002, nasce alla fine degli anni '70 come un gruppo di massa creativo e irriverente che partecipa con immediatezza, senza disporre di un progetto pianificato, al carnevale di São Luís: "il caroçudo era carnevale, era divertimento puro, massivo, meraviglioso!" (Jeovah França in Albernaz 2004: 146). Il gruppo *Pai Simão*, qualche anno più tardi, nasce invece da un'idea che si "avventurava più verso un processo di coscientizzazione, era più intellettualizzato" (id.), nasceva dal desiderio di "creare un gruppo di appoggio alla cultura popolare" (v. *supra*, França, intervista, 13 ottobre 2008). Allo stesso tempo non si proponeva di elaborare una

---

<sup>332</sup> Antica fonte di epoca coloniale situata nel centro storico di São Luís.

<sup>333</sup> Per una definizione sintetica di *parafolclorico* v. nota 137; vedi anche in seguito in questo paragrafo.

riflessione estetica e artistica sul folclore, ma si prefiggeva più direttamente di apprendere, praticare e divulgare una manifestazione folclorica in una fase di decadenza: la *Dança do Lelê*. Obiettivo del gruppo era quello di approssimarsi ai gruppi folclorici popolari e collaborare con essi per valorizzare la cultura popolare, non semplicemente descrivendone le forme in termini testuali, o incentivando finanziariamente e simbolicamente tali gruppi, ma praticando un paradigma attivo di ricreazione o di copia relativamente fedele degli originali popolari, per lo meno nei termini estetici più formali delle coreografie, dei ritmi, dei simboli emblematici. Si trattava di mettere in atto una collaborazione sia tra generazioni che tra classi, tra gli anziani dei gruppi popolari, in via di estinzione o in una fase di stagnazione e decadenza, e i giovani universitari interessati alle pratiche festive del folclore maranhense, pratiche considerate al medesimo tempo in quanto forme ludiche di divertimento, e in quanto forme simboliche su cui elaborare una propria autodefinizione identitaria. Sebbene le intenzioni dei componenti del gruppo siano simili a quelle dei folcloristi più classici, come osserva Albernaz:

Queste forme di interagire con la cultura popolare, realizzati dai settori medi di São Luís, sono distinte dalle azioni dei ricercatori della cultura popolare, *stricto sensu*. Non si tratta più di un movimento di difesa, registro e preservazione di ciò che poteva essere perso, [prassi] che caratterizzavano le azioni dei folcloristi fino agli anni '60. Ma di un movimento che si trasforma in un'azione congiunta con i realizzatori della cultura popolare [...]. (Albernaz 2004: 147)

Alcuni tra gli animatori più attivi del gruppo *Pai Simão*, come riferisce Jeovah França (v. *supra*), confluiscono nel *Boizinho Barrica*, gruppo però che innesca in São Luís un nuovo paradigma. Il *Boizinho Barrica* nasce da una ispirazione ludica e da una passione per il folclore e la musica popolare maranhense non lontana da quella che aveva motivato il gruppo *Pai Simão*. Il suo primo ideatore, Zé Pereira Godão dà una pregnante descrizione, mitica e poetica, della sua invenzione bohemien:

Fu una notte illuminata, quel venerdì di marzo dell'85, nel bar "O Beco", la nel canto del teatro. [...] Appassionati e ubriachi uscimmo tutti fino alla porta dell'Arthur Azevedo, cantando e danzando: "Caixinha de Segredos"<sup>334</sup>, "Morena", "Estrela do Mar", "Urrou"<sup>335</sup>, "Boi da Lua"<sup>336</sup>, "Novilho Mágico", "Bela Mocidade"<sup>337</sup> e tante altre toadas. Dormii. E mi

---

<sup>334</sup> Musica dello stesso Godão.

<sup>335</sup> Musica di Coxinho.

<sup>336</sup> Musica di Carlos Cesar Teixeira Souza (São Luís, 1953-), cantautore, violinista, arrangiatore, poeta e giornalista maranhense. Nel 1978 "Boi da Lua" è stata registrata dal famoso musicista e percussionista maranhense Papete (Bacabal, 1947-) nell'LP "Bandeira de aço" ("Bandiera di acciaio"), lanciato dalla casa discografica di São Paulo Marcus Pereira, produttrice di nomi importanti come Cartola (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4).

<sup>337</sup> Musica e testo di Donato (Donato de Paiva Alves, Axixá – MA, 1932-) e Francisco Naiva, *cantadores* del Bumba-meu-boi di Axixá (di cui il secondo è anche *dono*), *sotaque* di orchestra. "Bela Mocidade" è stata

svegliai amo di un Bumba-meu-boi di sogno. La sera, nel Punto di Fuga, Madre Deus, il desiderio era di far diventare realtà l'illusione di un boizinho di mano<sup>338</sup>, pieno di danze e di sotaques. di ritmi e di balli, che traducessero, in una sola fantasia, la magica energia dei festeggi e il teatro di strada che ognuno di noi ha nel petto; che cantasse al mondo intero il boi di chitarra che suona nel nostro cuore.

Ma che boi sarebbe questo [...]? Mi ricordai "Tonel"<sup>339</sup>, il boi [...] che secondo gli anziani usciva dal bloco Cruzeiro, della Madre Deus [...], battendo percussioni durante il São João. Tonel sarebbe stato il nome del boi, quando Wellington Reis<sup>340</sup> del gruppo Unidos do Regional Tocado a Álcool<sup>341</sup>, viaggiando insieme a me birre e chiacchiere, scherzò del Boi Tonel e lo chiamò di "Barrica"<sup>342</sup>, il boizinho sognatore. Pronto: il novinho<sup>343</sup> era battezzato. Birre e conversazioni si srotolarono e un'altra volta feci un mattino di deliri. (Pereira 1992: 26)

Ma, come riporta la definizione presente sul sito internet del gruppo, citata da Albernaz, la *Companhia Barrica* si propone, rispetto al gruppo Pai Simão, con una configurazione e un progetto più determinato ed articolato. Si tratta di un

Gruppo di artisti che rinvigorisce e evidenzia la tradizione dei *folgedos* e delle feste popolari del Maranhão, presentando in strade, piazze e palchi [...] la diversità dei ritmi e delle danze peculiari delle festività giunine e carnevalesche della cultura maranhense, in spettacoli come *A Natalina da Paixão* (Natale e Quaresima), *O Boizinho barrica á Luz de uma Estrela* (São João), e *Bicho-Terra, Peleja e Folia* (Carnevale). (Companhia Barrica, sito internet, in Albernaz 2004: 153)<sup>344</sup>

---

interpretata, tra gli altri, dalla famosa cantante baiana Maria Bethânia, sorella minore di Caetano Veloso (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4).

<sup>338</sup> Manovrato attraverso i movimenti impressi da una mano all'asta fissata nel pupazzo del *boizinho*.

<sup>339</sup> In portoghese "botte" da vino.

<sup>340</sup> Wellington Reis Araújo dos Santos (São Luís, 1952-), compositore e cantante. Nel 1972, partecipò al LABORARTE. Nel 1985 è tra gli ideatori del *Boizinho Barrica* (cfr. id.).

<sup>341</sup> URTA (*Unidos do Regional Tocado a Álcool*), bloco carnevalesco del bairro di Madre Deus (cfr. id.).

<sup>342</sup> In portoghese "barile", "botte".

<sup>343</sup> In portoghese "vitellino", giovane bovino.

<sup>344</sup> Se confrontiamo questa definizione, presa dal sito della *Companhia* nei primi anni del 2000, ma probabilmente antecedente la fine degli anni '90, con la definizione presente sul medesimo sito nel 2010, si assiste ad un'evoluzione dell'orientamento del gruppo verso un'attuazione sempre più rivolta ad una dimensione di livello nazionale e internazionale. La sua proposta artistica non coinvolge più la sola diversità dei ritmi e delle danze maranhensi ma estende i propri interessi alla varietà delle maggiori feste tradizionali del Brasile:

#### COMPANHIA BARRICA DO MARANHAO

Gruppo artistico di São Luís do Maranhão, Nord-Est del Brasile, America del Sud, con 25 anni di permanente attuazione voltata alla valorizzazione e affermazione della cultura popolare brasiliana, che presenta nei suoi spettacoli una varietà di danze, ritmi, musiche e vestimenti delle maggiori feste tradizionali del Brasile: i festeggi di São João, che hanno luogo nel mese di giugno, e il Carnevale, nel mese di febbraio. La Companhia Barrica con i suoi graziosi ballati, le sue ferventi percussioni e diversificate composizioni decorative, ha già rappresentato il Brasile in diverse esposizioni mondiali come L'Expo America 92, in Buenos Aires, in Argentina, nella Expo Taejon 93, nella Corea del Sud, nella Expo Lisbona 98, in Portogallo e nella Expo Hannover 2000, in Germania [...]. Premiata con l'Ordine al Merito Culturale del Brasile, La Companhia Barrica del Maranhão si sente onorata di partecipare alla Expo Shanghai 2010, nella Cina, paese di magnifica cultura millenaria, contribuendo nella realizzazione di progetti di tale grandezza sociale, che promuovono l'interscambio tra popoli e nazioni, oggettivando la VITA del nostro pianeta Terra. (Companhia Barrica, sito internet, ottobre 2010)

Rispetto all'intenzione originaria del gruppo *Pai Simão*, l'obiettivo della *Companhia Barrica*, formato da un nucleo di musicisti, compositori e coreografi allenati da una lunga collaborazione con i gruppi carnevaleschi della *bairro* di Madre Deus, mira non tanto ad una riproduzione dell'"originale" della tradizione folclorica popolare, ma ad una sua stilizzazione in grado di presentarne sinteticamente e poeticamente le varietà. Si tratta sì, di valorizzare la *cultura popular*, ma per far ciò, piuttosto che riprodurre fedelmente, o almeno con tale intenzione, le forme tradizionali del folclore, la *Companhia Barrica* si impegna a rielaborarne e assemblarne opportunamente gli elementi, in modo che possano essere più facilmente apprezzati da un pubblico che includa anche i ceti medi e borghesi. La valorizzazione della cultura popolare avviene nel caso della *Companhia Barrica* per mezzo della sua diffusione verticale e interclassista, consentita dal perfezionamento tecnico sia delle coreografie che degli arrangi musicali, e dall'adattamento dei contenuti e dei soggetti ai gusti medi. Si tratta di un processo di manipolazione e popolarizzazione della forme subalterne del folclore (nel senso della loro diffusione massiva) più che propriamente di una loro valorizzazione. Nelle coreografie, come osserva Albernaz, si percepisce l'uniformazione del vestiario, un'armonizzazione e un più preciso coordinamento dei gesti e dei movimenti dei ballerini, frutto di training mirati e intensivi, una maggiore leggerezza della battuta dei piedi sul palco, tutto ciò coronato da un largo e continuo sorriso degli attori rivolto alla platea (v. Appendice A, Figura 15; cfr. Albernaz 2004: 156). Da un punto di vista tematico ed espressivo prevalgono, come ricordato da Jeovah França (v. *supra*), contenuti romantici, lirici e sensuali: è cantato "l'universo dell'amore" nel "linguaggio universale" della musica e della poesia.

Questa strategia di valorizzazione del folclore, valorizzazione che legittima da un punto di vista etico la sua appropriazione professionale, operando in termini di stilizzazione piuttosto che di riproduzione, permette al gruppo di inserirsi efficacemente nel mercato, legittimandosi anche come agente di sviluppo economico: "contribuendo allo sviluppo del turismo culturale nello Stato del Maranhão", come ricordava, nei primi anni del 2000, il sito del gruppo citato da Albernaz. È così legittimata, per mezzo di una finalità di utilità collettiva e di una finalità ideale quasi messianica (l'uscita dal sottosviluppo del Maranhão) anche la messa a profitto o se vogliamo usare un termine meno neutrale, la mercificazione del folclore. In quanto agente di valorizzazione delle tradizioni locali e, al medesimo tempo, di sviluppo e modernizzazione economica, la *Companhia Barrica* si inquadra esattamente

nelle politiche moderniste e sviluppatrici dei governi maranhensi successivi al vitorinismo<sup>345</sup>. I dirigenti della *Companhia*, come abbiamo visto<sup>346</sup>, nonostante il palese conflitto di interessi, finiscono, ad un certo punto, per entrare nelle istituzioni della cultura dello Stato del Maranhão e del Municipio di São Luís. Bulcão, assume la segreteria della FUNCMA nel quadriennio 1998-2002, nel secondo governo Roseana Sarney, e della SECMA dopo il ritorno al potere di Roseana nel 2008. Fin dall'inizio, la *Companhia Barrica* ottiene la sponsorizzazione di importanti compagnie pubbliche: nel 1986 della *Companhia Energética do Maranhão*, all'epoca amministrata da Fernando Sarney (figlio di José Sarney e fratello di Roseana Sarney); nel 1987 della *Companhia Vale do rio Doce* (cfr. Pereira 1987: 98). Ciò permette al gruppo di assumere una posizione di egemonia nel campo del folclore maranhense: sebbene gli stessi dirigenti del *Boizinho Barrica* non definiscano il proprio gruppo come una *brincadeira* di Bumba-meu-boi, il *Boizinho Barrica* è registrato nella categoria superiore del registro dei gruppi del Bumba-meu-boi patrocinati dallo Stato<sup>347</sup>. Le competenze manageriali, tecniche e organizzative dei dirigenti della *Companhia*, unite alla disposizione di capitali sociali e politici, permette la promozione del gruppo in termini di popolarità e quindi in termini di successo economico e mediatico, successo che a sua volta amplifica circolarmente la popolarità del gruppo. Sin dall'inizio il *Barrica* sviluppa una strategia di legittimazione e di riconoscimento circolare che dal Maranhão e da São Luís si proietta al livello nazionale per poi tornare a valorizzarsi localmente in un processo di crescente professionalizzazione. Come ricorda Jeovah França, in un articolo pubblicato nel 1991 sul giornale "O Estado do Maranhão"<sup>348</sup>, il *Boizinho Barrica* ottiene i primi successi in una serie di Festival di musica e di arte di livello nazionale e internazionale: partecipa nel 1985, con il patrocinio della SECMA nella gestione di Jomar Moraes<sup>349</sup>, al *XIII Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais* in Diamantina<sup>350</sup>, nel 1986 al *Festival de*

---

<sup>345</sup> Vedi nota 256 .

<sup>346</sup> Vedi note 274 e 276.

<sup>347</sup> Vedi § 2.1.1 e nota 101.

<sup>348</sup> All'epoca Jeovah França era direttore del *Centro de Criatividade Odylo Costa Filho*, organo della SECMA.

<sup>349</sup> Jomar da Silva Moraes (Guimarães-MA 1940-), saggista, storico e cronista della letteratura maranhense, è membro dal 1969 dell'*Academia maranhense de Letras* (AML) di cui è stato presidente dal 1984 al 2006. Laurea in Diritto nella UFMA, ha prestato servizio nella Polizia Militare del Maranhão tra il 1959 e il 1967, fino ad assumere il grado di 3° sergente. È stato Direttore della *Biblioteca Pública do Estado* (1971-73); del *Departamento de Assuntos Culturais* della FUNC (1973-75); del *Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado* - SIOGE (1975-80); e Segretario di Cultura dello Stato del Maranhão dal 1985 al 1987. Ha partecipato al *Conselho Estadual de Cultura*, che ha presieduto durante il suo mandato di Segretario. È stato stagista della *Escola Superior de Guerra* di Rio de Janeiro nel 1980. *Auditor Fiscal do Estado do Maranhão* in pensione, ha esercitato l'incarico di avvocato e capo procuratore della UFMA. È cittadino onorario di São Luís e Alcântara (cfr. AML, sito internet).

<sup>350</sup> Il *Festival de Inverno* é un evento culturale realizzato sin dal 1967 dalla *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG) come programma di estensione universitaria. Scopo del Festival è avvicinare l'arte alla

Arte di São Cristóvão, e nel 1987 al *I Festival Latino Americano de Arte e Cultura* (FLAAC) in Brasilia. Nel 1987 e 1989 sono realizzate le prime registrazioni televisive del gruppo, rispettivamente per la SBT e Bandeirantes e per la Rete Globo<sup>351</sup>. Negli anni successivi, a seguito del buon risultato commerciale della produzione dei primi dischi (*Boizinho Barrica*, 1988; *Baiante*, 1989, ), la *Companhia* inizia a investire intensamente nel vestiario, negli strumenti musicali, nell'addestramento dei ballerini, impiantando a partire dal 1987 un sistema di *cache* destinati agli artisti del gruppo (cfr. "O Estado do Maranhão", 23 giugno 1991, *As Peregrinações Espaciais de um Boizinho*; v. anche *Companhia Barrica, Historia*, sito internet).

In termini più generali, il *Boizinho Barrica*, come anche il *Pai Simão*, sono dei classici rappresentanti dei gruppi che la "Carta do Folclore Brasileiro" del 1995, della *Comissão Nacional de Folclore*, definisce *parafolclorici*:

#### Cap. IX: Gruppi Parafolclorici

1. Sono così chiamati i gruppi che presentano folguedos e danze folcloriche, i cui integranti, in maggior parte, non sono portatori delle tradizioni rappresentate, che si organizzano formalmente, e che apprendono le danze e i folguedos attraverso uno studio disciplinato, in alcuni casi, esclusivamente bibliografico, e secondo modalità non spontanee.
2. Si raccomanda che tali gruppi non entrino in concorrenza in nessuna circostanza con i gruppi popolari e che nelle proprie esibizioni sia chiarito agli spettatori che le rappresentazioni costituiscono ricreazioni e appropriazioni [*aproveitamento*] delle manifestazioni folcloriche. (CNF 1995)
3. I gruppi parafolclorici costituiscono un'alternativa alla pratica dell'insegnamento e alla divulgazione delle tradizioni folcloriche, tanto per fini educativi come per la realizzazione di eventi turistici e culturali. (CNF 1995; corsivo dell'autore)

Nell'ideazione e organizzazione del *Boizinho Barrica* e del gruppo *Pai Simão*, possiamo individuare un progetto di studio e di sintesi delle forme folcloriche tradizionali e nel *Boizinho Barrica*, come abbiamo visto, anche un percorso di progressiva professionalizzazione. I responsabili del *Boizinho Barrica*, fin dal nome, *boizinho* e non *boi*, adottano una strategia distintiva rispetto ai *folguedos* tradizionali. Definendosi un "gruppo di artisti" o un "gruppo artistico" e non un gruppo folclorico (cfr. *supra*), demarcano, pur nella prossimità, delle differenze in grado di sottolineare la frontiera che separa il gruppo dal popolare. Il *Boizinho Barrica*, nonostante durante il São João entri realmente in concorrenza con i gruppi folclorici tradizionali, è definito, nella programmazione degli *arraiais*, così come nel registro dei gruppi del Bumba-meu-boi della SECMA, un gruppo "alternativo",

---

società attraverso l'organizzazione di un programma di spettacoli teatrali, dibattiti, laboratori e mostre (cfr. UFMG, sito internet).

<sup>351</sup> SBT (*Sistema Brasileiro de Televisão*), Band (*Rede Bandeirantes de Televisão*) e Globo, sono tre delle più importanti reti televisive private brasiliane.

nozione, che richiama l'articolo tre della Carta del Folclore, legittimando la funzione alternativa, educativa, divulgativa ed economica dei gruppi parafolclorici.

La *Companhia Barrica*, a partire dall'affermazione di una differenza dal popolare in termini di competenze tecniche e artistiche, almeno parzialmente erudite, e in termini di motivazioni e strategie professionali, differenza rinforzata dall'adozione di alcuni temi, di alcune coreografie<sup>352</sup> e di alcuni elementi del vestiario propri e distintivi<sup>353</sup>, si legittima come attore in grado di operare una sintesi dei *folguedos maranhenses* e, più in particolare nel caso del *Boizinho Barrica*, una sintesi dei *sotaque* del *Bumba-meu-boi*. Ciò al medesimo tempo consente al Barrica di assumere un ruolo espositivo e divulgativo, un ruolo di mediazione, di portavoce e rappresentante (nel doppio senso di chi sta al posto di e di chi rappresenta le forme di) della diversità della "cultura popolare" maranhense, un ruolo potremmo dire meta-folclorico, funzionando come una sorta di vetrina o di icona delle varietà delle forme folcloriche.

Il gruppo *Barrica* assume, entro gli "auctores" del folclore, un profilo ibrido tra l'erudito e il popolare, posizionamento molto simile a quello assunto dai folcloristi nel campo dei "lectores" (v. *supra*, Fig. 4). In tal modo, e analogamente al caso di quest'ultimi, la valorizzazione del popolare operata da *Barrica* gli permette di realizzare allo stesso tempo una sorta di autovalorizzazione, che avviene però non solo nel campo del folclore, ma più propriamente nel campo dell'industria culturale e nel campo dell'arte, campi dove la rivalità dei gruppi popolari risulta meno problematica. Vediamo qui come la valorizzazione del "popolare", quando realizzata da professionisti o semi-professionisti, siano essi "auctores" o "lectores", finisce sempre per realizzarsi in una sorta di doppio gioco, che mentre valorizza su un piano il popolare (piano al quale viene vincolato in una sorta di segregazione indotta), coglie i frutti di tale valorizzazione su un piano complementare al primo. Così, se i folcloristi valorizzano le forme popolari per spendere soprattutto nel campo erudito o specialistico la competenza acquisita su di esse in termini di conoscenza empirica, analogamente i gruppi "meta-folclorici" valorizzano le forme dell'arte popolare che mettono in scena, per spendere nel campo dell'industria culturale e nel campo dell'arte le abilità pratiche acquisite nel riprodurle e assemblarle. Se i folcloristi in questo processo di autovalorizzazione devono farsi "auctores" popolari, ovvero ricercatori o etnografi partecipanti dei gruppi popolari, analogamente, ma in senso inverso, i leader dei gruppi "parafolclorici"

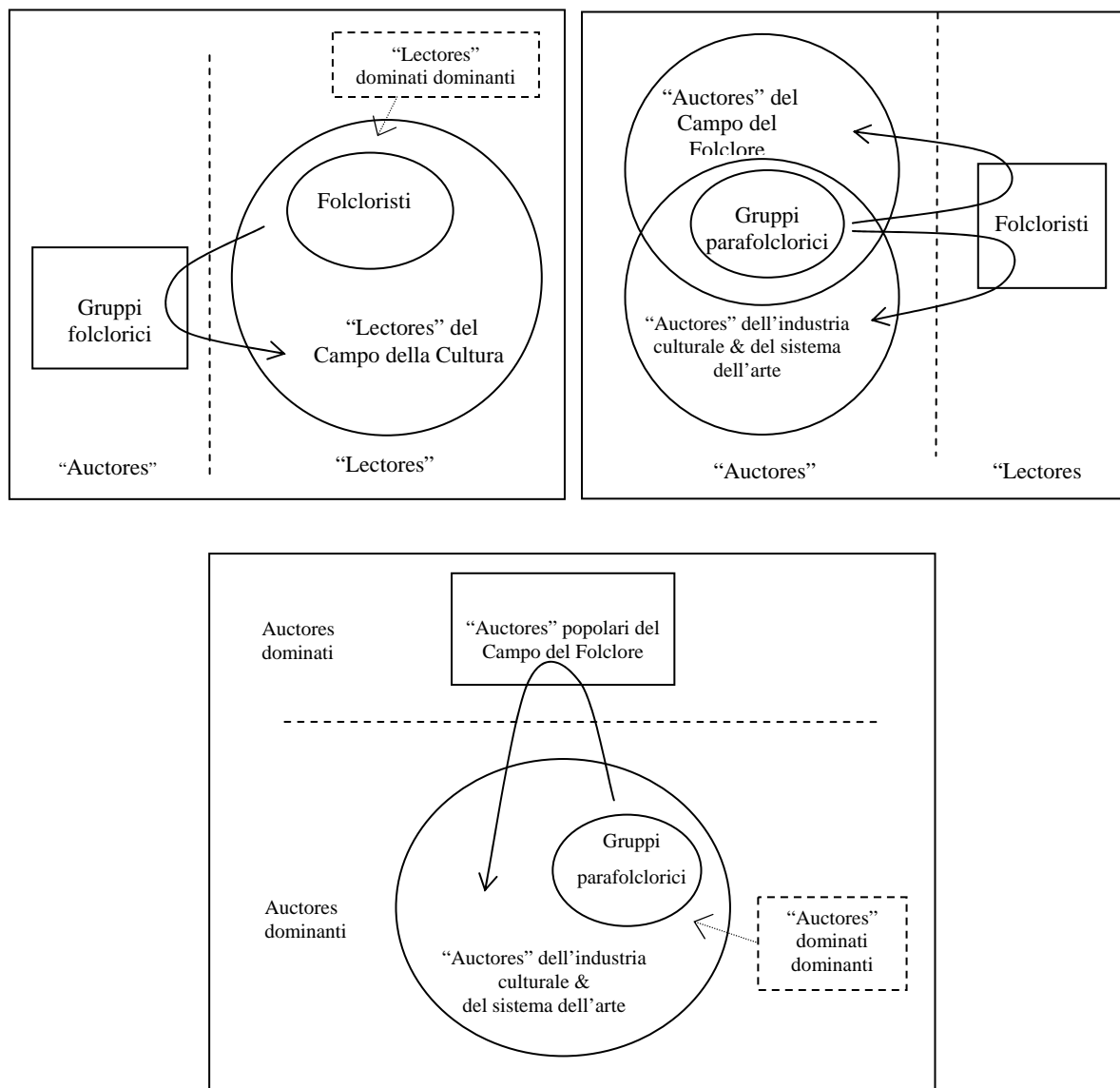
---

<sup>352</sup> Vedi il sottoparagrafo seguente: "Il Boizinho Barrica, *á luz de uma Estrela*".

<sup>353</sup> Ad esempio l'artigianato, gli ornamenti e la fattura del vestiario comune agli attori protagonisti delle coreografie di base, e ai musicisti del *Boizinho Barrica*, dove predomina l'uso della paglia (vedi Appendice A, Figura 15, Figura 16). L'*uniforme* del Barrica, con le sue decorazioni, è stata ideata e inizialmente prodotta dalla madre di Godão, *mãe Leonora*, insegnante di scuola media (cfr. Pereira 1992: 26).



devono farsi folcloristi, assumendo le competenze analitiche di questi ultimi, così da poter distinguersi e competere efficacemente con i gruppi popolari nel campo del folclore, oltre che nel mercato dell'industria culturale. La valorizzazione del folclore operata dai gruppi "meta-folclorici" avviene dunque per tramite di un giro più lungo, che adotta l'impianto interpretativo-analitico dei folcloristi. Vediamo in uno schema il funzionamento di questo doppio gioco:



**Fig. 7 – Dinamica di valorizzazione-autovalorizzazione di folcloristi e gruppi para-folclorici**

Questa ambivalenza, tra un'approssimazione e una presa di distanza dalle forme popolari del folclore è riscontrabile in modo emblematico nell'intreccio narrativo che costituisce il punto di partenza fondativo del gruppo ideato da José Pereira Godão, canovaccio pubblicato in forma eclettica (mescolando la finzione con il racconto reale della storia dell'invenzione del *Boizinho Barrica*) nel libro *O Boizinho Barrica á luz de uma estrela* (Pereira 1987): il

mito fantastico del *boizinho* incantato dalla luce della stella del mattino, Venere, Tainahakã<sup>354</sup>, la stella *boieira*<sup>355</sup>, la stella Dalva<sup>356</sup>. Vale la pena riassumere qui brevemente la favola narrata nel libro, spesso ripresa nelle *toadas* e nelle coreografie della *Companhia*.

### **Il Boizinho Barrica, á luz de uma estrela**

Un giovane torello, figlio di un *Touro Errante* “amante delle notti, danzatore pellegrino dei terreiros maranhensi” (id.: 9), e per questo esperto di tutti i *sotaque* (id.: 15), si innamora della stella del mattino nelle sembianze di una *linda* ballerina. “La felicità di amare, desiderare [...] e di sentirsi amata e desiderata” (id.: 14) convince la stella a scendere sulla terra, “nel margine destro del Bacanga” (id.: 15), fiume che costeggia il *bairro* di Madre Deus.

Della Ilha [di São Luís] voleva vivere tutti i riti, canti e feste [...]. Aveva incontrato [nel *boizinho*] un compagno competente, [...] per dare ali alle sue fantasie, ai suoi vaneggi, alle sue chimere. E che gli mostrasse un mondo differente dal mondo delle stelle; che non vivesse solo di illusioni, di pensieri; che fosse anche reale, pieno, veritiero. [...] Lui si sparse per il corpo della ragazzina del cielo [...] in uno stato di possessione cadde ai piedi della ballerina – incantato[...].(id.: 15-19)

Era l’inizio della Quaresima. “Presto comparvero alla sua ricerca i mandriani ingelositi con le loro picche [*varas*] di ferro” (id.). I due fuggono. Compagno allora gli indios portando con se i *vaqueiros* che li circondano:

Solo vi era ora una via di fuga, ritornare ai celi [...]. L’infinito era il cammino della ragazzina. La magica stella [...] prese una delle picche di ferro e la trasformò in una bacchetta magica. Fece il boizinho a forma di botte [*barrica*] che riempì di catuaba, afrodisiaco della Ilha e lo legò [alla bacchetta] con un cordone preso dai suoi capelli [...]. E partirono per l’immensità [...]. Il paradiso stellare ricevette la carovana festiva con stelle filanti e fuochi [...] come in un terreiro maranhense [...]. Era una notte di São João perfetta. [...] Un parco di sogni e brincadeiras sorgeva tra le stelle, per rappresentare l’illusione di una di loro” (id.: 20-22).

Il Boizinho, nella forma di un ragazzino, diviene complice delle invenzioni della stellina.

Passarono attraverso la notte la Ballerina e il Boi ragazzino,  
dal Carço de Tutóia<sup>357</sup> alla festa do Divino  
Péla-porco, Reis, Chegança,  
Coco, Crioula [...]  
tutte le specie di festeggi  
della Baixada e del Munim

---

<sup>354</sup> La stella della sera in idioma indigeno.

<sup>355</sup> La stella della sera che guida i *boieiros*, i mandriani, quando ritornano alla fattoria prima che scenda la notte.

<sup>356</sup> Dal portoghese *d'alva*, “dell'alba”, del primo schiarirsi del cielo notturno (cfr. *Dicionário Aurélio*, Buarque A. de H. F., 2004).

<sup>357</sup> Segue un elenco di manifestazioni folcloriche maranhensi.

dalla Zabumba al Boi della Ilha  
dalle Matracas ai Terecôs  
dal Cacuriá alla Quadriglia,  
[...]  
tutto in un solo tempo  
[...]  
La ragazza delle stelle  
nell'urrar del Bozinho  
faceva tutti i gesti  
del ballato di Catirina  
dei cazumbas di João Câncio  
[...]  
Conosceva le toadas di Humberto  
e la cantoria di Chiador<sup>358</sup> (id.: 22-23)

Ma tutto ciò non è sufficiente per la stellina che vuole “molte più parole, molte più storie, molti più ritmi” (id.: 23).

Felice per vederla totalmente sua, e così tanto talentuosa, il Bozinho cercava di insegnargli la battuta dolente dei pandeiros di Viana [...]. E lei allegramente imitava i cazumbas, dondolava, rideva e cadeva nelle sue braccia. [...]. Del Boi di Antero [...] gli mostrava il colpo forte delle zabumbas [...].

Allora la ballerina lo baciava di nuovo scivolava sul suo corpo fino a rimanere in ginocchio [...] Il Bozinho, di fuoco, ardeva e sudava e così bruciava di vero amore. E gli parlava della euforia dello stile di Madre deus: il boi della Ilha, il boi del popolo [*povão*] [...].

La Stella Ballerina non sapeva più cosa imparare [...] desiderosa di un altro racconto d'amore. [...] Il Bozinho intanto vibrò con i suoi accordi maggiori il romanticismo profondamente lirico dei bois del Munim [...]. Quando l'orchestra soffia il refrain delle cantilene che richiamano il bestiame [*aboios*], il vento disperde la melodia tra gli innamorati. [...] (id.: 23-24)

In sintesi,

Era un boi incantato nella forma di un ragazzino  
e una stella con desideri di donna  
in un amore che da tempo non si vedeva  
[...]  
era un boi amando una stella:  
ballerina, infinita e spaziale. (id.: 26)

Ma, con l'arrivo del sole, “il re degli astri”, il Bozinho e la Stella Ballerina, Venere, “non sopportando tanta chiarezza” scompaiono:

la festa terminò. Tutto terminò. Tutto si fece giorno [...]. Con l'arrivo del sole, le stelle perdono la loro brillantezza, e ugualmente le brincadeiras sulla terra se ne vanno. I ricordi rimangono solo ceneri nel cuore di coloro che rimangono nei terreiros a sistemare la casa,

---

<sup>358</sup> João Câncio, Humberto de Maracanã, João Chiador (João Costa Reis, São Luís 1938-), famosi *amos* e *cantadores* del bumba-meu-boi (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla musica a cura di Josias Silva Sobrinho, § 4).

i vestiti, gli strumenti [...]. Niente è più lungo dell'attesa di una nuova stagione (id.: 29-30).

Dalla Terra nessuno poteva vedere il Boizinho, ma il sabato dell'Alleluia, fine della Quaresima, a partire dalla stella di Giove il cielo inizia a schiarirsi, illuminato da "una fiamma azzurra" (id.: 34):

il Boizinho stava lì [...] ancora in una forma indefinita, ma pulsando [...]. Incominciò a viaggiare tra le stelle alla velocità della luce [...]. Fu in questo momento che si poté capire finalmente la forma del Boizinho nel cielo. Il suo corpo era realmente una botte [*barrica*] piena di bevanda [...]. (id.: 34-35)

Sulla terra suonarono tutti gli strumenti dando il benvenuto al "Boizinho Barrica, che era venuto ad illuminare la Ilha di São Luís per mantenere la tradizione del nostro popolo" (id. 36). Il Boizinho trascorre un anno alla ricerca della stellina che nascosta dalle nuvole, si chiude in sé stessa, non invia nessun messaggio, non si ricorda di lui. Poi come una stella cadente il Boizinho scende sulla Terra e inizia la ricerca della stella Tainhakã tra i *folguedos* di São Luís, tra le bambine vestite da principesse della festa del *Divino Espírito Santo* della Casa das Minas e della Casa de Nagô, in una ragazza affacciata alla finestra di Panaquatira, sede di *boi* del *sotaque* di *matraca*, tra le indie bambine che danzano a fronte del *batalhão* di Apolônio, *sotaque* di *baixada*, durante la festa della morte del *boi*, tra le giovani ballerine dalla gonna di rafia dei *boi* di *zabumba*, o di un gruppo di danza di *coco*. La cerca senza successo in Rosario sede di *boi* di orchestra. La sua speranza si rivela un'illusione. Al sorgere del giorno anche il Boizinho si perde nella luce solare (id. 65-83):

Il Boizinho scoprirà i cammini del mattino e tornerà ad essere un *boizinho* di campo soltanto quando si disincanterà. [...] E il Boizinho, per disincantarsi, ha bisogno di mostrarle [alla Stella del Mattino] che l'illusione qui nella Terra è completa, è piena, è reale. Alla fine, il danzare di un miolo dentro dalla carcassa di un boi è dare vita a una vita che non è veramente sua, ma di chi lo paga, di chi lo usa, di chi lo vende [...] il girare di una pedina, nascosta dietro le macchine nelle fabbriche [...], è generare frutti di cui non si gode il piacere, il sapore [...] illusione in cima di un'illusione. [...] Il Boizinho Barrica dissolverà la magia che lo avvolge quando riuscirà ad entrare nel mondo proprio della Stella e a vivere come lei, nel suo proprio universo, i *folguedos* della Terra. Lui come pastore ragazzino; lei come ragazzina ballerina, senza però scappare da lui all'alba nelle terre del suo pianeta.

Ora se il Boizinho facesse un ritmo proprio [...] questo ritmo dovrà nascere, pur modificando le forme, trasformando le regole, sottoposto al governo e al comando di coloro che vivono nella strada i *folguedos* della sua vita (id.: 84-85)

Tentiamo un'interpretazione del libro qui riassunto. La narrazione sviluppa una rappresentazione allegorica, dove l'incontro tra un *boizinho* "analfabeta" e "sognatore" (id.:

83), e una Stella stanca della sua vita eterea fatta di “illusioni e di “pensieri”<sup>359</sup>, sembra voler simboleggiare l’incontro tra un giovane poeta bohemien, esperto di tutti i *sotaque*, e una giovane ballerina proveniente dal mondo ben educato e chiuso della classe benestante maranhense, la quale, curiosa di conoscere le danze popolari, decide di “scendere” nella periferia della capitale, nella campagna ai margini di São Luís. Il loro incontro e la seduzione del giovane, reso docile ai desideri della ballerina, permette di proiettare nel “paradiso stellare”, nella città benestante, tutte le specie dei festeggi popolari. Il giovane le insegna le danze, i riti, i canti, ma al primo albeggiare, alla luce del sole, la ballerina scompare, lo abbandona. Il *boizinho* ragazzino ritorna allora nei quartieri popolari da dove era fuggito, ma non smette di cercare la ragazza per le vie e le *brincadeiras* della Ilha. La loro separazione terminerà solo quando il giovane bohemien potrà mostrare alla ballerina l’illusione del mondo in cui vive, che tratta gli uomini del popolino come pedine da usare, comprare e vendere, e potrà allora, rotto questo sortilegio, entrare nel mondo del benessere, “vivere come lei”, senza che, passata la notte la ballerina lo debba lasciare di nuovo, scappando all’alba nelle terre del suo “pianeta”.

Ad un livello di astrazione più elevato, possiamo interpretare l’incontro tra i due giovani come l’incontro creativo tra la classe popolare e la classe dominante, reso possibile dalla mediazione della gioventù e dell’amore romantico, dalla magia e dalla sensualità che le forme folcloriche della cultura popolare sarebbero in grado di suscitare, e dal loro addomesticamento ai desideri della classe benestante. Ma la seduzione dei produttori del folclore operata dalla classe dominante sembra essere ingannevole e ambigua, creando una fittizia illusione di benessere. Si tratta, secondo questa lettura, di una sorta di favola di Cenerentola invertita nei termini di classe: al primo albeggiare è qui il principe, “la regina Tainá” (id.: 15), ad essere costretta a lasciare il proprio partner per ritornare entro i confini della propria condizione sociale, e sarà poi il giovane bohemien a intraprendere la ricerca della sua amata. Al medesimo tempo, si tratta di una parodia del carnevale e della festa, luogo spazio-temporale circoscritto, dove l’artificio della maschera e della notte che nasconde le reali identità, fa sì che tutto per un momento sia concesso, sospesi i pregiudizi e i tabù che separano i sessi e le classi. Il mito tracciato dal libro sembra profetico, quasi una premonizione: la fine dell’incantesimo corrisponde all’ascesa politica della giovane figlia di José Sarney, Roseana Sarney, ascesa mediata e mediatrice della valorizzazione del folclore,

---

<sup>359</sup> Dove, di seguito, non segnalati i riferimenti bibliografici alle citazioni, si intende le medesime essere riprese dall’esposizione dell’opera di Pereira Godão sopra riassunta.

operazione culturale, politica e propagandistica, suggerita, non casualmente, tra gli altri, dagli stessi ideatori del *Barrica*, Godão e Bulcão.

Nel libro di Zé Pereira Godão compare anche un capitoletto programmatico, dove la filosofia del *Barrica* è esposta esplicitamente. Il punto di partenza, come per i folcloristi, è la denuncia dello stato di crisi della cultura popolare, che qui viene imputata alla “mancanza di continuatori, di nuovi artisti interessati a questa forma antica di fare arte” (Pereira 1987: 49).

Chi è della poesia, della musica, dell’artigianato, del teatro, delle arti di modo generale, cerca di trasferire il proprio lavoro in luoghi che gli danno condizioni di riconoscimento e forse fino di sopravvivenza, e non vuole più rimanere nella marginalizzazione, nell’anonimato della Industria del Folclore che sfrutta e non beneficia in nulla l’artista popolare. (id.)

Come allora mettere in questione questa situazione? Attraverso l’organizzazione di una *brincadeira* in grado di rinvigorire il teatro di strada superando tutti i preconcetti che, negando alle manifestazioni popolari lo statuto di cultura, le relegano nel “folclore” (cfr. id.: 50). Si tratta allora di

mostrare l’influenza che questi gruppi esercitano sul nostro lavoro [di artisti]. Dobbiamo pertanto avere la libertà di suonare tutti i ritmi, cantare tutti i canti, danzare tutte le danze di questa grande flora culturale maranhense, senza sottometterci a forme e convenzioni il più delle volte imposte dai beneficiari della cultura popolare, coloro che hanno piacere a vedere l’artista di strada [...] nell’anonimato, senza aspettative di sopravvivenza e di riconoscimento dell’arte che produce. Arrivano a non ammettere le influenze che una comunità culturale può esercitare su un’altra, e così non concepiscono l’arte popolare viva e aperta a tutte le influenze alle quali la propria società è soggetta. (id.)

Osserviamo qui espressi nel modo più chiaro un progetto e una filosofia, che, se da un lato, pretendono valorizzare le forme popolari del folclore in quanto cultura ed arte, ed effettivamente operano efficacemente in questa direzione, dall’altro, legittimano, per tramite di questa valorizzazione, l’appropriazione e la libera manipolazione delle forme folcloriche popolari, al medesimo tempo sfruttando a loro vantaggio le asimmetrie di capitali culturali legittimi e di capitali sociali ed economici che distinguono i gruppi folclorici delle classi popolari dai gruppi parafolclorici organizzati dai ceti medi. La valorizzazione delle forme popolari organizzata dai gruppi parafolclorici, più che un fine rappresenta allora anche il mezzo più efficace con cui adeguare tali forme ai propri scopi di auto-promozione simbolica ed economica. Ciò che non è colto e non è tematizzato da Pereira Godão è l’asimmetria di potere e la discrepanza e conflittualità di interessi che può sussistere tra differenti gruppi e tra differenti classi sociali. La critica all’appropriazione commerciale del folclore organizzata dall’industria culturale e dalle istituzioni governative proposta velatamente da

Godão, si limita a denunciare le asimmetrie nella distribuzione dei profitti economici e non coglie invece le asimmetrie di potere che selezionano per mezzo di regimi discorsivi e dispositivi istituzionali, ciò che deve essere valorizzato e ciò che può scomparire. Godão non è in grado di riflettere sulla propria posizione di autore e intellettuale di classe media, ovvero sul ruolo relativamente egemonico che il suo stesso lavoro di scrittore e produttore culturale gioca nell'organizzazione complessiva della cultura maranhense. Per fare un esempio, la critica individualistica all'anonimato, proposta da Godão nel testo sopra citato, non sembra comprendere il valore che esso può assumere nei gruppi popolari dove costituisce una delle tattiche di resistenza che consentono di occultare o limitare l'esposizione esterna dei leader più critici, contribuendo, al medesimo tempo, allo sviluppo e al rafforzamento dello spirito di gruppo e della coscienza della propria classe. Tutta la complessa problematica della coscientizzazione delle classi popolari menzionata anche da Jeovah França (cfr. *supra*), della pedagogia degli oppressi sviluppata in Brasile e in America Latina da Paulo Freire (v. n. 414), come la questione gramsciana del ruolo degli intellettuali e degli intellettuali organici nel conflitto tra le classi per l'egemonia culturale, sembra essere qui sconosciuta, rimossa o ignorata.

### **Il Boi Pirilampo tra ibridismo e vocazione commerciale**

Il paradigma della stilizzazione che caratterizza il *Boizinho Barrica*, si radicalizza e si idealizza in una serie di gruppi parafolclorici nati sulla scia del *Barrica* durante gli anni '90. Si tratta di un insieme di gruppi che se da un lato mantengono il modello dell'ibridazione, della ricombinazione in un unico spettacolo di una molteplicità di forme folcloriche, modello di cui il *Barrica* continua a rimanere una sorta di archetipo, dall'altro, relegando ai margini le finalità meta-folcloriche espositive e divulgative della cultura popolare, organizzano dei progetti palesemente diretti alla conquista di un proprio pubblico, facendo un uso più spregiudicato di artifici organizzativi ed estetici di management e di marketing. Il *Boi Pirilampo*<sup>360</sup> rappresenta un caso esemplare di questa configurazione. Nato nel 1995, il *Boi Pirilampo* si presenta come una sintesi dei quattro *sotaques* del *Bumba-meu-boi* del Maranhão. Vediamo come è definito il profilo del *Boi Pirilampo* nel sito internet del gruppo:

**Nome:** Grupo de Arte e Cultura Popular do Maranhão Boi Pirilampo  
**Nome di Fantasia:** Boi Pirilampo  
**Patrono e Amo:** Renato Dionísio de Oliveira  
**Fondazione:** 1995

---

<sup>360</sup> *Pirilampo*, vocabolo portoghese che significa "luciolina".

**Manifestazione artistica:** Bumba-meu-boi

**Ramo:** Folclorico

**Sotaque:** Riunisce i quattro indirizzi del Bumba-meu-boi conosciuti nel Maranhão: Orquestra, Matracas e Pandeirões, Zabumba e Pindaré.

[...] <sup>361</sup>

**Locali di presentazione:** Teatri, arene e palchi all'aria aperta.

**Colori propri:** Non ha colori definiti. Durante un periodo la brincadeira ha adottato il giallo e il nero, simbolizzando il giorno e la notte, ma ciò che predomina è la profusione di colori.

**CD registrati:** 15

**Copie vendute:** 138 mila

**DVD registrati:** 1

**Copie vendute:** 13 mila

(*Boi Pirilampo, Perfil*, sito internet)

Come osserva giustamente Albernaz, questa presentazione sintetica del gruppo evidenzia la disposizione degli organizzatori del *Boi Pirilampo* ad usare per definirsi sia categorie esterne che interne alla classificazione del *bumba boi*, rappresentando simultaneamente la *brincadeira* come “gruppo di arte e cultura popolare”, e come “bumba-meu-boi”, termine quest'ultimo usato dalla maggior parte degli agenti legittimi del campo folclorico maranhense per individuare i soli *bois* “tradizionali”, ovvero i gruppi folclorici caratterizzabili come appartenenti ad uno specifico *sotaque* del Bumba-meu-boi: “in questo senso, gli organizzatori del gruppo non sembrano preoccupati nel demarcare la distinzione tra il Boi Pirilampo e i folguedos popolari del Maranhão” (Albernaz 2004: 150). A questo riguardo è significativo un brano pubblicato nel sito del gruppo nella sezione che descrive la sua traiettoria artistica:

Molte sono le opinioni che descrivono il Pirilampo, visualmente e musicalmente, come il più eccitante e completo Bumba-meu-boi che sia apparso negli ultimi anni. [...]. Qualunque sia la sua preferenza in termini di sotaque, il Boi Pirilampo con certezza la soddisferà. (*Boi Pirilampo, Historia*, sito internet)

Se la strategia degli organizzatori del *Boi Pirilampo* è quella di includere il gruppo nella categoria delle *brincadeiras* giunine tradizionali, allo stesso tempo nel piano discorsivo del sito è evidenziato e affermato il carattere innovativo della compagnia folclorica che si avvale delle tecniche più moderne del campo musicale:

La sua musica introduce strumenti acustici e di corda in arrangi sofisticati che fanno uso della più alta tecnologia del ramo musicale, oltre a ciò, i suoi strumenti più primitivi [*rústicos*] come pandeirões, pandeiros, tambor onça e zabumbas non usano più pelli, ma membrane acriliche, dispensando l'uso del fuoco per il loro accordo. (id.)

Le origini del successo del gruppo sono spiegate nella medesima sezione del sito:

---

<sup>361</sup> Il profilo prosegue con una sintetica descrizione dei quattro *sotaque* del Bumba-meu-boi.



**Ragione del Successo:** Il Boi Pirlampo é oggi la maggior attrazione dei festejos juninos ed ha conquistato il gusto popolare per una serie di fattori, a cominciare dalla modalità di organizzazione e disciplina che orienta la brincadeira [...]. Secondo la rivista *Cadernos do Terceiro Mundo* [...] “il Pirlampo seduce per l’allegria contagiante che emana dai suoi brincantes, per la lucentezza [*brilho*] e il buon gusto delle fantasie, e per la simbiosi dei ritmi”. (id.)

Organizzazione, disciplina, attenzione al gusto dello spettatore, spregiudicatezza nelle innovazioni, caratterizzano il *Boi Pirlampo* come un gruppo folclorico votato essenzialmente al mercato. Se per i gruppi militanti tra i primi anni '60 e la fine degli anni '80, la cultura popolare e il folclore costituivano delle risorse tematiche e comunicative attraverso cui coinvolgere i ceti popolari in un processo di trasformazione della società in senso inclusivo ed emancipatorio, per il *Boi Pirlampo* costituiscono delle risorse con cui soddisfare le esigenze del mercato, liberamente manipolabili al fine di meglio attendere le richieste del potenziale consumatore. Il rapporto con la tradizione, rispetto alla posizione riverente dei folcloristi e rispettosa dei gruppi impegnati nell’impiego politico delle forme folcloriche tradizionali è qui ribaltato; è, potremmo dire, desacralizzato: il passato, gli elementi culturali della tradizione locale, non rappresentano più un valore, ma una risorsa commerciale usufruibile dall’industria culturale, una merce.

Vediamo come lo stesso Renato Dionísio<sup>362</sup>, “imprenditore appassionato per la cultura popolare” (Passos 2002: 134), ideatore e responsabile del gruppo, dichiara apertamente questo posizionamento in un’intervista concessa per la dissertazione magistrale in Scienza della Letteratura di Iran de Jesus Rodrigues dos Passos<sup>363</sup>:

Il mondo si sta globalizzando ad una velocità molto accentuata. L’arte che non accompagna questo mutamento non può essere chiamata arte, considerando che la creazione riflette circostanze storico-sociali. E quali sono le circostanze storico-sociali oggi? È la competizione, è l’eliminazione delle frontiere artistiche, è la cosciente mescolanza di stili, è l’estetizzazione come forma di trasformare un oggetto in un oggetto attraente, è il consumo massiccio dei mezzi di comunicazione audiovisuali. Per quanto

---

<sup>362</sup> Renato Dionísio De Oliveira è nato nel 1955 in Pindare Mirim, *interior* del Maranhão, ed è residente in São Luís dal 1965. Completati gli studi medi superiori (*Ensino Médio Profissionalizante*), ha svolto numerose professioni nel campo commerciale: inizialmente fruttivendolo nel mercato della Cohab, è stato venditore per la libreria Bolsa Paulista de Livros e nel centro commerciale Armazém Paraíba di São Luís. Successivamente si è associato con i fratelli nella formazione di un gruppo di negozi e imprese di servizi. Ha assunto incarichi pubblici nell’Istituto de *Previdência e Assistência* del municipio di São Luís (1987-1998) e nella *Companhia Municipal de Limpeza* [pulizia] e *Serviços Urbanos* di São Luís (1998-2002). Affiliato al *Partido Democrático Trabalhista* (PDT), partito di tendenza nazionalista e social-democratica, dal 1986, è stato eletto nel 2004 come primo supplente nella camera municipale di São Luís, assumendo il mandato (cfr. *Câmara Municipal de São Luís, vereador* Renato Dionísio, sito internet). Nel 2006 ha sostenuto la candidatura a governatore di Jackson Lago (PDT), principale rivale nelle elezioni del 2006 per il governo dello Stato del Maranhão, di Roseana Sarney.

<sup>363</sup> Dissertazione presentata nel 2001 alla UFRJ e pubblicata dalla UEMA nel 2002 con il titolo: *A transição da cultura popular para a cultura de massa no Maranhão: aspectos do bumba-meu-boi Pirlampo*.

riguarda quest'ultimi, qualunque persona, anche inesperta, sa che ciò che rimane fuori da essi non esiste. (Renato Dionísio in Passos 2002: 136-137)

Ciò che rimane fuori dai media, secondo Renato Dionísio non esiste e dunque l'inserzione della cultura popolare nel tessuto mediatico, la sua massificazione e spettacolarizzazione, costituisce l'unica via di salvezza attraverso la quale preservarne l'esistenza. L'impegno di Dionísio in questa direzione, "massificare la cultura popolare", viene allora a coincidere paradossalmente con l'impegno dei folcloristi: per entrambi si tratterebbe di operare il salvataggio della cultura popolare. Anche nella posizione più spregiudicata di Renato Dionísio emerge dunque l'*illusio* del campo: affinché la cultura popolare sopravviva occorre prendere atto pragmaticamente dell'egemonia del mercato e dell'industria culturale "postmoderna" dominata dai media di elettronici:

Potete vedere in São Luís 50 Bumba-meu-boi di sotaque di orchestra. Arriverà il momento in cui rimarranno come gruppi culturali solo i più forti, quelli che avranno avuto più inserzione nei mezzi elettronici. È necessario pertanto trasformare le forme semplici in spettacoli. [...].

Cambiare, nella mia opinione, non significa seppellire la Cultura Popolare. Cambiare significa attendere agli esigenti gusti del mercato, cosa con la quale la tradizione non ha stabilito una relazione [...]. (Renato Dionísio in Passos 2002: 138-139)

Il progetto del *Boi Pirilampo*, come concepito dal suo ideatore e produttore, pretende adeguarsi senza reticenze al contesto socio-economico del capitalismo neoliberale. L'egemonia del mercato è accettata come inevitabile e il successo commerciale di un'impresa culturale è considerato il metro di giudizio più legittimo. Vediamo come Renato Dionísio manifesti questa sua opinione, o questa sua credenza, durante uno scambio di battute polemiche con Therezinha Jansen durante il dibattito della *roda de conversa* sul *bumba-meu-boi* già citata in precedenza (v. § 2.3.1):

R.D. [Renato Dionísio]: Noi non abbiamo nessuna pretesa di essere un *boi* tradizionale, ma noi rispettiamo il *boi* tradizionale, che è per noi fonte di ispirazione. Noi andiamo là a vedere come si danza, come si suona, come... andiamo a vedere. Può servire come fonte di ispirazione per la nostra arte, ma la nostra arte già mai ha la pretesa, e già mai la avrà, di essere uguale a quello [...].

T.J. [Therezinha Jansen]: Oh Renato, lasciami dire! Perché allora il nome di Boi?

R.D.: Perché noi suoniamo il Bumba-boi.

T.J.: Ma intanto, io credo che ciò è molto differente.

R.D.: Perché noi suoniamo il Bumba-boi. E allora io le domando [...]: noi quest'anno abbiamo venduto 15.000 copie, la signora quante ne ha vendute?

T.J.: Non ne ho vendute nessuna, perché...

R.D.: Intanto, domandi al popolo ciò che più piace al popolo!

T.J.: È in questo momento che abbiamo fatto il primo CD. [...]

R.D.: Noi abbiamo suonato quest'anno, quest'anno abbiamo fatto 122 presentazioni.

T.J.: Complimenti! Che bello!

R.D.: Ah, e intanto ci stanno contrattando.

T.J.: Ma succede che una cosa è il *Boi Pirilampo*, altra cosa è il *boi* tradizionale. Il *Boi Pirilampo* non difende la cultura, il tradizionale la difende.

R.D.: Io non so [...]. Non so se difende [la cultura]. Forse [il Boi Pirilampo] difende anche più di ciò che [lei] sta dicendo che difende [...]. Io non ho pretesa di essere difensore di niente...

(CMF 2001a: trascrizione nastro 9, pp. 18-19)

Vediamo qui affiorare in modo esplicito anche la forma classica delle dispute per la legittimità che intercorrono tra le diverse posizioni del campo. Si tratta di dispute che riguardano i confini del campo e l'appartenenza o meno ad esso. Come dice Bourdieu, nel caso del campo artistico/letterario:

Le lotte interne, specialmente quelle che oppongono i sostenitori dell' "arte pura" a quelli dell'"arte borghese" o "commerciale" e che portano i primi a rifiutare ai secondi il titolo stesso di scrittori, assumono inevitabilmente la forma di conflitti di *definizione*, nel senso proprio di termine: ogn'uno mira a imporre i *limiti* del campo più favorevoli ai propri interessi [...]. (Bourdieu 1992a: 298)

In questo caso Therezinha Jansen, affermando come *nomos* del campo il principio secondo cui bisogna "difendere la cultura", cerca di escludere Dionísio dal campo. Dionísio, messo alle corde, si difende da un lato delegittimando la legge fondamentale del campo dichiarata da Therezinha (affermando di non aver "la pretesa di essere difensore di niente"), dall'altro negando alla *brincadeira* di Therezinha proprio la legittimità da essa presupposta ("Forse [il Boi Pirilampo] difende anche più di ciò che [lei] sta dicendo che difende").

Nelle riflessioni di Renato Dionísio possiamo percepire una convergenza e una complicità tra la tradizione modernista brasiliana, antropofaga e tropicalista, e le più recenti correnti del postmodernismo letterario e sociologico. È l'università, di cui il ricercatore Rodrigues dos Passos si fa rappresentante, ad essere la mediatrice di questo rapporto. Rodrigues dos Passos nella sua dissertazione cita *Il Nome della Rosa*, di Umberto Eco, modello esemplare di un "opera massiva" (Passos 2002: 116) caratterizzata da una intertestualità che combina nella composizione nel libro lo stile di "testi medioevali, passi biblici e opere di Conan Doyle" (id.: 167); cita un brano di Salman Rushdie preso da un testo di Stuart Hall (Hall 1992) tradotto in Brasile con il titolo *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (Hall 2000), dove l'autore dei *Verseti satanici* formula un elogio appassionato dell'ibridismo:

Quelle persone che si oppongono violentemente al romanzo, oggi, sono di opinione che la mescolanza tra differenti culture inevitabilmente indebolirà e distruggerà la sua propria cultura. Sono di opinione opposta. Il libro *Verseti satanici* celebra l'ibridismo, l'impurezza, la mescolanza, la trasformazione che viene da nuove e insperate combinazioni di esseri umani, culture, idee, politiche, film, musiche. Il libro si rallegra con gli incroci e teme l'assolutismo del Puro. Melange, mescolanza, un po' di questo e un

po' di quello, è in questa forma che il nuovo entra nel mondo. (Rushdie in Passos 2002: 126-127)<sup>364</sup>

Cita David Harvey: “La frammentazione, l’indeterminatezza, e la profonda sfiducia in tutti i linguaggi universali o “totalizzanti” (per usare un termine preferito) sono il contrassegno del pensiero postmodernista” (Harvey in Passos 2002: 153)<sup>365</sup>; e un lungo brano del testo classico di Fredric Jameson sul postmodernismo: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (Jameson 1991), brano dove Jameson dichiara che “lo spazio postmoderno (o multinazionale) non è meramente un’ideologia culturale o una fantasia, ma è una realtà genuinamente storica (e socioeconomica)” (Jameson in Passos 2002: 157)<sup>366</sup>, non invenzione dunque ma realtà a cui non si può sottrarsi ma solo adeguarsi.

È in questo contesto “postmoderno” che, secondo dos Passos, il *Boi Pirilampo* “sorge nel segno della differenza, uno dei contrassegni della Post-modernità, e anche [...] sotto il segno della dissidenza” (id.: 134), come Renato Dionísio rivela nel brano di intervista che segue:

Il *Boi Pirilampo* sorge da una dissidenza del *Boi de Palha*, il primo gruppo alternativo del *bairro* della Cohab, localizzato nella periferia di São Luís. Il *Boi de Palha*, di cui eravamo produttori culturali, fu creato nel 1993. All’epoca emerse una caratteristica propria dei gruppi culturali popolari, l’autoritarismo, gli spazi degli artisti venendo a costituire veri e propri ghetti, impenetrabili da altri artisti, posizione con cui non concordavamo. Credevamo, e continuiamo a credere, che il Bumba-meu-boi dovesse essere aperto. Sotto questo segno cominciai, nel 1997<sup>367</sup>, il *Boi Pirilampo*. Il fatto di non essere né compositori, né cantautori fece sì che aprissimo opportunità di lavoro per tutti. Pertanto, in questo aspetto, si può dire che il *Boi Pirilampo* è moderno non appena come spettacolo, ma per la pluralità degli artisti, fatto per cui sono attesi tutti i gusti e che spiega anche il successo della manifestazione come spettacolo. Non chiudiamo la porta a nessuno. Se tieni talento puoi venire che qui c’è posto. Una prova di quanto si è detto sta nei quattro CD del gruppo, firmati per una legione di compositori, famosi e anonimi, percependosi già lì la marca dell’ibridazione che caratterizza il gruppo [...].(Renato Dionísio in Passos 2002: 134-135)

È lo stesso Dionísio a dichiarare il successo dell’opera di Rodrigues dos Passos nell’operare la mediazione tra bumba-meu-boi e università:

Si può così dire, finalmente, che l’Auto del Bumba-meu-boi Pirilampo è un miracolo della cultura di massa, situazione ben ritratta nel libro di Iran dos Passos, che, originariamente, una narrativa accademica, costituisce una testimonianza emblematica [*um marco*] nella

---

<sup>364</sup> La citazione di Rushdie è ripresa da Hall 2000, p. 91, a sua volta ripresa da Rushdie 1991, p. 394.

<sup>365</sup> La citazione di Harvey è ripresa da Harvey 1990, p. 21.

<sup>366</sup> La citazione di Jameson è ripresa da Jameson 1991, p. 49.

<sup>367</sup> Le date della fondazione del *Boi de Palha* e del *Boi Pirilampo*, sono qui postdate rispetto alle informazioni citate nel sito del gruppo: 1990 per il *Boi de Palha* e 1995 per il *Boi Pirilampo* (*Boi Pirilampo, Historia*, sito internet).

relazione bumba-meu-boi / Università. Fino ad ora, poco o niente si era prodotto in ambito accademico che studiasse un fenomeno culturale che attinge moltitudini, indipendentemente da razza, credo, ideologia e strato sociale. (Renato Dionísio in Passos 2002: quarta di copertina)

Ma vediamo brevemente in cosa consiste l'ibridismo dell'*auto* del *Boi Pirilampo*:

nel piano artistico, l'Auto del Boi Pirilampo è solo poesia [...] canta e racconta l'amore e la saudade della morena, del cantador, il desiderio di Catirina, i trucchi di Pai Francisco, la saudade di chi resta e il ricordo di chi resta. Tutto ciò come conseguenza del momento in cui la Chiarezza ordinò che due fate del suo regno, la Pace e l'Armonia, venissero al mondo per illuminare il cuore dell'uomo. Ma l'uomo, ingannato per l'Ambizione e per l'Invidia, oscurò i sentieri e le fate si persero. E la Chiarezza pianse e dai suoi occhi, una lacrima di luce, aleggiando per lo spazio, venne a cadere su una piccola lucciola che si attaccò al dorso del Toro Incantato che abita le spiagge albeggianti, illuminate dalla luna del Maranhão, fondendosi, per magia e sortilegio, in un solo personaggio che ha, come destino, le figlie della Chiarezza. (Passos 2002: 135)

Secondo dos Passos nell'*auto* del *Boi Pirilampo* si realizza "l'incanto dell'unione Tradizione/Modernità configurando un matrimonio perfetto, matrimonio che la Post-Modernità viene a chiamare ibridismo" (id.: 136).

Per dos Passos:

La Cultura di Massa, nell'attualità, finisce per costituirsi in una sintesi delle creazioni Erudite e Popolari, posto che le incorpora, potendo, in funzione di ciò, chiamarsi terza via (usando un'espressione propria della Post-modernità) superando, pertanto, il dualismo vecchio-nuovo [...] (Passos 2002: 167)

Così Renato Dionísio commenta le teorizzazioni di dos Passos:

Iran dos Passos, con certezza, è pertinente quando, in questa opera [la dissertazione di Passos], identifica l'Auto del Bumba-meu-boi Pirilampo come un ponte tra la cultura popolare e la cultura di massa, tratto che, invece di marcare frontiere, amplia l'universo artistico e agglutina le differenti classi sociali che di esso si beneficiano. Il Pirilampo aggrada ai greci e ai troiani a partire da una molteplicità di linguaggi (Renato Dionísio in Passos 2002: quarta di copertina)

Se giustamente dos Passos / Dionísio sottolineano il carattere democratico che caratterizza l'espansione dell'industria culturale di massa, dove "il capitale non ha discriminato [...] la Cultura Popolare e la Cultura Erudita, arrivando anzi a valersi di queste" (Passos 2002: 114), "distruggendo le antiche barriere di classe, tradizione, gusto e dissolvendo tutte le distinzioni culturali" (id.: 111)<sup>368</sup>, allo stesso tempo non sembrano

---

<sup>368</sup> Passos non manca di citare *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, di Benjamin (1936), testo spesso menzionato come riferimento filosofico erudito dai difensori della cultura di massa; al medesimo tempo sminuisce a formulazioni ideologiche le critiche adorniane alla cultura di massa (cfr. Passos: 29-30, 146-147, 167). Il punto di vista di dos Passos / Dionísio è vittima di ciò che Appadurai chiama il "feticismo del consumatore", quella sorta di raffinata illusione che fa credere al consumatore di essere un attore, mentre di fatto è al massimo un selezionatore (Appadurai 1996: 64).

percepire gli evidenti limiti di questo processo: in una società capitalista, se indubbiamente l'accesso al consumo culturale è incoraggiato, e i condizionamenti degli apparati dello Stato o di mecenati privati sono ammorbiditi dal possibile ricorso al mercato, l'accesso alla produzione culturale, quando non agevolato e favorito da istituzioni pubbliche o da istituzioni filantropiche, è essenzialmente circoscritto a quei gruppi dotati di adeguati capitali economici, culturali e sociali in grado di organizzare un'impresa culturale economicamente competitiva, ed è condizionato, nel campo dei media che necessitano di più costose infrastrutture tecnologiche, come la televisione, dai gruppi economico-politici in grado di assumerne il controllo – gruppi portatrici non solo di meri interessi economici ma anche di specifici interessi politici / culturali<sup>369</sup>. Senza voler qui riprendere i termini del vasto e difficile dibattito politico-accademico sui mass-media, le affermazioni semplicistiche, ma allo stesso tempo colte di dos Passos / Dionísio ci servono per caratterizzare la specifica forma discorsiva attraverso cui si esprimono gli interessi che Dionísio rappresenta in quanto produttore culturale, e che incorpora, in quanto impresario, in uno specifico *habitus* di classe.

### **Paradigmi conservatori vs paradigmi innovatori (quadro sinottico)**

Nello schema seguente forniamo un quadro sinottico delle logiche del campo del folclore di São Luís che caratterizzano le posizioni fin qui esaminate, dalle meno invasive, più conservatrici e tradizionaliste, alle più attive, ed innovatrici:

- paradigma della conservazione:

priorità: analisi, documentazione, protezione, conservazione, incentivo delle forme folcloriche tradizionali;

agenti: “lectores”; es. folcloristi.

- paradigma della ricreazione:

priorità: copia, partecipazione, diffusione;

agenti: “lectores” partecipanti; es. gruppo *Pai Simão*.

In questo paradigma possiamo includere anche i gruppi folclorici considerati dai “lectores” come più tradizionali, e da questi incentivati a ridurre al minimo le innovazioni, soprattutto in termini di strumenti e vestiario.

- paradigma della stilizzazione:

priorità: spettacolarizzazione, sintesi, esposizione, divulgazione, assemblaggio di più forme folcloriche tradizionali in un unico spettacolo;

agenti: unione di “lectores” e “auctores” eruditi; es. gruppo *Cazumbá*.

- paradigma della rielaborazione:

priorità: appropriazione, manipolazione, adattamento delle forme folcloriche tradizionali per finalità artistiche o politiche;

agenti: unione di “auctores” eruditi e popolari; es. *Laborarte*.

---

<sup>369</sup> Il caso di internet è molto più delicato e sfugge indubbiamente a questo schema.

### 3.6.5 Le posizioni “subalterne”

La posizione nel campo della cultura popolare di quegli agenti che, sostanzialmente privi di significativi capitali economici e culturali legittimi (questi ultimi soprattutto in termini di istruzione scolastica), si trovano ad occupare nello spazio sociale una posizione essenzialmente dominata, è forse la più difficile da definire.

Innanzitutto, in termini generali, ogni posizione di un campo che non si fondi su una disponibilità propria di capitali economici in grado di assicurare l'indipendenza finanziaria degli agenti o dei gruppi che ne fanno parte, è sempre dipendente dal campo economico, e più nello specifico dagli agenti che forniscono le risorse privilegiate, economiche o di altro genere, che permettono agli attori della posizione di convertire il capitale specifico del campo in altri generi di capitale così da consentire sia la loro riproduzione (ovvero la riproduzione delle proprie famiglie), sia la riproduzione dei gruppi che dirigono o di cui partecipano. Di conseguenza, da questo punto di vista, gli agenti e i gruppi subalterni del campo folclorico risultano, almeno virtualmente, i più eteronomi, dovendo perlomeno confrontarsi con la necessità di incontrare le risorse finanziarie che suppliscano alla carenza individuale di capitali economici che li caratterizza, o che caratterizza i membri di questi gruppi nel loro insieme.

Inoltre, se da un lato agli agenti di tali posizioni sono riconosciuti i legittimi capitali del campo, come già si è detto, la formulazione delle classificazioni, delle definizioni, o dei valori dei gruppi folclorici gli è espropriata, almeno in parte significativa, dagli agenti eruditi, dai “lectores” e dagli agenti delle istituzioni pubbliche, normalmente di origine borghese e piccolo borghese.

Questa condizione di dominazione culturale /simbolica, oltre che economica, si somma ad un altro fenomeno. L'ethos dello lusso distintivo e dell'eleganza, tipico dei gusti dominanti, collude con l'ethos dello sperpero festivo e dell'inversione carnevalesca dei ceti popolari, combinandosi con l'insofferenza per il disordine e il fascino per le decorazioni piccolo borghese. Così il gusto per i bei vestiti ornati e ordinati, per gli addobbi, per lo sfarzo esteriore hanno facile modo di istituirsi come disposizioni del campo e il rispetto dei valori a cui corrispondono queste disposizioni, inizialmente richiesto dalle istituzioni o dal mercato, diviene uno dei principali parametri di riconoscimento del valore dei gruppi folclorici anche tra i medesimi agenti popolari e tra le frazioni popolari del pubblico delle manifestazioni folcloriche. In questo processo i media elettronici, e in primo luogo la televisione, in Brasile controllata, fino a tempi recenti, da una serie di reti commerciali private, hanno un ruolo

essenziale nella diffusione delle forme spettacolari della cultura di massa, organizzata e vincolata ai gusti dei ceti medi e borghesi, ovvero all'insieme dei consumatori dotati, nel loro complesso, del più vasto potere acquisitivo<sup>370</sup>.

Questa collusione tra gusti dominanti e dominati produce un effetto che, in una sorta di feedback positivo, contribuisce ad una ulteriore deriva eteronoma: i costi per montare un gruppo folclorico in grado di competere, in termini estetici (rispetto alla ricchezza delle decorazioni di piume e paillette, al lusso degli abiti e dei tessuti, dei velluti, al numero dei componenti e delle maschere ecc...) nei concorsi e nelle gerarchie stabilite dalle istituzioni e dagli sponsor della cultura popolare, crescono sensibilmente, rispetto a quelli più contenuti richiesti dall'organizzazione di una *brincadeira* "popolare" come avveniva prima dell'ingresso nel campo delle istituzioni e dei gruppi organizzati da agenti della classe media. A fronte di questa situazione, i leader dei gruppi popolari, posizionati nella frazione dominata dello spazio sociale, per accedere direttamente o indirettamente (per mezzo delle autorizzazioni e delle legittimazioni a cui corrispondono dei possibili compensi economici) ai finanziamenti di cui hanno bisogno, sono indotti a stabilire dei legami clientelari di dipendenza o comunque delle forme di mediazione e di scambio con gli agenti dominanti del campo politico, burocratico ed economico, adeguandosi alle richieste provenienti da questi settori, ed entrando nel mercato come produttori culturali, sebbene in modo diverso, più passivo, rispetto ai gruppi dotati di maggiori e più efficaci competenze manageriali. Questa sorta di timidezza, oltre che dalla carenza di queste competenze, dipende da un *habitus* di classe plasmato, come ricorda Bourdieu, dalla "scelta del necessario" (Bourdieu 1979a: cap. 7) e da un "realismo" che spinge i ceti popolari verso le scelte meno arrischiate, che porta ad esempio ad escludere dall'attività culturale l'azione o la critica politica più aperta e spregiudicata, soprattutto quando sprovvista di obiettivi immediati (id.: 388).

Azevedo Neto, nel suo lavoro sul *bumba-meu-boi*, trattando le nuove "tendenze del *bumba-meu-boi* nel Maranhão" (Azevedo Neto 1983: 96-104), descrive molto bene questa situazione:

L'immensa curiosità che circonda, attualmente, il folclore; la moda in cui si è trasformata la cultura popolare, fa convergere, sul boi, un flusso di attenzioni che, se per un lato, lo

---

<sup>370</sup> Non abbiamo la possibilità qui di approfondire questo importante aspetto. Basti qui ricordare come in varie fasi della storia recente del Brasile, si sia realizzata una convergenza di interessi tra la classe imprenditoriale dei mezzi di comunicazione e i governi nazionali di stampo autoritario o neoliberale, entrambi interessati ad unire il paese sia da un punto di vista ideologico e culturale, sia da un punto di vista economico strutturale, in un unico mercato di consumo integrato al sistema del capitalismo internazionale. Per un panorama storico sociale della televisione in Brasile vedi ad es. Hamburger 1998; per un'analisi della struttura di potere nei mass media in Brasile vedi Lima V. 2006. Per un'analisi più generale dell'evoluzione dell'industria culturale in Brasile vedi Ortiz 1988.



eleva socialmente, per un altro lato lo obbliga ad attenzioni che non avrebbe se fatto, appena, nei suoi siti naturali.

Inviti ed inviti sono formulati per presentarsi nelle case di altre classi sociali. Ciò genera, tra i bricantes e i proprietari, preoccupazioni e comportamenti fino ad ora inediti. E il boi che è festa libera, il boi che è divertimento spontaneo, inizia a danzare ben vestito ed educato come se stesse nella sala da visita di una casa estranea. La festa, pertanto, non si realizza. Ciò che ha luogo è una rappresentazione. (Azevedo Neto 1983: 96-97)

### **Le “nuove tendenze” della cultura popolare nel Maranhão (cenni storici)**

Le “nuove tendenze” di cui parla Azevedo Neto si sono venute affermando, dapprima in forma più graduale, a partire dal governo del Maranhão di José Sarney (1966-1970), quando il *bumba-meu-boi* e la cultura popolare sono state progressivamente riscattate al livello simbolico, iniziando a funzionare come emblemi dell’identità maranhense. Il progetto politico “Maranhão Novo”, proposto da José Sarney nella campagna elettorale per il governo del Maranhão nel 1965, inaugura nel Maranhão una politica di modernizzazione e di sviluppo economico basata su ingenti investimenti nelle infrastrutture dello Stato: porti, ponti, strade, centrali elettriche<sup>371</sup>, alla quale si affianca la valorizzazione della cultura popolare maranhense, secondo una forma di modernismo politico che interpreta tradizione e modernizzazione in termini non esclusivi ma complementari. Durante il governo José Sarney, la cultura popolare inizia ad essere usata per intrattenere le comitive di visitatori illustri di passaggio in São Luís. Zelinda Lima narra in più deposizioni e interviste il primo di questi eventi, verificatosi secondo lei attorno al 1967, quando dirigeva il Dipartimento di Turismo di Stato<sup>372</sup>. In quanto membro della commissione incaricata dell’organizzazione dell’accoglienza di un gruppo di letterati e giornalisti di Rio de Janeiro, tra i quali figurava Odylo Costa Filho<sup>373</sup>, Zelinda Lima avrebbe suggerito a José Sarney di far esibire un *bumba-meu-boi* nel Palazzo sede del governo (il famoso *Palácio dos Leões*). La proposta fu ben accolta dal governatore. Alla festa di ricevimento, oltre ad alcuni gruppi di *bumba-meu-boi* e di *tambor de crioula*, fu invitato Jorge Itaci de Oliveira, *babalorixá* di un noto *terreiro* di *tambor de mina* di São Luís, il quale, con le sue *dançantes*<sup>374</sup>, aprì i festeggiamenti:

---

<sup>371</sup> Informazioni citate nel lemma “José Sarney” del *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro* (DHBB) a cura della *Fundação Getúlio Vargas* (FGV-CPDOC, *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930*, sito internet).

<sup>372</sup> Cfr. Zelinda Lima in *Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore* (CMF-CNF, 2004: 111). Durante il congresso, realizzato in São Luís nel 2002, come osserva Albernaz, la versione di Zelinda Lima sull’origine dell’accettazione del *bumba-meu-boi* nel Maranhão è stata consacrata pubblicamente (cfr. Albernaz 2004: 46); vedi anche Zelinda Lima in Carvalho M. 2006, pp. 264-265; Zelinda Lima in Albernaz 2004, p. 45; v. anche Lima Z. 2003, p. 2.

<sup>373</sup> Odylo Costa filho (São Luís 1914 - Rio de Janeiro 1979), giornalista e saggista ludovicense, è stato membro della *Academia Brasileira de Letras* e della *Academia Maranhense de Letras* (cfr. AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla letteratura a cura di Jomar Moraes, § 8.1).

<sup>374</sup> Adepta di culti afrobrasiliani in grado di entrare in trance durante le danze dei riti di possessione.

Si aprirono le porte del palazzo e in grande stile si esibì Jorge Babalaô e le sue dançantes, con le loro vesti sontuose e i loro rituali, seguiti dal Bumba-meu-boi da Madre Deus e di João Cânciao/Apolônio Melônio, all'epoca soci. Fu così, al suono delle preghiere del pai-de-santo e delle matracas del Boi, nell'esibizione delle sue penne e perline, che si realizzò l'ascesa del folclore maranhense... E in breve tutta l'élite aderì, diligentemente, ai gusti del governatore. Liberato l'ingresso del popolo al palazzo, tutti coloro che prima non sopportavano quelle manifestazioni volgari, iniziarono ad apprezzarle, anche perché, ora, partecipavano delle feste ufficiali, rappresentanti legittimi della cultura popolare [...]. (Lima Z. 2003: 2)

Il racconto di Zelinda Lima assume la forma e i toni di una sorta di mito di origine della consacrazione della cultura popolare nel Maranhão. Al di là del rigore storico della sua ricostruzione dei fatti<sup>375</sup>, proprio in quanto mito condiviso, l'evento narrato viene a costituire una specie di rito di passaggio che segnala un prima e un poi. La figura di Jorge Babalaô in quanto "officiante" dell'alleanza modernista tra sviluppo economico e tradizione che si realizza durante il governo José Sarney, emerge con evidenza in un'altro evento emblematico citato dall'antropologo Sergio Ferretti. Nel 1970 alcuni sommozzatori impegnati nella costruzione del Porto di Itaqui morirono durante le immersioni nei fondali del porto. Numerosi *pai-de-santo*, guidati da Jorge Babalaô, divulgarono la notizia che il Porto di Itaqui era localizzato in un'area di *encantaria*, sito di residenza della Principessa Ina, figlia del re Dom Sebastião, entità spirituali del *tambor de mina* maranhense, e che la

---

<sup>375</sup> Nei racconti di Zelinda Lima si percepisce un'enfasi celebrativa che non corrisponde del tutto alla realtà storica. Suo marito Carlos de Lima cita la partecipazione di gruppi del *bumba-meu-boi* già nel 1923, nelle manifestazioni per il centenario dell'indipendenza del Maranhão (Lima C. 1968: 4). José Costa de Jesus, conosciuto come Zé Paul (1937-), brincante di Bumba-meu-boi del sito della Maioba, in un'intervista pubblicata nella collezione *Memória de Velhos*, racconta che il presidente del Brasile João Goulart, durante il suo mandato (1961-1964), visitò São Luís. In quell'occasione il Boi da Maioba si sarebbe presentato nel Palazzo dei Leoni (José Costa de Jesus in Carvalho 1999: 170). Secondo testimonianze raccolte da Abmalena Santos Sanches, durante i primi anni '60, era pratica comune del Governatore Newton de Barros Belo (1961-1966) e del Sindaco di São Luís, Costa Rodrigues, invitare le *brincadeiras* del Bumba-meu-boi a presentarsi nelle sedi di governo per omaggiare visitatori illustri (Sanches 2004: 16). Secondo Barros, la valorizzazione della cultura popolare maranhense sarebbe iniziata durante gli anni 30-'40 a traino delle politiche populiste dello Estado Novo di Vargas. Questa tendenza sarebbe stata, per così dire, ibernata nel periodo 1945-1965 dall'oligarchia vitorinista che smontò la macchina amministrativa statale dove operavano molti degli intellettuali modernisti maranhensi (cfr. Barros 2007: 30-31). La valorizzazione della cultura popolare ha avuto in Brasile una reale accelerazione, a seguito della rivoluzione culturale innescata dalla *Semana de Arte Moderna* del 1922 di São Paulo e dalla successiva diffusione tra gli intellettuali delle concezioni moderniste (v. 4.2.5; 4.2.6). Negli anni '30, l'articolarsi del movimento modernista con il nascente movimento folclorico viene a determinare le premesse di un'alleanza tra folcloristi e letterati che negli anni seguenti si concretizzerà nella creazione della CNFL (1947) e della CDFB (1958). Nel Maranhão nel 1948 è creata la SMFL vincolata alla CNFL. Nelle commemorazioni dei 350 anni dalla fondazione francese di São Luís del 1962 già erano consolidate relazioni di amicizia tra José Sarney, il presidente della SMFL Domingo Vieira Filho, ed alcuni gruppi del Bumba-meu-boi. Durante le celebrazioni la SMFL organizzò un festival folclorico con l'intenzione di "presentare un quadro autentico e grandioso delle manifestazioni di folclore ancora vive nei suburbi del popolo maranhense" ("Jornal Pequeno" del 22 agosto 1962, cit. in Barros 2007: 72). Al festival parteciparono gruppi di *tambor de mina*, *tambor de crioula*, *bumba-meu-boi*, *dança do lelê*, *dança do coco*, *divino espírito santo* (Barros 2007: 71-73); in questa occasione, l'allora deputato José Sarney, secondo una comunicazione di Newton Martins Corrêa, dono di un *bumba-meu-boi* di São Luís, a Carlos de Lima, indicò a Domingo Vieira Filho la *brincadeira* del medesimo Newton, affinché fosse inclusa tra i gruppi selezionati per il festival (cfr. Lima C. 1968: 17).

principessa era irritata a causa dei lavori che disturbavano la sua dimora sottomarina. Per calmare l'ira della principessa, causa degli incidenti, fu organizzata sulla spiaggia del Boqueirão, nei pressi del porto, una grande festa, riunendo i rappresentanti di molti *terreiros* del *tambor de mina* di São Luís. L'evento ebbe grande risonanza nei media e appoggio delle autorità locali. In seguito, secondo Ferretti, gli incidenti cessarono (cfr. Ferretti S. 2004: 215-216). In questo rito l'alleanza tra modernizzazione e tradizione è consacrata simbolicamente dal patto sancito, con la mediazione dei *pai-de-santo* della Ilha di São Luís, tra le autorità politiche maranhensi e le entità spirituali residenti nel Maranhão.

La nuova alleanza tra potere politico e cultura popolare affiora in questo periodo in numerose *toadas* di *cantadores* del *bumba-meu-boi*. Ne citiamo alcune riportate in un libretto pubblicato nel 1968 dallo scrittore Carlos de Lima, marito di Zelinda Lima:

Deus conserve Zé Sarney  
no palácio dos leão  
que tire seu tempo em paz,  
livre das “pressiguição”  
Jesus está lá no céu,  
na terra Senhor São João.  
(*toada* di Laurentino, cit. in Lima C. 1968: 7)<sup>376</sup>

\* \* \*

Salve nosso Maranhão Novo,  
nossa bela capital,  
O Governador Sarney,  
e o senhor Prefeito atual [di Axixá],  
salve toda as autoridades,  
vereadores municipal,  
senadores e deputados,  
todas as classes legal,  
salve as forças armada,  
O nosso Presidente-general  
salve nossa brincadeira  
nesta palanque [palco] oficial.  
(*toada* di Milton Pereira, *Boi de Axixá* cit. in Lima C. 1968: 16-17)<sup>377</sup>

Citiamo un'altra *toada*, che risale al periodo seguente la fine del regime militare.

A morte de Tancredo Neves  
em São Paulo foi um horror  
passou na televisão

---

<sup>376</sup> “Dio conservi Zé Sarney / nel palazzo dei leoni / che passi il suo tempo in pace / libero da persecuzioni / Gesù sta là in cielo / nella terra il Signore São João”.

<sup>377</sup> “Salve nostro Maranhão Nuovo / nostra bella capitale / Il Governatore Sarney / e l'attuale signor Sindaco [di Axixá] / salve a tutte le autorità / consiglieri comunali / senatori e deputati / a tutte le giuste classi / salve alle forze armate / Al nostro Presidente-generale / salve nostra *brincadeira* / in questo palco ufficiale”

e todo povo chorou  
Zé Sarney vai fazer  
aquilo que o homem deixou.  
(*toada* di Mundoca del Bumba-meu-boi Turma de São João Batista, cit. in Carvalho M.  
1995, p. 211)<sup>378</sup>

La *toada* fa riferimento all'improvvisa morte di Tancredo Neves, avvenuta poco dopo la sua elezione a Presidente della Repubblica, nel 1985. Nello stesso anno la presidenza è assunta dal vicepresidente José Sarney che manterrà l'incarico fino al 1990. Nel primo anno di presidenza, José Sarney istituisce il Ministero della Cultura, scorporandolo dal Ministero dell'Educazione (Decreto n. 91.144 del 15 marzo 1985). L'anno seguente è approvata la così detta Legge Sarney (Legge Federale n. 7.505 del 2 luglio 1986), prima legge brasiliana di incentivo fiscale alla cultura. La Legge Sarney consente al contribuente di dedurre dalle tasse fino al 10% del loro valore devolvendolo in donazioni (100% del valore complessivo della donazione), patrocini (80% del valore complessivo del patrocinio) e investimenti (50% del valore complessivo dell'investimento) a favore di persone giuridiche di natura culturale (cfr. L. 7.505, art. 1). Con la Legge Sarney il finanziamento della cultura e le scelte di politica culturale sono delegate in misura rilevante ai privati e agli interessi del mercato. Questa tendenza si accentua durante gli anni '90. Nel 1991, durante il governo Fernando Collor, è approvata una nuova e più articolata legge di incentivo fiscale alla cultura, la così detta Legge Rouanet (L. 8.313 del 23 dicembre 1991), istituendo il *Programa Nacional de Apoio a Cultura* (PRONAC). A partire da queste ultime due leggi le associazioni e i gruppi informali di natura culturale sono indotti a trasformarsi in soggetti giuridici ed imprese culturali.

Nel Maranhão l'ordinamento burocratico dei gruppi folclorici subisce una forte accelerazione durante il governo della figlia di José Sarney, Roseana Sarney (1995-2002), quando è stabilito un sistema di *cache* in denaro, pagati ai gruppi per ogni presentazione contrattata dalla SECMA. L'erogazione dei *cache* è finanziato sia attraverso il ricorso a fondi pubblici sia tramite la stipula, da parte della SECMA, di convegni di patrocinio con imprese private. Come dichiara apertamente il resoconto delle attività 1996 della SECMA, è il nuovo contesto legislativo istituito prima dalla Legge Sarney e poi dalla Legge Rouanet a consentire l'istituzione di questo sistema:

Non possiamo mancare di segnalare il ruolo esercitato dalla SECMA nell'area del progetto MECENATO (Legge di incentivo alla cultura), la quale, operando come anello tra associazioni civili del mezzo artistico-culturale e impresariato, ha permesso di ampliare

---

<sup>378</sup> “La morte di Tancredo Neves / in São Paulo è stata un orrore / la notizia passò alla televisione / e tutto il popolo pianse / Zé Sarney farà ciò che quell'uomo ha lasciato”.

le azioni nell'area della cultura, così da rendere possibile la promozione di eventi come il *Festival della canzone Popolare del Maranhão* e l'*Appoggio alla cultura popolare del Maranhão* [...]. (SECMA in Cardoso 2008: pp. 87).

Il governo Roseana Sarney, a partire dal 1996, assume la funzione di agente canalizzatore dei patrocini privati, stabilendo da prima convegni con la TELEBRAS<sup>379</sup>, l'EMBRATUR<sup>380</sup> e la GUARANÁ JESUS<sup>381</sup> (Cardoso 2008: 88), e in seguito con la ALUMAR, VALE DO RIO DOCE e la TELEMAR<sup>382</sup> (id.: 103).

Per consentire il pagamento dei *cache*, a partire dal 1995 è realizzato un censo dei gruppi folclorici ed è avviato l'inventario in un registro ufficiale dei gruppi dotati di persona giuridica.

In un'intervista concessa da Humberto de Maracanã a Letícia Cardoso, il *cantador* e responsabile del *boi* de Maracanã commenta così l'istituzione del *cache*:

Prima di questo [del governo Roseana Sarney] non mi ricordo di *cache*. Prima ognuno doveva arrangiarsi per sé, non vi era un appoggio diretto per tutti i gruppi del Governo. prima di Roseana [...] dona Zelinda [Lima] dava un appoggio finanziario per aiutare in qualche cosa [...] (Humberto de Maracanã in Cardoso 2008: 106).

A partire da questa situazione anche i *donos* e i *brincantes* delle associazioni folcloriche popolari, trasformate in piccole imprese, apprendono che dal *brincar boi* o dal *dançar tambor de crioula*, si può ricavare dei guadagni, i quali anche quando piccoli, *um trocado* [degli spiccioli], *um agrado* [una gratificazione] concesso da un *dono* ai suoi "dipendenti", come si usa dire nel gergo dei *brincantes*, risultano importanti per categorie di persone spesso impiegate in professioni precarie e sottopagate<sup>383</sup>, giovani marginali e anziani pensionati. Azevedo Neto, uno dei pochi folcloristi maranhensi ad elaborare un'analisi

---

<sup>379</sup> *Telecomunicações Brasileiras*, sistema di operatori telefonici privatizzato nel 1998 (cfr. TELEBRÁS, sito internet).

<sup>380</sup> La EMBRATUR, acronimo di *Empresa Brasileira de Turismo*, è creata, con status di impresa statale, nel 1966, allo scopo di disciplinare e coordinare le attività turistiche nel paese (Decreto Legge n. 55 del 18 novembre 1966). Nel 1991 diviene una entità di diritto pubblico, denominata *Instituto Brasileiro de Turismo* (Legge n. 8.181 del 28 Marzo 1991). Nel 2003 dopo la creazione del Ministero del Turismo la EMBRATUR è vincolata a questo Ministero, assumendo la responsabilità delle politiche di promozione internazionale dei destini turistici brasiliani (cfr. Ministero del Turismo, EMBRATUR, sito internet; v. anche Alfonso 2006).

<sup>381</sup> Impresa produttrice dell'omonima bibita maranhense.

<sup>382</sup> Impresa di telefonia mobile creata nel 1998 a partire dallo smembramento della Telebrás.

<sup>383</sup> Nel Nord-Est del Brasile, nel 1998 il 20% della popolazione salariata guadagnava meno di un salario minimo. Nel Maranhão nello stesso anno il grado di copertura del salario minimo (cioè la percentuale dei lavoratori con salario superiore a un salario minimo) non raggiungeva il 70% (69,4%), essendo la più bassa del Brasile (fonte dei dati PNAD 1998, cit. in Ministério da Fazenda 2000). Nel periodo aprile 2006 - marzo 2007 il valore del salario minimo stabilito dal governo federale ammontava a 350 R\$, corrispondente a circa 125€. Il valore del salario minimo necessario a soddisfare le esigenze basiche di un lavoratore e della sua famiglia, calcolato dal DIEESE (*Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos*), ammontava nello stesso periodo a circa 1525 R\$ (cfr. DIEESE, *Salário Mínimo Necessário*, sito internet).

critica e puntuale di questa situazione, così descrive, nel caso del *bumba-meu-boi*, le fasi di questo processo di commercializzazione:

La quantità di inviti, il livello sociale dei loro promotori e il valore dei *cache* fa in modo che l'organizzatore [di un *Bumba-meu-boi*] si disponga ad investire personalmente, al posto del brincante, quando questi non abbia le condizioni per farlo, cosa comunissima.[...] Tutto ciò si manifesta nei seguenti fattori:

1 – egli viene ad essere il proprietario di gran parte, e a volte di tutto, il guardaroba del gruppo;

2 – l'organizzatore, colui che sta investendo diviene anche il proprietario degli strumenti e del *couro* del *boi*.

3 – questa persona diviene, infine, il reale proprietario della *brincadeira*, abbia il nome di direttore, presidente, amo [...].

È così, pertanto, che un *Bumba-meu-boi* lascia di appartenere ad un *bairro* o ad una *rua* per diventare di proprietà di una persona. [...].

Si realizza allora la commercializzazione [della *brincadeira*]. Questa a sua volta genera la concorrenza che determina:

1 – tentativi di migliorare l'aspetto visuale[...] per soddisfare i probabili clienti.

2 – dispute [...] per i migliori cantadores, palhaços, miolos, ecc.

Queste attitudini forzano un aumento dell'investimento iniziale e creano dei costi addizionali: il costo della manutenzione dei brincantes.

Fare un *boi* diviene pertanto [...] un investimento altissimo. (Azevedo Neto 1983: 100-101)

Nonostante questa situazioni, molti dei gruppi popolari continuano a mantenere dei legami molto forti con il territorio di residenza della *brincadeira*. I più limitati margini di autonomia dei gruppi subalterni dipendono allora anche dai vincoli e dalle aspettative imposte dalle comunità dove si inseriscono, che spesso assumono atteggiamenti critici rispetto ad innovazioni che non riconoscono come proprie, cioè come parte di una tradizione locale e popolare relativamente consolidata, interpretate come un rifiuto o un disconoscimento, da parte dei membri di una *brincadeira* o dei suoi leader, della propria origine o del proprio radicamento in un territorio.

I gruppi subalterni che entrano nel mercato del folclore (mercato ad un tempo economico e simbolico) si caratterizzano quindi per una condizione complessa e contraddittoria: l'ethos distintivo, le disposizioni innovatrici dell'imprenditore pronto a cogliere le occasioni di distinzione che il mercato concede, convivono con il gusto per il necessario, con una tendenza ad evitare i comportamenti più appariscenti e a preferire le condotte modeste. Al medesimo tempo, i vincoli e gli interessi individualistici stimolati dal mercato si contrappongono alle pressioni e ai vincoli culturali, sociali e di reciprocità economica che legano i gruppi subalterni ai quartieri dove si radicano o alle comunità dei propri sostenitori, formate in primis dall'insieme delle famiglie, più o meno allargate a cui appartengono i *brincantes* del gruppo.

## Marcelino Azevedo e il *boi* di Guimarães

Citiamo di seguito un'intervista al *dono* di una *brincadeira* di Bumba-meu-boi di Guimarães, Marcelino Azevedo, che raccontando la storia della sua esperienza con il Bumba-meu-boi illustra molto bene la transizione avvenuta nel *brincar boi* tra la fine degli anni '70 e la fine degli anni '90. Marcelino nasce il 6 Aprile 1940 in Damásio, comunità *quilombola*<sup>384</sup> della regione di Guimarães. All'età di 12 anni inizia a *brincar boi* accompagnando il padre e il nonno<sup>385</sup>.

MA [Marcelino Azevedo]: Anticamente per fare un *boi* si sapeva che un tale, una persona, della mia famiglia, di un'altra si era ammalato. In quel tempo vi era molta carenza di salute, di medici, di queste cose, la gente si ammalava e a volte la persona aveva una fede in São João, São Benedito e in altri santi [...] e faceva un voto [*promessa*]: “ah se guarirò, darò... lavorerò per fare un *boi* da dare a São João, nel giorno di São João”. Così nel caso tornasse in salute si ricordava di quel voto. Allora andava lavorando due, tre anni [...] risparmiando soldi, risparmiando, allevando un porco, un *boi*, come fosse possibile, per avere la condizione, giunta l'epoca, di fare un *bumba-meu-boi*, che sapeva comportare un gruppo numeroso. [...] Pertanto, invitava il personale, fissava le prove nell'anno stabilito [...] commissionava di fabbricare il *boi*, pagava tutto prontamente, lo faceva solo quando aveva la condizione di poterlo fare, non era lo stesso giorno, lo stesso anno [della *promessa*] che lo faceva, prima si preparava per farlo, era così. [...]. La notizia [del formarsi] di quella *brincadeira* andava diffondendosi, già potevano esserci altre persone che potevano chiamare nel loro paese, nella loro città la *brincadeira* a *brincar* per loro. Ma avevano tempo di fare la commedia [*comédia*]; a volte, molte volte, quando arrivava il giorno di São João, la sera che precede il São João [*véspera de São João*], la commedia già era nella testa delle persone: ragazzi c'è una commedia molto buona nel tal *boi* che sta facendo un tale pagando una promessa [...] e tutti venivano a vedere la *brincadeira* tutta la notte [...]. Si facevano tre commedie per notte [...] il *dono* stabiliva un prezzo compatibile per quelle persone poterlo pagare. Molte volte si metteva il *boi* in un recinto [*circo*]. Si recitava di paglia quel locale e si presentava il *boi* in quel posto e nella porta si esigeva l'ingresso, come nell'entrata di una festa. [Il *dono*] metteva in scena [*botava*] il *boi* e [...] richiedeva lì quella tassa, le persone pagavano e lo aiutavano a pagare la *brincadeira*. [...] Dopo aver pagato quella promessa per São João [il *dono*] si sentiva esaurito [da un punto di vista finanziario], per questa ragione procurava dei contratti per il *boi*, il *boi* aveva contratto. A volte aveva da organizzare 10, 15 contratti, oltre di questi già poteva raccogliere quel denaro per la “mattanza” del *boi* [...] per fare quel cocktail finale. Allora la gente, tutti rimanevano soddisfatti [*ficava gostando*]: “brincai *boi* con il tale e mi è piaciuto perché terminò il *boi*”, perché e molto “parlato” colui che fa un *boi* e non termina, non fa la mattanza per dare da mangiare al personale, quella gratificazione, quella festa danzante dove la gente non paga, i brincanti che brincano non pagano, questa è una cosa che ancora sta nella testa di ogni persona di qui. (Marcelino Azevedo, 28 dicembre 2007, p. 1)

---

<sup>384</sup> Il termine *quilombo*, o comunità *quilombola*, è usato dai militanti del movimento negro brasiliano per identificare le comunità che rivendicano le proprie origini africane. Vedi anche nota 296.

<sup>385</sup> Tutte le informazioni biografiche relative a Marcelino Azevedo, che compaiono in questa sezione, sono state raccolte dall'intervista concessa dallo stesso Marcelino Azevedo all'autore e a Clícia Abreu il 28 dicembre 2007.

Marcelino, alla fine degli anni '60, prende parte al *bumba-meu-boi* della Comunità Ecclesiale di Base (CEB)<sup>386</sup> del *povoado* di Damásio, comunità organizzata tra il 1969 e il 1971 da un padre missionario di origine canadese, padre Vito (Victor Asselin)<sup>387</sup>. La comunità, inizialmente, aveva individuato tre questioni: il miglioramento dell'istruzione, delle case e delle coltivazioni.

Marcelino: Il padre ci animava [...] il servizio andava comparendo e la gente iniziava a provar piacere nel fare le cose. [...] Così sviluppando questo lavoro finimmo il primo congiunto di dieci case e quando inaugurammo queste dieci case lui [Padre Vito] ci chiese di scegliere un santo per festeggiare e per rallegrare il personale che già aveva molto lavorato [...]. Allora noi scegliemmo São João [...]. Lui si responsabilizzò per comprare il materiale in São Luís, porto con se uno di noi per comprare con lui ciò che non sapeva comprare, comprò il tessuto [...], convocò le suore per venire a fare gli indumenti della *brincadeira*. [...] Così facemmo questo primo *boi*, il primo anno fu il 1971. (id., p. 3-4)

Nel 1972 Victor Asselin è trasferito a São Luís e in quell'anno riesce a contrattare il *boi* di Damásio per esibirsi in São Luís. Il *boi* è contrattato dalla tv Difusora per esibirsi in un Hotel del nuovo *bairro* di São Francisco. La *brincadeira* entra in contatto con i gruppi di Zabumba di São Luís, molti dei cui leader sono originari di Guimarães. L'anno seguente Padre Vito invita la *brincadeira* a figliarsi all'*Associação dos grupos folclóricos maranhenses*, diretta all'epoca da João Cânciao del *boi* di Pindaré.

Nel 1977, per consentire ai figli di avere un'educazione scolastica migliore Marcelino si trasferisce a Guimarães e porta con se il *Bumba-meu-boi* di cui è diventato nel frattempo responsabile. Qui fonda il *Bumba-meu-boi* di Guimarães, *sotaque* di Zabumba. In seguito, durante il governo Roseana Sarney, nel 1997, su richiesta degli organi di Stato della cultura registra l'Associazione Culturale e Folclorica Vimarense<sup>388</sup>, che oggi comprende un gruppo di *bumba-meu-boi* e un gruppo di *tambor de crioula*.

---

<sup>386</sup> Le Comunità Ecclesiali di Base sono organizzazioni territoriali legate principalmente alla chiesa cattolica che, a partire dal Concilio Vaticano II (1962-1965), si sono diffuse in America Latina. A partire dalla lettura della Bibbia, cercano di combinare un giudizio sulla realtà della vita quotidiana formulato sulla base dei principi della fede, con un'azione trasformatrice organizzata al livello territoriale di base (comunità rurali o di quartiere).

<sup>387</sup> Sacerdote cattolico e avvocato, per molti anni è stato impegnato nell'attività ecclesiastica di base tra i lavoratori rurali del Maranhão. Nel 1975 è tra i fondatori in Brasile della *Comissão Pastoral da Terra* (CPT), un organo della *Conferência Nacional dos Bispos [vescovi] do Brasil* (CNBB), vincolata alla Commissione Episcopale per il Servizio della Carità, della Giustizia e della Pace. Nel 1982 pubblica: *Grilagem. Corrupção e violência em terras do Carajás* (Asselin 1982), dettagliato resoconto delle pratiche di appropriazione illegale della terra in una regione dell'interno del Maranhão. Recentemente, è stato coordinatore del *Conselho Estadual de Segurança Cidadã* creato durante il governo di Stato di Jackson Lago, occupandosi del problema della criminalità giovanile e del controllo della violenza nei quartieri periferici dell'area metropolitana di São Luís, in un'ottica di prevenzione e di collaborazione partecipativa tra organi ufficiali dello stato e società civile (cfr. Asselin 2010).

<sup>388</sup> *Vimarense*, "della regione di Guimarães".



MA: Siamo stati chiamati in São Luís dal Governo, per avere tutti quanti, tutte le brincadeiras, un'associazione, per essere una piccola impresa [...]. Era nel Governo di Roseana, Roseana Sarney. Abbiamo dovuto registrare le brincadeiras, passare dal notaio, dal notaio per la Receita Federal, per il Ministério da Cultura [...]. Ci sollecitarono perché... in questo caso, io credo per causa dei soldi [...]. Pertanto, dopo che abbiamo avuto quest'associazione... denominata con queste caratteristiche, abbiamo incominciato a fare molte più trasferte, abbiamo avuto più appoggi e divulgazione. Abbiamo avuto più di tutte queste cose, perché siamo diventati una piccola impresa.

CA [Clicia Abreu Gomes]: Adesso è una persona giuridica, prima era a suo nome che il pagamento veniva fatto. Quando era a suo nome [...] il gruppo riceveva meno soldi, aveva meno costi?

MA: I costi erano minori.

CA: [...] Quando si passa a diventare impresa i costi aumentano. [...] Perché aumentano? [...]

MA: [...] Per esempio, dobbiamo pagare tutti gli anni la Receita Federal. Non so se è stato bene o male, ma fino ad ora non credo che il fatto di diventare associazione abbia pregiudicato la brincadeira.

CA: Ma sentì la necessità di avere una... una uniformazione dei vestimenti, di avere un altro tipo di cura, di avere maggior riguardo con la *brincadeira* perché ora era un'impresa, o no?

MA: Sì. Questa cosa migliorò considerevolmente. [...]. L'abbigliamento, abbiamo comprato vestiti migliori. Perché anche per noi, partire da qui per il Maranhão con i vestiti che indossiamo abitualmente è difficile. A maggior ragione, abbiamo dovuto comprare vestiti migliori per il personale, decorarli [*rajar*] meglio. [...] Nessuno è invitato a una festa per andarci mal vestito.

CA: E qui, perché poteva, essendo che era comunque una festa?

MA: No, è perché si *brincava* solo qui in casa, e non c'è molta, non c'è molto lusso, ma per andare fuori, il personale, a servizio di un maggiorenne [*na mordomia*] già è... [...] Il *boi* spende con il *boi*. Oggi ci presentiamo con tre *boi*. [...] e un *boi* di questi costa 3000 Reais. [...] All'inizio il *boi* non era ricamato [*bordado*], non vi era tutto questo lusso. Quando io cominciai a *brincar boi*, il *boi* veniva addirittura bagnato [...] per causa di quei fuochi [d'artificio], quei fuochi che si compravano [*que nego comprava*][...]. La gente veniva dall'interno a *brincar boi* qui in Guimarães e già sapeva che veniva a lottare con i fuochi tutta la notte, così bagnavano il *boi* [...] perché non prendesse fuoco. Questo tempo già è passato. Oggi, per far sì che le persone non facciano disordine nel couro di un *boi*, il vaqueiro è già raccomandato dal dono del *boi* per non lasciare la gente passare la mano su di esso cercando di afferrarlo. Vedi? È tutto un lusso. Non lasciamo la gente avvicinare la mano, ognuno di questi vestiri è un danaro dannato.

CA: A lei piace questo lusso? [...]

MA: Sì, a me piace, perché io... io... è una *brincadeira* che amo moltissimo, e non posso vedere nessuno [...] nessuno può mettere disordine perché io divento, divento brutto [*brabo*], non può scombusolare niente perché questo qui... è molto denaro che spendiamo per queste cose. Sapete, la gente fa una cosa con tutto il piacere per mostrarla al popolo, non è vero? Arriva uno all'ora "h" e viene solo per fare confusione. Questo non va!

CA: Prima poteva, quando non vi era questo lusso, le persone si potevano approssimare di più?

MA: Si avvicinavano di più, si immischiavano di più...

CA: Importunavano di più...

MA: Importunavano di più, facevano più cose. Ma è che le cose sono andate cambiando, cambiando, cambiando e oggi stiamo in questa situazione. (id., pp. 6-8)

Marcelino, di professione falegname, ora in pensione, si dedica oggi interamente, con il sostegno di alcuni dei suoi figli alla gestione e allo sviluppo della *brincadeira*.

Nella traiettoria di Marcelino e del Bumba-meu-boi di Guimarães, possiamo vedere concretamente come il consumo festivo – “spreco rituale, [...] antitesi momentanea, drammatizzata, carnevalesca d’una realtà dura e persistente”, come sintetizzava Lanternari in un articolo nel 1979 (Lanternari 1979: 68), sorta di antidoto o di vaccinazione magica, forma utopica di “riscatto simbolico-rituale da tale precarietà e dal senso di dipendenza, implicito in essa, da potenze superiori dominatrici [...], momento sintetico di esorcizzazione della negatività” (id.) in cui il senso della partecipazione ad una condizione comune è ritualmente figurata – si trasformi in qualcosa di intimamente diverso: un investimento, dove l’interesse economico, di per sé sempre esistito, finisce per prevalere sul rituale collettivo. Più in generale, se tra i gruppi folclorici subalterni, in quanto compatibile con gli interessi economici del mercato e gli interessi simbolici delle istituzioni, si conserva l’espressione di una fastosità distintiva – l’ostentazione personale di un patrocinator, di un mecenate, di un leader organizzatore o la celebrazione di un gruppo o di una identità collettiva –, risultano emarginate le espressioni delle forme tattiche di resistenza popolari, l’espressione del rapporto critico e dialettico tra il subalterno e il dominante, tra l’uomo e la natura, tra l’uomo e la divinità, o ancora tra il presente e l’utopico, tra la povertà e l’abbondanza, la malattia e la salute, tra l’ordine e il disordine. Vediamo come Azevedo Neto descrive nel caso del *bumba-meu-boi* del Maranhão questa trasformazione:

L’idea di un gioco [*brinquedo*] fatto da una collettività affinché questa medesima collettività si diverta, nello stesso tempo in cui critica, attraverso di satire, la società e i suoi valori, sta scomparendo in un congiunto organizzato da determinate persone per presentarsi in determinati luoghi, luoghi dove, a causa di una serie di ingiunzioni presenti nel locale dove ci si esibisce, non è prudente fare della critica. [...]

Il termine “*brincar*” resiste ancora, ma già entra in competizione con l’espressione “fare una presentazione”. L’idea di festa [...] da luogo all’idea di spettacolo. (Azevedo Neto 1983: 99-100)

Si assiste in generale ad un processo di acculturazione e inclusione nelle forme spettacolari delle classi dominanti e nella parallela emarginazione, svalorizzazione delle espressioni più autonome e critiche dei gruppi subalterni nella forma di un adattamento di questi ultimi ad una posizione dominata nella forma di accettazione di un dominio. Come osserva Bourdieu questa accettazione dipende, tra l’altro, dal fatto che la stima di se stessi dipende da quei marchi del valore sociale legittimi sanzionati dalle istituzioni e dalle posizioni legittime normalmente monopolio della classe dominante, così che la riabilitazione della stima di se stessi passa inevitabilmente per una forma di sottomissione ai valori dominanti (cfr. Bourdieu 1979a: 397, 404), ai marchi che certificano il successo

legittimo: la ricchezza dell'abbigliamento, la compostezza e la gentilezza dei modi, l'intraprendenza individuale, il possesso di beni distintivi. Si assiste così ad

una espropriazione alla seconda potenza, che si fa imporre la definizione dei beni degni di essere posseduti. [...] All'espropriazione financo dell'intenzione di porsi dei fini propri, si aggiunge una forma più insidiosa di riconoscimento di questa espropriazione. (id.: 397)

La presa di distanza del dominato sul dominante che rientrerebbe in una sorta di arte di vivere

una saggezza appresa alle prese con il bisogno, con la sofferenza, con le umiliazioni e depositata in un linguaggio ereditato, denso financo nei suoi stereotipi, un senso del giubilo e della festa, dell'espressione di se stessi e della solidarietà pratica con gli altri [...]; in breve tutto ciò che nasce dall'edonismo realistico (ma non rassegnato) e dal materialismo scettico (ma non cinico), che costituiscono al tempo stesso una forma di adattamento alle condizioni di esistenza ed una difesa contro queste stesse condizioni [...] vivacità di un modo di parlare che, libero dalle censure e dai vincoli pesanti che gravano sui modi di parlare quasi scritti, [...] trova nel comune riferimento a condizioni, esperienze e situazioni condivise, il principio delle sue elissi, delle sue abbreviazioni e delle sue metafore; [...] tutto quello [...] in cui potrebbe trovarsi l'unica vera radice di una contro-cultura (id.: 403)

tutto ciò, risulta il bersaglio delle censure che le istituzioni e il senso comune operano sui dominati e delle autocensure che i dominati operano su se stessi.

### **La violenza nel Bumba-meu-boi e il suo addomesticamento**

Vediamo, a sostegno di quanto detto, di fornire alcuni esempi relativi al Bumba-meu-boi di São Luís. Zelinda Lima in una intervista concessa a Lady Selma Albernaz nel luglio 2002, illustra in modo emblematico la posizione ambivalente degli amministratori e dei militanti del folclore in relazione alla cultura popolare, durante i primi anni '60.

In tutte le feste lì nella Maioba<sup>389</sup> vi erano accoltellamenti, sparatorie... oggi... credo che debbano ancora accadere cose del genere, si comincia a bere... non da parte dei brincantes, ma di coloro che stanno assistendo... vi era molta rivalità tra i gruppi di boi, quando si incontravano, erano molte bastonate, finiva a coltellate, era un'angoscia. Per tanto è stato necessario un lavoro di molti anni, per riuscire a disarmarli, con molta pazienza, di molti discorsi nella loro testa, di gruppo in gruppo, tutte le volte che si presentavano, andavamo là prima, si conversava, andavo io e mio marito... di modo che fu un lavoro molto lungo, di molti anni. Non è una cosa che si cambia una mentalità, ancora di più se aggressiva, da un giorno all'altro, no? (Zelinda Lima in Albernaz 2004: 45-46)

Come osserva Éster Marques, fino agli anni '40 del secolo passato, le famiglie borghesi di São Luís avevano un vero terrore del *Bumba-meu-boi*, e chiamavano la polizia ogni volta che la *brincadeira* passava sotto le loro case (cfr. Marques 1999: 68). Barros, analizzando le

---

<sup>389</sup> Quartiere dei suburbi di São Luís.

ordinanze delle polizia e le pubblicazioni della stampa locale nel periodo 1937-1965, arriva a concludere che nel periodo 1938-1952, durante il regime autoritario dello *Estado Novo*, fu presente in São Luís una politica regolare che proibiva di *brincar* Bumba-meu-boi dentro i confini della capitale maranhense. (Barros 2007: 119)<sup>390</sup>. La paura per il Bumba-meu-boi delle classi benestanti di São Luís, se da un lato segnala i timori carichi di pregiudizi dei ceti economicamente più favoriti nei confronti della diversità dei ceti popolari, dall'altro ha un fondamento storico più concreto. Regina Prado nella sua dissertazione Magistrale in Antropologia, frutto delle sue ricerche etnografiche sui Bumba-boi della *baixada* occidentale maranhense, realizzate durante il 1972 nei municipi di Bequimão e Alcântara, teorizza la presenza, nei Bumba-meu-boi da lei studiati, di due forme di violenza: intra-classe, che si esercita tra gruppi o fazioni rivali del Bumba-meu-boi, e inter-classe rivolta contro le classi dominanti (Prado 1977: 144-156). Entrambe si realizzano verbalmente, al livello simbolico. Nel primo caso attraverso le così dette *toadas* di *pique* [“picca”, “frecciata”, “motto pungente”], dove il *cantador* di una *brincadeira* dileggia e deride una *brincadeira* rivale (violenza intra-classe), nel secondo, attraverso le critiche al potere costituito incluse sia nelle *toadas*, sia nelle *comédias* o *palhaçadas*, dove la violenza inter-classe, dovendosi confrontare con un dominio e con le sue possibili reazioni, si esercita nel modo più sottile. Citiamo un'intervista ad un *cantador* raccolta da Prado:

Intanto, noi non parliamo molto, perché è per non perdersi. Non parlando si perde, parlando molto, ugualmente, si perde, non è vero? [...] È così. Si dà solo l'inizio. Poi si spiega il risultato... per prima cosa do l'inizio, per chi comprende, e devo dire che per un buon intenditore mezza parola è sufficiente per capire. (id.: 240)

I *cantadores* della *abaixada* maranhense, nei primi anni '70, il periodo più duro della dittatura militare, secondo Prado, dimostravano di possedere sia la capacità di osservare con finezza, quasi scientifica, la realtà, sia l'abilità politica di comprendere quali delle verità registrate potevano essere dette e in che modo: il compositore rielaborava la materia, il problema che aveva intuito o percepito, calcolando il contesto politico, di maggiore o minore repressione, e a partire da questa analisi, decideva se esprimere più o meno apertamente le sue “scoperte” (id.: 238). Citiamo un altro brano di un'intervista ad un *brincante* raccolta da Prado:

---

<sup>390</sup> Nonostante ciò, secondo Barros, anche in quel periodo vi era uno iato tra le politiche promosse dalle autorità e le pratiche sociali, così che le norme erano fatte rispettare con una certa elasticità. Ad esempio, ai Bumba-meu-boi era concesso di *brincar* nel centro della città su invito di famiglie o commercianti lì residenti (Barros 2007: 121).

Ciò che è successo quest'anno noi riferiamo per l'anno prossimo, vedi? Bisogna avere scienza per lanciare [*tirar*] *toada* e *palhaçada*, bisogna osservare. Compare una lite, pertanto è che dici che va dentro la *comédia*. Compare una qualche confusione, allora noi andiamo registrando questa per fare *comédia* quando è l'ora. (id.: 237)

Ma la violenza intra-classe si poteva esercitare anche più fisicamente. L'incontro tra Bumba-meu-boi rivali, chiamati *contrários*, “contrari”, era in passato origine di tensioni che potevano facilmente trasformarsi in litigi e risse “sanguinose”. Citiamo una testimonianza di Zé Toinho, ex-presidente del Bumba-meu-boi da Madre Deus, raccolta da Abmalena Sanchez:

Io so che vi erano molti litigi con il Boi da Madre Deus, so della storia di quando lo scomparso Zé Igarapé cantava nel Boi da Madre Deus, là circa nel 1930. L'incontro che avvenne lì nel Largo [do] Santiago [...]. Lì nel Largo [do] Santiago vi era un boi. Allora scesero qui di fronte al Ceprama<sup>391</sup>, per potersi incontrare con il Boi da Madre Deus. Vi furono morti, molte coltellate, molte cose... Risultato: il fatto è che quelli della Madre Deus erano in numero maggiore – poiché stavano dentro del [loro] *bairro*. E succedettero molte cose, così la Madre Deus fu cacciata [...]. Il Boi da Madre Deus non poteva uscire. (Zé Toinho in Sanchez 2004: 15)

Secondo Zelinda Lima i *bumba-meu-boi* dei gruppi del *sotaque* di Matraca, erano fabbricati più “grassi” di quelli di altri *sotaque* “per nascondere dentro della [loro] cavità [*caverna*] coltelli e bastoni [*cacetes*], necessari nel momento dei confronti con i [*boi*] rivali” (Lima Z. 2004a: 8-9)

La possibilità che in congiunture di particolare crisi la violenza fisica intra-classe dei Bumba-meu-boi si potesse trasformare in violenza fisica anche inter-classe, eventualmente innescando delle vere e proprie rivolte popolari, non doveva essere una possibilità così remota nell'immaginario dell'élite maranhense della prima metà del secolo scorso. L'epopea delle grandi rivolte popolari ottocentesche del Nord e Nordest del Brasile: la rivolta del Cabanagem<sup>392</sup>, avvenuta tra il 1835-1840 nello stato del Pará; la Balaiada<sup>393</sup> esplosa nel 1838 proprio nel Maranhão e sedata solo nel 1840 – fanno parte della storia e della mitologia popolare di queste regioni<sup>394</sup>. La violenza, anche quando inter-classe,

---

<sup>391</sup> Acronimo di *Centro de Produção Artesanal do Maranhão*, spazio adibito alla produzione e commercializzazione dei prodotti dell'artigianato maranhense situato nel centro storico di São Luís.

<sup>392</sup> Da *cabana*, “capanna”. Detta anche *Revolta dos Cabanos*, “rivolta degli abitanti delle capanne”.

<sup>393</sup> Il nome Balaiada, con il quale la storiografia ha battezzato la rivolta, deriverebbe dal nome di uno dei leader della rivolta, un artigiano fabbricante di *balaios* (“ceste di paglia”), per questa ragione soprannominato Balaião. Per una valutazione critica di questa ipotesi vedi Janotti 2005, nota 22.

<sup>394</sup> Recentemente il movimento negro maranhense si è appropriato di questa epopea valorizzando la partecipazione alla Balaiada di contingenti di *quilombola* e di schiavi afrodiscendenti. Magno José Cruz, tra i fondatori e ex-presidente del *Centro de Cultura Negra do Maranhão* (CCN-MA), ha pubblicato un *cordel* intitolato: *A Guerra da Balaiada – a epopéia dos guerreiros balaios na versão dos oprimidos* (Cruz 1998). La scrittrice e giornalista Mundinha Araújo (Maria Raymunda Araújo), anch'essa tra i fondatori del CCN-MA, ha pubblicato nel 1994, *Insurreição de Escravos em Viana - 1867*, e nel 2008, *Em busca de Dom Cosme Bento*

costituisce allora una sorta di monito per le classi dominanti, e una minaccia latente allo status quo. Situazione simile a quella del carnevale, rituale di inversione dove il disordine che per un breve periodo viene a governare la società, se da un lato può assumere una funzione catartica, le forme di un rituale di ribellione funzionale alla conservazione della struttura sociale (Gluckman 1954)<sup>395</sup>, dall'altro può incarnare una sorta di utopia sovversiva dove il popolo sperimenta la sua forza ed esamina i limiti dei dispositivi di controllo del potere e delle istituzioni a cui si sottomette o aderisce.

Ancora oggi giorno, tra i *bumba-boi* dei *bairros* delle periferie popolari, si possono verificare degli incidenti, sebbene più raramente e con conseguenze meno gravi. Zé Olhinho, del Bumba-meu-boi Unidos da Santa Fé, racconta un episodio avvenuto il 28 giugno 1990, quando la sua *brincadeira* si è scontrata con il Boi di Pindaré<sup>396</sup>:

Il Boi di Pindaré andava davanti, noi venivamo dietro [...]. Secondo quanto essi riferiscono, Fontanele accese un fuoco d'artificio, che andò ad esplodere in mezzo a loro. [...]. Mio amico, fu un quebra-quebra<sup>397</sup>: diedero bastonate alle persone, ruppero la testa di alcune persone! Fu un affare orribile! (Zé Olhinho 19 ottobre 1993, intervista: 10-11)

Nel luglio 2008, io stesso, durante il Festival dei Boi di Zabumba (12-13 luglio 2008), ho partecipato a dei momenti di tensione quando il Bumba-meu-boi di Dona Zeca, che accompagnavo, ha superato, uscendo dalla piazza del festival, un altro Bumba-meu-boi. Né

---

*das Chagas – Negro Cosme: Tutor e Imperador da Liberdade* (Negro Cosme è considerato uno dei leader “negri” della Balaiada).

<sup>395</sup> Il caso dei Boi-Bumbá di Parintins (cittadina fluviale dello Stato di Amazonas) è un altro caso emblematico di ritualizzazione del conflitto. La tradizione locale, come riferito dall'antropologa Maria Laura Cavalcanti, racconta che attorno al 1913 fu fondato il primo *boi*, il Boi Garantido. Dopo uno o due anni fu creato un secondo *boi*, il Boi Caprichoso. I *boi* brincavano nei rispettivi *terreiros* e uscivano per le strade dove si confrontavano causando dispute e litigi: nessuno voleva lasciare passare l'altro: “era brutale, era così, non vi erano mezze misure, si incontravano e si azzuffavano. Dava arresti, il delegato di polizia comandava di arrestare chi aveva provocato lo scontro” (Raimundo Muniz intervistato da Maria Laura Cavalcanti; Cavalcanti 2000: 1030). Vi erano anche altri *boi* ma con il passare degli anni permangono solo i due più antichi. Nel 1965 un gruppo di giovani della JAC (*Juventude Alegre Católica*) crea il Festival Folclórico di Parintins. In breve la disputa tra i due *boi* diviene il centro della festa. Il conflitto tra il Boi Garantido, caratterizzato dal colore rosso, e il Boi Caprichoso, di colore blu, è istituzionalizzato nella forma di un concorso sul modello di quello tra le Escola de Samba di Rio de Janeiro. Il Festival ha un grande successo. Come racconta Raimundo Muniz uno dei fondatori del Festival: “nella terza edizione, la città già si manifestò, già si poteva intendere chi era Caprichoso e chi era Garantido [...]. Nel 1965 l'esibizione dei *boi* fu libera, nel 1966 cominciò la disputa. Noi pensammo: come possiamo fare affinché i *boi* si organizzino, affinché abbiano il gusto di aggiustarsi [perfezionarsi]? Così abbiamo fatto il trofeo, un corpo di giurati, con giudici, avvocati... ed è andato nascendo il primo titolo, il secondo, e così ha preso” (Raimundo Muniz in Cavalcanti 2000: 1031). Il festival assume un'importanza regionale crescente. I mass-media iniziano ad interessarsi al fenomeno. Nel 1986 il governatore dello Stato assiste al Festival e decide di costruire uno spazio per il *boi*. Nel 1988 è inaugurato il Bumbódromo (Centro Cultural e Esportivo Amazonino Mendes), stadio della capienza di 40 mila spettatori. Il Festival in breve riceve i patrocini del Governo Federale attraverso il MinC e della Coca-cola (1995). Sono venduti i diritti televisivi e sono registrati annualmente i CD ufficiali con le *toadas* del festival. Il Festival si trasforma in un evento mediatico e massivo. Per un quadro più dettagliato, storico ed etnografico, del Festival rimandiamo a Cavalcanti 2000..

<sup>396</sup> All'epoca il Boi Unidos da Santa Fé aveva ancora il nome di Pindaré II (v. § 3.5.2).

<sup>397</sup> Dal portoghese *quebrar*, “rompere”.

è nata una lite tra alcuni *brincantes* dei due gruppi che è terminata con qualche spintone e accese scaramucce verbali.

I Bumba-meu-boi che di per sé già costituiscono delle associazioni dotate di una struttura gerarchica e di leader e comandanti riconosciuti (l'*amo* e i *cantadores*), in simili circostanze divengono delle vere e proprie formazioni militari. Non è un caso che i Bumba-meu-boi di *sotaque* di *matraca*, caratterizzati da gruppi molto numerosi, siano oggi chiamati *batalhões pesados*, “battaglioni pesanti” (v. Sanchez 2004).

Anche l'uso delle *toadas* di *pique* è tuttora comune. Ne citiamo una del 1999, riportata da Sanchez:

Io ho lanciato granate e tirato di cannone  
Ho distrutto tutto ciò che era un battaglione  
Nella sfilata del João Paulo  
Contrario deve rispettare  
E spazzare la via per lasciar passare il Boi da Madre Deus  
(*toada* di Ronaldinho, ex-cantador del Boi da Madre Deus, in Sanchez 2004, p. 8-9)

Se le rivalità inter-classe permangono tra i gruppi del Bumba-meu-boi, le forme di critica dei gruppi popolari alle autorità e allo status quo sembrano in São Luís essersi molto ridotte. Vediamo di capire perché ciò sia avvenuto.

Come abbiamo visto, la “civilizzazione” dei *brincantes* del *Bumba-meu-boi* (Albernaz 2004, § 1.3.1) si realizza a partire dalla fine degli anni '50, nel corso di alcuni decenni, sia attraverso politiche inclusive di valorizzazione simbolica ed economica, sia attraverso il controllo burocratico delle *brincadeiras*. Durante il governo Roseana Sarney, infine, le *brincadeiras* più organizzate, remunerate finanziariamente dallo Stato e identificate attraverso il CNPJ, divengono imprese prestatrici di servizi, dotate di diritti e di doveri nei confronti dei loro patrocinatori e clienti (Cardoso 2008: 109). In questo modo il *Bumba-meu-boi* organizzato dai gruppi popolari si disciplina: l'organizzazione, il controllo dei *brincantes*, l'ordine, la cura degli aspetti estetici divengono delle priorità per i *donos* delle *brincadeiras*. Assimilando la postura dei gruppi dei *boi* di orchestra e dei gruppi alternativi, il *Bumba-boi* delle periferie e dell'*interior*, potremmo dire, si addolcisce, si trasforma in *boizinho*, un *Bumba-meu-boi* igienizzato che non fa più paura, pronto per essere consumato dai turisti e dalle classi medie di São Luís.

Ci è sembrata particolarmente significativa la testimonianza di un giovane *cantador* di Guimarães, Samuel, *brincante* del Bumba-meu-boi che partecipa a seconda delle opportunità a varie *brincadeiras*, sia dell'*interior* che di São Luís.

## Samuel

Ho intervistato Samuel il 28 giugno 2008 (all'epoca Samuel dichiarava di avere 29 anni) nella sede del Bumba-meu-boi di Dona Zeca<sup>398</sup>, *brincadeira* del *bairro* di Fátima di São Luís, *sotaque* di Zabumba.

Samuel: Quando ho cominciato [a *brincar boi*] avevo quattordici anni [c. 1983]. Mio padre mi portò nella casa di Marcelino [Azevedo] a vedere<sup>399</sup>. [...] Così da allora fino ad oggi continuo ogni anno. [...] Un anno brincavo in Guimarães, un anno brincavo in Central<sup>400</sup>. [...] Ora, verso la fine di settembre, un mio vicino di casa mi ha invitato a venire qui in São Luís a *brincar* con Dona Zeca. [...] Io dissi che se non avessi avuto un compromesso là in Central, se non avessero fatto il *boi*, io sarei venuto a *brincar* qui. [...] Loro non l'hanno fatto e così io sono venuto a *brincar* [...]. È il primo anno. [...]

MP: Sono rimasto piuttosto incuriosito dal tuo discorso, quel giorno della riunione qui nella sede<sup>401</sup>, quando hai detto di voler essere libero, possiamo dire, di criticare e anche di essere criticato.

Samuel: Giusto.

MP: Intanto vorrei che approfondissi un poco questa questione, se possibile.

Samuel: Di fare critica?

MP: Sì, perché pensi sia importante questo aspetto?

Samuel: Della *brincadeira*, né? Delle *brincadeiras*, sempre si fa critica e anche, si è criticati. Perché la gente crede che... a volte i responsabili [*donos*] non facciano gli investimenti come dovrebbe essere fatto, rispetto a ciò che ci passano di quello che guadagnano e che non ci pagano. Ma noi, in verità al momento, lasciamo stare questa parte perché veniamo dall'*interior* e loro hanno una spesa grande. Danno i vestiti, il trasporto, andata e ritorno, e allora non possiamo proprio... dire così, che ci devono pagare. Solo che chi rimane fuori, allora viene a dirci di farci pagare. Che se immaginiamo anche di chiedere una paga, il dono ci dirà che non può e poi di non venire più. Così si rimane fuori dal movimento. È una buona cosa divertirsi, conoscere voi che venite da fuori... vedere la cultura del Maranhão e diffondere le informazioni [sulla cultura maranhense] con più forza. Ma intanto, questa è una parte che sempre è criticata, il fatto di brincare e non ricevere niente, vedi? È una parte... [...]

MP: Sì. Ora vorrei che tu mi parlassi, nel caso, delle altre *brincadeiras*, in particolare di quella di Marcelino che hai accompagnato per diversi anni. [...]. Come viene organizzato il lavoro tra i *cantadores*<sup>402</sup>, come ognuno va a criticare l'altro, che tipo di relazione si stabilisce tra di essi, tra di loro e i responsabili [*donos*] e gli altri brincanti?

Samuel: I *cantadores*, noi abbiamo la dote di [saper] fare *toadas*, non è vero? [...] I *cantadores*, uno fa critica all'altro, ma di fronte, per far sì che le cose vengano fuori ben fatte. Per esempio, se io faccio una *toada* con una parola sbagliata. Allora il mio compagno mi dice: Oh! Samuca, quella tua *toada*, quella parte, quella parola non è corretta, la parola corretta e quella lì...

---

<sup>398</sup> Gruppo registrato formalmente come: *Associação Junina dois Irmãos do Bumba-meu-boi de Zabumba do Bairro de Fátima* (cfr. *Associação Junina dois Irmãos do Bumba-meu-boi de Zabumba do Bairro de Fátima*, 2001, *Estatuto*, documento).

<sup>399</sup> Il padre fino al 2005 *brincava*, in quanto *cantador*, nel Bumba-meu-boi di Marcelino Azevedo.

<sup>400</sup> Central do Maranhão, municipio della abaixada occidentale maranhense a circa 15 km da Guimarães.

<sup>401</sup> Riunione preparatoria, avvenuta nella sede del Bumba-meu-boi di Dona Zeca, il 23 giugno 2008, all'inizio del São João, Bairro de Fátima, São Luís.

<sup>402</sup> Preferiamo non tradurre *cantador* con "cantautore", o "cantante", in quanto questo termine è usato nel Bumba-meu-boi con un significato specifico. Il *cantador* del Bumba-meu-boi assume una molteplicità variabile di responsabilità, potendo essere allo stesso tempo oltre che uno dei cantanti del *boi* e autore dei testi delle proprie *toadas*, anche il leader morale e il coordinatore del gruppo durante le presentazioni. I *cantadores* nella messa in scena dell'*auto* del Bumba-meu-boi possono assumere inoltre il ruolo del *fazendeiro* o del *capataz* della *fazenda* (amministratore, capo di un gruppo di lavoratori).



MP: In qual senso? [...] Può essere nel senso dei versi? [...] O nel significato della parola? [...]

Samuel: Nel significato e anche nei versi, perché i versi devono essere... rimati. [...]

MP: In questi scambi di opinioni tra i cantautori, a volte succede che anche l'argomento di una *toada* è criticato?

Samuel: No.

MP: Questo è più difficile?

Samuel: È più difficile.

MP: Per esempio, se una persona parla di un argomento di politica o di un assunto più... non so, più complicato?

Samuel: Ah si! Ora ho capito cosa volevi dire. Questo è un caso critico, perché, principalmente, la politica è una cosa che non ci piace toccare, vedi? Quando... se io voglio cantare e parlare di un politico, allora un altro mio compagno, fa una critica contro la mia persona, mi chiama e mi dice che così non va bene perché si sta mischiando la cultura con la politica. Quando è un avvenimento, come il caso di Isabella<sup>403</sup>, allora piace a tutti [...]. Mio padre [...] non cantò mai in riferimento a degli accadimenti [di cronaca]. [...] Raccontava... parlava della vita delle persone, di quello che li piaceva fare, di quello che non li piaceva... degli anni quando comincio a *brincar*, di quanti anni aveva già brincato, questi erano i temi delle sue *toadas*.

MP: [...] Molti *cantadores* non hanno piacere a mescolare cultura con politica. Ora, cosa intendete con questo termine, cultura? Cos'è per voi cultura?

Samuel: La cultura per noi, è dove comincio. Perché il *Bumba-meu-boi* è un'origine [...] viene... dal tempo degli schiavi, il *bumba boi* di Zabumba. Così la gente preferisce cantare assunti che riguardano di dove viene, delle radici, com'è iniziato, chi cominciò, chi furono le prime persone che lo fecero, chi appoggiò, chi non appoggiò, e preferisce non immischiarsi con la politica, perché, diciamo così: là in Guimarães, la città è piccola... [...] parlare di un argomento politico allora... qualche politico già si metterà contro, financo lo stesso gruppo della *brincadeira*. Se [il politico] dovesse offrire un qualche aiuto alla *brincadeira*, magari non vorrà più, perché nella *brincadeira* c'è una persona che critica il suo lavoro, o comunque [critica] le promesse che ha fatto alla popolazione. Per questo non si canta, e lo stesso dono del gruppo non accetta, né proprio qui. Oh! Dona Zeca non accetterebbe. [...]

MP: Come fai a dire che lei non accetterebbe?

Samuel: Vedi, il governatore del Maranhão adesso è Jackson Lago, vero? Il popolo dice che non sta facendo un buon lavoro [...]. Ora, se un cantore fa una *toada* su questo argomento, allora lei [Dona Zeca] non lo accetta perché può essere ripreso nell'*arraial*, così lei non vuole che succeda una cosa del genere, né noi stessi vogliamo che accada.

MP: Tu personalmente credi che il governatore Jackson Lago non stia facendo un buon lavoro?

Samuel: [...] Io non posso dire né sì né no, perché io vengo qui di anno in anno, all'epoca del São João, e per me fa lo stesso che sia governatore lui o un altro. Io vedo gli *arraiais* della stessa forma di un anno all'altro. Per lo meno nella cultura io credo che lavorino in ugual modo. [...] Adesso, indipendentemente dalla cultura, nella salute, nell'educazione, su queste cose non posso fare una valutazione. [...]

MP: Ma, una *toada* che parla... che parla di politica in un senso più ampio, senza menzionare nomi di persone, ma... cosa pensi? Potrebbe succedere, o no?

Samuel: Può succedere.

MP: Su, non so... i problemi

---

<sup>403</sup> Samuel si riferisce al caso di Isabella Nardoni, bambina di cinque anni di età che il 29 marzo 2008 precipitò da una finestra della sua abitazione, un appartamento al sesto piano dell'Edifício London nel distretto di Vila Guilherme, un quartiere di classe media di São Paulo. La bambina fu trovata in fin di vita e il padre e la sua madrina furono accusati di averla volontariamente defenestrata. Il padre e la madrina, nei giorni seguenti furono arrestati a furor di popolo per omicidio. Il caso, come potei testimoniare personalmente assistendo ai programmi delle principali reti televisive locali e nazionali, per varie settimane catalizzò ossessivamente l'attenzione dei media brasiliani (cfr. wikipedia: "Caso Isabella Nardoni").

Samuel: ...sociali... fare una richiesta per i politici, così è più facile, è più facile da fare... Io ne ho fatta una che parla di Lula [...] solo che proprio all'inizio comincia con una parola che, nonostante fino ad oggi non abbia ricevuto critiche, io credo che prima o poi sarà criticata, perché inizia con alcune parole che sono giuste nel significato [...] solo che io penso sia una parola volgare [...]. Ho cercato di cominciare in un altro modo, ma non ho trovato [un'altra soluzione], così comincia proprio con queste parole.

MP: È rimasta com'era...

Samuel: Inizia così: *C'è molta gente che muore in rapine a mano armata / molta gente che muore in rapine a mano armata / Quando non ammazzano con un colpo di pistola, danno quattro, cinque coltellate / Uccidono per prendersi le cose e, a volte, non prendono niente / Alcuni uccidono con precisione per poter sopravvivere / perché sono senza impiego, devono vestirsi e mangiare / Altri uccidono per malvagità, per voler apparire / Chi fa una cosa simile è perché pensa solo una volta / Non crede in Dio, è questo che vi dico / Quando è un figlio di ricco che ha tutti i conforti / chi fa una cosa simile sarebbe subito da condannare a morte / Fecero un'elezione per disarmare la popolazione<sup>404</sup> / Tutti votarono contro, ma io andrò a parlare con Lula per farla di nuovo / Io voterò a favore, e voi votiate nello stesso modo / per diminuire questi crimini e la loro modalità / Allora la società meriterà i nostri complimenti / Lula è il nostro presidente, il nostro braccio forte / Lula è il nostro presidente, il nostro braccio forte / Se io potessi, troverei un espediente perché firmi la pena di morte / Il nostro Brasile è debole, solo così diventa più forte<sup>405</sup> [si ripete da "Lula è il nostro presidente"]. Io so che questa cosa non può succedere, ma è solo per fare una toada...*

MP: Ma non ho capito, quale era il termine che pensavi essere molto...

Samuel: Pesante?

MP: Sì!

Samuel: È così... quando dice che c'è molta gente uccidendo in assalti a mano armata. Quando non uccidono con un colpo di pistola, uccidono con quattro o cinque coltellate. Allora "coltellata", io ho pensato che la parola fosse molto pesante. Che la parola giusta è proprio coltellata, perché chi uccide con un coltello uccide con una coltellata. Solo che io credo che questa parola sia [...] volgare! Vedi? [...] Allora io credo che agli altri cantautori queste parole non piacciono, nonostante ancora non mi abbiano fatto una critica, perché hanno valutato la toada buona.

MP: Bene. Questa è una tipica toada che tratta di un argomento politico, che tratta di una legge [...] ma non tratta esplicitamente, nonostante citi Lula, di altri politici.

Samuel: No, non tratta di altri politici. Non offende né lo stesso Lula, nessuno, fa soltanto una critica a quella votazione.

MP: Adesso, tornando a parlare della questione della cultura. Nel suo significato più generale, cos'è per te cultura? Perché stavi focalizzando più sulla cultura del Bumba-meu-boi. Ma in generale, per te cosa rappresenta la cultura... quale è il valore della cultura?

---

<sup>404</sup> Il testo della toada si riferisce al referendum popolare indetto contro la proibizione della commercializzazione di armi da fuoco, avvenuto in Brasile il 23 ottobre 2005. Il 64% della popolazione con diritto di voto si è dichiarata favorevole all'abolizione dell'articolo 35 della legge 10.826 del 23 dicembre 2003, che citiamo di seguito: "È proibita la commercializzazione di armi da fuoco e munizioni in tutto il territorio nazionale, salvo per le entità previste nell'articolo 6° di questa legge".

<sup>405</sup> Riportiamo di seguito la trascrizione dell'originale portoghese della toada così da rendere valutabile la rima dei versi: "*Tem muita gente morrendo de assalto a mão armada / tem muita gente morrendo de assalto a mão armada / Quando não matam de tiro, dão quatro cinco facada / Matam pra tomar as coisas e, às vezes, nem tomam nada / Uns matam com precisão pra poder sobreviver / por que são desempregado tem que vestir e comer / E outros matam de mal pra querer aparecer / Quem faz uma coisa dessa por que só pensa uma vez / Não acredita em Deus, isso eu digo pra vocês / Quando é um filho de rico e tenham todo o conforto / Quem faz uma coisa dessa era logo pra ser morto / Fizeram uma eleição para desarmar o povo / Todo mundo votou contra, mas eu vou falar com Lula pra fazer outra de novo / Eu vou votar a favor e vocês votam também / pra diminuir os crimes este é o jeito que tem / Assim a sociedade vai ficar de parabéns / Lula é nosso presidente e o nosso braço forte / Lula é nosso presidente e o nosso braço forte / Se eu pudesse, eu dei um jeito e, assine a pena de morte / O nosso Brasil ta fraco só assim fica mais forte / Se eu pudesse, eu dei um jeito e, assine a pena de morte / O nosso Brasil ta fraco só assim fica mais forte".*

Samuel: Il valore della cultura, per me, io credo che sia solo nello sviluppo delle *brincadeiras*, che si esibiscono di anno in anno [...] che generano financo impiego qui in São Luís. Arriva denaro poiché viene molta gente da fuori ospiti degli hotel.

MP: [...] Ma in un senso più ampio credo che ci siano altre forme di culturali. Cosa credi?

Samuel: Per me stesso, ciò che io intendo essere cultura è il Bumba-meu-boi, il Tambor de Crioula, il cacuriá, le cose che vengono di lunga data. Per me questa è la cultura.

MP: Al contrario i film che guardi alla televisione, le novelas, può essere... l'arte, la pittura, come definisci queste cose?

Samuel: Per me, io credo, le novelas e le cose della televisione, i film, per me non sono... perché io ho studiato poco, e né posso fare una valutazione, ma io credo che le novelas non sono cultura.

MP: Allora cosa sono?

Samuel: Per me cultura sono queste cose...

MP: Di radici?

Samuel: Sì! Di radici.

MP: Ma le forme di cultura più antiche, per esempio?

Samuel: I dipinti sono cultura, gli edifici... antichi.

MP: Al contrario un edificio nuovo, nonostante abbia un'architettura molto bella...

Samuel: Ma non è cultura... per me, io non credo che sia cultura [...]

MP: Allora, secondo il tuo punto di vista, qual è il valore e l'importanza della cultura, nel senso di cultura di radici?

Samuel: Qual è l'importanza? Per me è importante perché rammenta, quel passato delle persone e già mai dimentica le cose che passano, che così rimangono registrate. Per me questo è importante.

MP: Perché dai questa importanza al ricordare le cose del passato e non a fare delle cose nuove? Inventare, creare una cosa nuova...

Samuel: È importante perché in questo modo tutto ciò resta nel ricordo, per sempre, e poiché le cose nuove per noi, sono più difficili da fare. [...]. (Samuel, 28 giugno 2008, pp. 1-7)

Sulla base dei brani delle interviste a Marcelino Azevedo e Samuel sopra citate possiamo formulare in sintesi le seguenti osservazioni:

- L'*illusio* del campo folclorico caratterizza anche i settori popolari. Per i *brincantes* dei gruppi subalterni la cultura è identificata con il folclore e la cultura popolare. La cultura è concepita da questi gruppi in termini difensivi, secondo un conservatorismo che considera l'innovazione rischiosa, soprattutto quando proposta da ambienti esterni ai settori popolari, in quanto difficile da comprendere e da gestire senza gli strumenti interpretativi intellettuali e senza i mezzi tecnici ed economici di cui questi gruppi si sentono privi. Come dice Bourdieu, si tratta di disposizioni che facendo di necessità virtù, limitano pragmaticamente l'intervento degli agenti popolari in ambito culturale a ciò che essi sanno fare e dominare. L'equazione cultura = folclore = tradizione del resto è ampiamente propagandata dalle nuove politiche dedicate al patrimonio culturale che entrano in simbiosi con l'ethos più conservatore dei ceti subalterni.

- I gruppi folclorici, inizialmente congregazioni instabili, temporanee e fluide, a partire dall'ingresso nel campo folclorico delle istituzioni pubbliche, tendono a strutturarsi in organizzazioni permanenti censite nei registri organizzati dalle istituzioni del turismo e in

seguito della cultura<sup>406</sup>. I gruppi più intraprendenti, in genere con sede nella capitale, si trasformano presto in piccole imprese. Infine, verso la metà degli anni '90, durante il secondo governo di Roseana Sarney, tutti i gruppi folclorici sovvenzionati dalle istituzioni statali sono indotti a trasformarsi in soggetti giuridici formali. In questa situazione i gruppi folclorici, ed in particolare i gruppi del *bumba-meu-boi*, finiscono per formare delle specie di corporazioni dotate di interessi propri, economici e simbolici, che si rendono in qualche modo indipendenti dagli interessi della società nel suo insieme e delle comunità in cui risiedono. Costituiscono una lobby trasversale alla struttura di classe della società, che collude con gli interessi del potere politico e delle istituzioni burocratiche. Come vedremo anche nell'intervista seguente, rapporti sempre più stretti tra i gruppi folclorici e determinati politici o gruppi politici producono da un lato la politicizzazione dei gruppi folclorici che si mobilitano nelle tornate elettorali per favorire i loro patrocinatori, dall'altro una depoliticizzazione dei contenuti delle loro proposte, che tendono ad abbandonare tematiche politicamente sensibili che potrebbero urtare uno dei loro patrocinatori dell'arena politica. Dal punto di vista dei temi proposti, assumono quindi, una posizione sostanzialmente neutrale, privilegiando argomenti universalistici (ad esempio la pace, la natura, la religione) o anche più particolaristici (come l'identità nazionale, la maranhensidade, l'identità negra), ma comunque in grado di valorizzare identità collettive trasversali alle appartenenze di classe.

- Ai condizionamenti di forma prettamente politica, si sovrappongono condizionamenti di tipo culturale. Il linguaggio e il comportamento dei *brincantes* dei gruppi folclorici, per evitare di incorrere nelle censure delle istituzioni, viene opportunamente depurato, per opera degli stessi *brincantes* e *cantadores*, da termini o frasi volgari, o troppo violente (come la frase citata da Samuel: “*C'è molta gente che muore in rapine a mano armata / Quando non ammazzano con un colpo di pistola, danno quattro, cinque coltellate*”), che potrebbero turbare la sensibilità o il gusto degli spettatori non abituati al gergo e alle condizioni di vita dei quartieri più periferici, interessati ad assistere a spettacoli più leggeri e poco impegnati. Anche gli *auctores* dei gruppi popolari finiscono per adeguarsi e incorporare nelle proprie disposizioni i vincoli imposti dalle istituzioni e dai gusti dei gruppi dominanti limitandosi spesso ad illustrare nelle *toadas* e nelle coreografie teatrali scene più tradizionali e idilliache, distanti dalla realtà della vita quotidiana degli abitanti delle periferie.

La presenza dei gruppi folclorici subalterni nei quartieri popolari e nelle comunità di quartiere delle periferie fa di questi gruppi dei mediatori essenziali nel consentire l'accesso a

---

<sup>406</sup> Nel Maranhão a partire dal governo José Sarney (1966-1971).

bacini elettorali consistenti, ma formati da settori della popolazione per la loro passività e per i loro specifici interessi di classe, difficilmente raggiungibili e mobilitabili dai partiti politici di governo, partiti controllati nel Maranhão da potenti oligarchie famigliari vincolate agli interessi economici del capitalismo locale e internazionale. La famiglia Sarney dalla crisi del vitorinismo e in modo più chiaro in seguito alla presidenza alla Repubblica di José Sarney, ha assunto un ruolo egemonico nella politica maranhense. Roseana Sarney, figlia di José Sarney, a partire dalla sua candidatura al governo del Maranhão nel 1994, ha saputo fare della valorizzazione simbolica ed economica del folclore uno degli elementi propagandistici principali della sua strategia politica<sup>407</sup>, diventando nell'immaginario popolare dei gruppi folclorici di São Luís la madrina ufficiale della cultura popolare maranhense (in modo analogo a quanto avvenuto con Zelinda Lima nelle decadi precedenti). Vediamo di seguito un caso esemplare che illustra i meccanismi che governano lo specifico spazio sociale dove il campo politico interseca il campo folclorico.

### **3.6.6 Politica e associazioni folcloriche subalterne: il caso di un gruppo del Bumba-meu-boi**

Sebbene sia piuttosto generalizzata, soprattutto tra gli agenti del campo folclorico, la coscienza della presenza e dell'importanza dei patrocini offerti dai politici ai gruppi folclorici in scambio di favori elettorali, è difficile che questa situazione sia apertamente dichiarata dai responsabili delle *brincadeiras*, o sia rivelata e criticata dai giornali e dai mass media. Si tratta di casi giuridicamente delicati, la cui divulgazione può provocare potenzialmente sia l'intervento della giustizia, sia, da parte degli eventuali accusati, l'avvio di cause legali per diffamazione e calunnia. Non è quindi facile incontrare persone disposte a parlare in modo non omertoso di questa situazione. Nonostante ciò, tra alcuni brincanti, con cui siamo riusciti a costruire un rapporto di reciproca fiducia, abbiamo potuto raccogliere informazioni abbastanza dettagliate sul fenomeno.

Citiamo di seguito la testimonianza del responsabile di un gruppo folclorico, che chiarisce sia l'esistenza e la diffusione di episodi corruttivi, sia le modalità con cui si verificano. Si tratta di un'intervista concessami dal responsabile di una *brincadeira* del Bumba-meu-boi la cui sede è localizzata in uno dei quartieri più popolari di São Luís. Indicheremo il suo nome con le iniziali fittizie "JG". "JG", originario dell'*interior* del Maranhão, figlio del *dono* di una *brincadeira*, fin in giovane età aiuta la madre nel lavoro di *roça*, e nella produzione di

---

<sup>407</sup> In continuità con la celebrazione modernista del sincretismo culturale brasiliano e della tradizione maranhense, identificata con il mondo popolare e la cultura afrobrasiliiana, proposta dagli intellettuali maranhensi della *Geração de 45* (i così detti *Novíssimos Atenienses*; cfr. nota 256), dei quali José Sarney è stato un illustre esponente.

farina di manioca. Arriva a São Luís verso la metà degli anni '50, dove studia fino al terzo anno di scuola elementare. In São Luís lavora come commesso, cameriere, muratore, ed è infine assunto nel porto di Itaquí come portuale. A partire dagli anni '60 partecipa a varie *brincadeiras* del Bumba-meu-boi fino a diventare responsabile e *dono* di una sua *brincadeira* verso la fine degli anni '80.

MP: Normalmente, le *brincadeiras*, quasi tutte, credo tutte, hanno un legame con qualche politico...

JG: Lo hanno! Lo hanno sì! Certamente.

MP: Per avere certe risorse, un aiuto, così si stabilisce questo legame. Soltanto che... quello che io penso è che ci sia uno scambio di favori [...].

JG: Sicuramente... io, quest'anno [...] sono riuscito a riunire alcuni gruppi della capitale di questo *sotaque*, del mio *sotaque* [...] e sono riuscito insieme al segretario di cultura Joãozinho Ribeiro e al segretario della fondazione municipale di cultura ad organizzare l'incontro di *sotaque*, là nel CEPRAMA. [...] Pertanto in questo caso io ho sicuramente avuto l'appoggio di politici, perché il comune mi ha aiutato, la Segreteria di Cultura del governo [di Stato] mi ha aiutato... l'assessore XXX mi ha aiutato, è lui che è riuscito... è stato tutto attraverso di lui per cui sono riuscito ad organizzare quell'incontro...

MP: XXX di che partito era?

JG: XXX era del PRONA<sup>408</sup>, oggi sta nel PTR<sup>409</sup>, mi sembra, una cosa così...

MP: PTR, partito dei lavoratori, no?

JG: Non so come... non so come sono le parole [...]. So che è PTR. Egli è mio conterraneo [...]. Mi ha aiutato anche durante il São João con [il noleggiato di] cinque giorni di pullman<sup>410</sup>.

MP: Ha adempiuto alla sua promessa?

JG: Ha adempiuto! Esattamente. Ha fornito i pullman e mi ha chiamato per organizzare... [l'incontro dei gruppi del *sotaque*]. Io già volevo fare questa cosa e l'abbiamo fatta. Adesso il lavoro con lui continuerà perché è come... uno scambio di favori. Lui vorrà essere rieletto e certamente vorrà che si procuri dei voti per lui. Il che io non mi nego a fare. Devo fare in modo che perlomeno il mio gruppo... devo chiederli che votino per lui. Chissà che io non riceva qualche cosa in cambio in futuro?<sup>411</sup>

MP: Ecco! Io volevo parlare un poco di questo argomento. Perché io penso che il legame con i politici, è ovvio, permette di ottenere delle risorse. Soltanto che io credo che dovrebbe essere un legame più politico, nel senso di sviluppare anche idee politiche, fare una proposta politica, una proposta concreta [...]. Così, bene, non viene ad essere solo uno scambio di aiuti, ma viene a sviluppare anche un discorso propriamente politico. [...]

JG: È così! È così!

MP: Dunque potremmo avanzare una proposta a questi politici.

JG: Potremmo organizzare qui la nostra unione degli abitanti del quartiere, infine scuole...

MP: Esattamente! Coinvolgere anche le persone del quartiere in alcun modo. Così, per come io penso, la *brincadeira* può avere anche un successo maggiore...

JG: Sicuramente.

---

<sup>408</sup> Partido de Reedificação da Ordem Nacional. Si tratta di un partito ultra nazionalista. Nel 2006 si è unito al Partido Liberal (PL) a formare il Partido da República (PR).

<sup>409</sup> Partido Trabalhista Renovador. Nelle elezioni municipali del 2008, XXX era in verità candidato per il Partido da República (PR), non essendo però eletto (cfr. "O Imparcial", 6 ottobre 2008, *Eleições 2008*, p. 2).

<sup>410</sup> Si tratta del pullman che trasporta i brincanti da un arraial ad un altro durante il São João.

<sup>411</sup> In un altro brano dell'intervista "JG" spiega che l'assessore XXX poco prima del São João lo invitò nella Camera Municipale, insieme ad altre *brincadeiras*, per "chiudere" un accordo con lui per le prossime elezioni ("JG", 5 ottobre 2007, p. 21).

MP: Perché il quartiere nella sua globalità in questo modo potrebbe percepire che la *brincadeira* sta lavorando per il quartiere, lavorando per... non soltanto per mostrare la *brincadeira*...

JG: Solo per la sua sopravvivenza... no! Io dovrei chiamare le persone del quartiere, i giovani, con quell'idea di tirare via molti di loro dalla strada, fare dei laboratori...

MP: Ho pensato che questo discorso potrebbe entrare anche nelle *toadas*, o anche nel discorso delle commedie [del Bumba-meu-boi][...].

JG: Ah! Sì! Ho capito, ho capito.

MP: Organizzare una *matança*, una *palhaçada*<sup>412</sup>, dove questa questione sia discussa [...].

JG: Una specie di critica, coinvolgendo i politici, richiamando la loro attenzione per...

MP: Sì! Adesso, io non so come si potrebbe fare, ma credo che...

JG: Questa cosa richiede un certo studio, un po' di pazienza, per un tale fare una cosa simile senza arrivare al punto di ferire qualcuno.

MP: Chiaro che sono cose molto delicate [...]. Ma la gente non va a dire: "ah questa persona è un buon politico", "questa persona non è un buon politico". Ma si tratta di parlare della politica vera, della politica concreta, dei problemi: "Abbiamo bisogno di questa cosa". "Qui manca questa cosa". Ci sono persone che muoiono a colpi di arma da fuoco. Perché? Si tratta di formulare domande. Forse non abbiamo ancora soluzioni... [...]

JG: Per dire la mia... l'idea è ottima, ma ora perché funzioni bisognerebbe organizzare un seminario, diciamo così, per tentare di educare qualcuno a fare queste cose, perché la mentalità del *cantador* di *boi*... egli canta, fa *toadas* criticando, fa *toada* elogiando [...], ma forse non ha, come dire, delle idee formate per fare un testo nei termini che stai collocando, fare... avere questa creatività di parlare [...] in modo da includere la politica [...]. Forse poi non è tanto difficile ("JG", 5 ottobre 2007, pp. 9-10)

Nella prima parte dell'intervista, vediamo esposta nel modo più chiaro la forma più classica delle relazioni di tipo corruttivo che legano i politici e i leader dei gruppi folclorici nel Maranhão. Il così detto voto di scambio è una pratica diffusa nell'esercizio della politica maranhense e brasiliana, pratica che diventa endemica nei quartieri popolari dove, durante le tornate elettorali, al di fuori dei seggi, si può facilmente assistere ad una vera e propria compravendita di voti<sup>413</sup>.

---

<sup>412</sup> *Matança, palhaçada, comédia*, nel gergo del *bumba-meu-boi* di São Luís sono sinonimi. Nonostante ciò Regina Prado in una delle prime indagini etnografiche di notevole spessore antropologico del *bumba-meu-boi* della *abaixada* maranhense, sottolineava la differenza tra le rappresentazioni essenzialmente comiche, chiamate nel linguaggio nativo *comédias* o *palhaçadas*, realizzate durante le presentazioni ordinarie delle *brincadeiras* contrattate da un patrocinatore, e la *matança* vera e propria, l'elaborata cerimonia della morte del *boi* che conclude il ciclo festivo stagionale di una *brincadeira*. Mentre le prime mettono in scena il conflitto tra il *mandante* (colui che *manda*, ovvero che "comanda", la *fazenda*, chiamato anche *cabeceira*, la testa, la guida) e i *palhaços*, tra il *fazendeiro* e Pai Chico, tra le autorità e il popolo e i loro rappresentanti e mediatori, la *matança* costituirebbe invece, nell'interpretazione di Prado, ispirata ai lavori di Victor Turner, il luogo della *communitas*, della *irmandade* (nel doppio senso di "fratellanza" e "confraternita"), sancita dal sacrificio e dalla distribuzione delle parti del *boi* (Prado 1977: 220-221).

<sup>413</sup> Nelle elezioni amministrative 2008 (il primo turno e il secondo turno sono avvenuti rispettivamente il 5 e 26 ottobre 2008) la polizia federale operativa nel Maranhão, composta da 180 poliziotti, ha arrestato 47 persone sospette di aver commesso crimini elettorali, tra i quali: trasporto irregolare di elettori (trasporto gratuito degli elettori ai seggi elettorali organizzato da un candidato), propaganda irregolare, compra di voti e pratica della così detta *boca-de-urna*, prassi comune durante le votazioni, sebbene illegale, che consiste nel tentativo di persuadere gli elettori all'ingresso dei collegi elettorali a votare per un candidato, distribuendo il materiale della campagna elettorale (come ad esempio le camicette di propaganda e i "*santinhos*", foglietti con stampata la foto, il nome e il numero del candidato), ed eventualmente operando la compra del voto (cfr. "O Imparcial", 7 ottobre 2008, *47 pessoas acusadas de crime eleitoral no estado*, p. 9; "O Estado do Maranhão", 6 ottobre 2008, *Boca-de-urna foi prática comum*). Dal canto loro, le fasce più povere della popolazione, durante le tornate elettorali cercano di *valorizzare* il proprio voto presentandosi spontaneamente nelle sedi dei

Allo stesso tempo, vediamo come “JG”, confrontandosi con la proposta da me suggerita di stabilire con la politica e i politici dei legami più organici, non solo fondati su rapporti clientelari, dimostri una chiara coscienza dei problemi che dovrebbero essere risolti per renderla operativa. Problemi che non sembra ritenere di per sé insormontabili. Si tratterebbe ad esempio di organizzare dei momenti di studio seminariale. Tra le righe, affiora anche l’usuale atteggiamento strumentale con cui i ceti popolari si confrontano con la politica: “JG” nell’immaginare il proprio impegno, pragmaticamente, si spinge fino a pensare di poter richiamare l’attenzione dei politici su dei problemi, formulando delle richieste, ma considera troppo difficile per un *cantador* elaborare e organizzare una proposta politica autonoma<sup>414</sup>.

La testimonianza di “JG”, nei brani che citiamo di seguito, ci permette di configurare anche le relazioni che si stabiliscono tra il campo folclorico e i quadri superiori del campo politico. Le strategie e le tattiche di cooptazione politica dei gruppi folclorici, dal livello dei candidati per le cariche minori di assessore municipale, che abbisognano per essere eletti di poche migliaia di voti<sup>415</sup>, al livello delle cariche più importanti di sindaco e di governatore, si organizzano in strategie più sistematiche e raffinate. Gli episodi narrati da “JG” confermano il ruolo preminente assunto nel Maranhão, a partire dalla metà degli anni ’90, da Roseana Sarney e dai politici ed amministratori a lei vicini, nella formulazione e messa in opera di forme strutturate di cooptazione politica dei gruppi folclorici.

MP: Mi hai parlato una volta di essere stato invitato nella casa di Roseana [Sarney].

JG: Sì.

MP: Vorrei che mi parlassi dell’impressione che ti lasciò questa visita. [...] I tuoi ricordi di quel giorno. Chi stava con te, com’è la sua casa... [...]

---

candidati, dove richiedendo in cambio del voto le cose più varie: ceste di alimenti, generi di abbigliamento, materiali da costruzione ecc.

<sup>414</sup> Emerge qui l’esigenza di operare una difficile “pedagogia degli oppressi”, realmente critica e dialogica. Un simile progetto, in Brasile è stato abbozzato su grande scala dal pedagogo e pedagogista pernambucano Paulo Freire (1921-1997) durante il governo Goulart (1961-1964), di cui fu responsabile del *Plano Nacional de Alfabetização*. Il *Plano* sarà cancellato all’indomani del golpe militare del 1964. Il progetto di Paulo Freire prevedeva la creazione di migliaia di circoli culturali dove l’alfabetizzazione delle masse fosse praticata attraverso la messa in opera di una prassi in grado di cogliere nella parola le dimensioni dell’azione e della riflessione: “Non esiste parola autentica che non sia prassi. Quindi pronunciare la parola autentica significa trasformare il mondo” (Freire 1970: 105). Nel 1964 Paulo Freire è arrestato come sovversivo e costretto all’esilio. Tornerà in Brasile solo nel 1980. Se inizialmente il nostro progetto di ricerca prevedeva la messa in pratica di una metodologia etnografica dialogica e partecipativa ispirata anche ai lavori di Freire, ci è parso ad un certo punto più urgente, dal punto di vista del nostro impegno etico e politico, investigare i meccanismi di dominazione di classe sia istituzionale che ideologica e simbolica, operanti sul campo. Se da un lato abbiamo cercato di comprendere e illustrare la molteplicità di voci e posizioni presenti nel campo del folclore oggetto della ricerca, dall’altro, ad un certo punto, abbiamo rinunciato ad operare insieme ai nostri interlocutori un sistematico lavoro di coscientizzazione, limitandoci a proporre delle riflessioni o delle provocazioni in grado di produrre delle risposte e delle reazioni significative utili all’indagine.

<sup>415</sup> Nelle elezioni amministrative 2008, il candidato più votato per il municipio di São Luís ha ricevuto 10.600 voti (cfr. “O Imparcial”, 6 ottobre 2008, *Eleições 2008*, p. 2)



JG: Le sue case sono tutte molto confortevoli, c'è di tutto. Già solo lo spazio fisico della casa ti lascia meravigliato. Là funziona tutto, loro... una senatrice, che è stata governatrice [del Maranhão], pertanto hanno tutta una struttura. Hanno uno studio di registrazione [...], c'è la casa di abitazione e annesso c'è di tutto. [...]. Così si rimane impressionati con... perché in verità lei si è molto dedicata per la cultura. [...] È una persona molto organizzata. Di conseguenza, ho avuto molto piacere a partecipare a questa riunione, insieme con perlomeno venti altri gruppi che stavano con me, *donos* di *brincadeiras*. [...] I gruppi considerati di elite. [...] I gruppi più organizzati.

MP: Ti ricordi più o meno quali erano questi gruppi?

JG: Guarda, c'era... c'era il Boi di Maracanã, il Boi di Morros, il Boi di Axixá, il Brilho da terra, che è il Boi di Claudinho, c'era il Santa Fé, c'era Madre Deus, Maioba...

MP: Maioba, anche...

JG: Maioba, c'era il Nina Rodrigues, c'era Pindoba. [...]

MP: ...Roseana ha convocato tutti i *donos* del Bumba-meu-boi...

JG: Per parlare del viaggio che... del primo che si faceva per il Vale Festejar nell'interno [del Maranhão], e in questa occasione ci disse<sup>416</sup> che c'erano alcuni gruppi che non avrebbero potuto andare, che sarebbero rimasti [a São Luís], dicendo questo e quello, e quello, ma che non poteva portare tutti quanti. [...]. Io affermai che [i *donos* dei gruppi scartati] avrebbero iniziato a parlar male [...]. Allora lei disse: "molto bene, la verità, la vera storia è questa: viene soltanto chi è organizzato". [...] In questa occasione, il Boi da Pindoba, non è andato, perché ha iniziato a rivendicare esigenze assurde [...]. Helena Leite [responsabile del Boi da Pindoba] voleva che la commissione [del Vale Festejar] eliminasse dieci persone da ogni gruppo per lei poterne portare più di cento. Ma allora nessuno accettò, lei non venne e iniziò a parlar male.

MP: Lei fu esclusa, non venne nell'interior...

JG: No, non ha potuto venire. Ci andarono solo quattro gruppi: Axixá, Barrica, Nina Rodrigues...

MP: Ma in questa riunione partecipo anche il dono del Boi Barrica?

JG: Vi partecipò [...] Godão...

MP: [...] Hai qualche ricordo particolare di quel giorno, non so, della casa, di qualcosa che attrasse la tua attenzione [...]. Hai pranzato là?

JG: Ah sì. Siamo stati in un ristorante, abbiamo pranzato due volte, all'arrivo e prima di tornare a casa, in una pizzeria molto buona.

MP: La riunione con Roseana a che ora è avvenuta?

JG: No, quest'anno non è avvenuta una riunione [direttamente] con lei. L'anno passato c'è stata un'altra riunione nella sua casa dove lei ci ha parlato della perdita delle elezioni per il governo del Maranhão<sup>417</sup> [...]. Ringraziò tutti coloro che l'avevano votata [dicendo] che, nonostante tutto, avrebbe continuato il lavoro del Vale Festejar. [...] (id.: 12-15)

Vediamo nel brano che segue come si sia nata la relazione di reciproca collaborazione tra la *brincadeira* di "JG" e Roseana.

MP: Ma com'è nata questa relazione tra la tua *brincadeira* e Roseana?

JG: Sì, è nata così... [...]

MP: Già da molto tempo...

JG: Sì, tu lavori... ti dedichi, rispetti qualcuno, si deve rispettarli. Allora... [...] io ho sempre cercato di lavorare con rispetto e dignità nella *brincadeira*, con onestà, principalmente, investendo. Perché è così: se guadagni il denaro e lo investi nel tuo

---

<sup>416</sup> Come si evince dal seguito dell'intervista Roseana in realtà non era presente di persona, e la sua proposta fu esposta da altri mediatori alle sue dipendenze.

<sup>417</sup> Si tratta delle elezioni a governatore di Stato avvenute nell'ottobre 2006 e vinte di misura al secondo turno da Jackson Lago su Roseana Sarney, con il 51,82% dei voti validi.

gruppo, l'utile viene. Pertanto, io non ho mai sviato il denaro dalla *brincadeira*. Tutto il denaro che la *brincadeira* guadagna, io lo uso per comprare il materiale. Cerco di aggirare i brincanti di qualche forma. Così, lo stesso Godão vide il potenziale [della *brincadeira*], che tra il 2000 e il 2003 [...] era diventata molto grande, molto grande, arrivò a contare 230 persone. [...] Godão... [quando] avviarono il Vale Festejar nel Convento [das Mercês], allora, Godão, [...] conoscendomi e conoscendo il potenziale della *brincadeira*, in quanto era tra gli organizzatori del Vale Festejar, parlò a Roseana con le seguenti parole: “Roseana, c'è una *brincadeira* che è molto apprezzata, non lasciarla fuori! – Quale? – È il *boi* di JG”.

MP: Sì, sì, lui ti presentò a lei.

JG: Mi ha fatto entrare nel Vale Festejar, anche per merito. E allora la Márcia che è una delle coordinatrici [dice]: “è vero il *boi* di JG è una referenza nel suo *sotaque* [...]”. E mi chiamarono [...] a partecipare ad una riunione là nel Convento das Mercês, lui mi mostrò come bisognava fare per entrare [sul palco], come fare la presentazione. Così convocai i ragazzi. In quell'anno guadagnai subito cinque presentazioni. [...]

MP: Intanto fu così che incontrasti per la prima volta Roseana...

JG: No, già la conoscevo, da quando cominciai come Deputata Federale. Ma ho iniziato ad avere, per così dire, un po' di intimità con lei, dopo che entrai... che il *boi* entrò nel Vale Festejar che lei iniziò a promuovere. E ancora, no, no, non fu nel Vale Festejar, fu nella Festa da Lua [*Festa do Boi da Lua*], quella festa alla quale hai partecipato quest'anno, nel Quatro Rodas<sup>418</sup>. [...] Lei era ancora Governatrice. [...] Lei stava là, con suo padre e Bulcão, una compagnia... Godão, nel Quatro Rodas. Lei disse: “chi è il dono di quella *toada*” [...]. Allora, mi portarono da lei e cantai per lei. [...] Lei voleva conoscere quella musica, vedere chi cantava. Così tra di noi cominciai questa affinità.

MP: Ma credo che già nelle elezioni del '90, della sua elezione a governatrice...

JG: Io lavoravo nel mercato [del quartiere] del João Paulo, e lei stava girando là intorno, per il primo turno, io parlai con lei nel mercato, mi chiese il mio voto e mi parlò [...], ancora non ci conoscevamo, non c'era nessuna intimità. Poi, quando fu nel secondo, lei vinse di poco il primo turno, loro [l'equipe de Roseana] avevano quella metodologia di portare gruppi di fuori, trio elettrico<sup>419</sup> [...], sprecavano moltissimi soldi... [...] nella campagna elettorale. Allora il coordinatore della campagna, Chico Maranhão<sup>420</sup> e alcuni altri, pensarono bene di lasciar perdere questa storia di trio elettrico, di cantanti di fuori, e chiamarono i gruppi del Bumba-meu-boi. E [questa idea] sortì effetto. [Roseana] fece tutto quanto, per noi *brincar* nei punti della città, facendo comizi a suo favore. E abbiamo

---

<sup>418</sup> Hotel 5 stelle di São Luís. Nel 2007 è stato acquisito dal gruppo alberghiero portoghese Pestana Hotéis & Resorts, che ha operato una riforma complessiva dei suoi spazi. Il Gruppo Pestana possiede attualmente 42 Hotel, di cui 9 in Brasile. Una delle mascotte del nuovo Pestana São Luís Resort Hotel rappresenta una miniatura di bumba-meu-boi (cfr. Grupo Pestana, sito internet). La *Festa do Boi da Lua* (“*Boi da Lua*” è il titolo di una famosa canzone di Cesar Teixeira) è organizzata dal 1999 dall'*Instituto Mirante* sotto la responsabilità del giornalista Pergentino Holanda dello “Estado do Maranhão”, giornale appartenente al medesimo gruppo Mirante. La partecipazione alla festa è vincolata al pagamento di un'offerta filantropica a favore delle opere sociali organizzate dall'*Instituto Mirante*. Nell'edizione 2007 della festa, a cui ho potuto assistere, si sono esibite 5 *brincadeiras* del Bumba-meu-boi. Nel 2007 l'offerta minima era di 80R\$. Il pubblico della festa risulta molto selezionato, comprendendo oltre all'élite di São Luís, i turisti ospiti negli Hotel più prestigiosi della capitale.

<sup>419</sup> Banda di musica pop dotata di strumenti amplificati elettricamente.

<sup>420</sup> Francisco Fuzzetti de Viveiros Filho, compositore e *cantor* maranhense di musica popolare *brasileira*. Trasferitosi a São Paulo nel 1963 per studiare architettura, diventa in breve uno dei protagonisti della MPB (Musica Popolare Brasiliana). Nel 1967 partecipa al *III Festival de Música Popular Brasileira* organizzato dalla TV Record. Nel 1993 crea un gruppo di Tambor de Crioula, la “Turma do Chiquinho”. Nel 1995 produce un famoso spettacolo ispirato al Bumba-meu-boi intitolato, *Ópera Boi – O sonho de Catirina*. L'anno seguente lancia il cd “São João, Paixão e Carnaval”. Nel 2004 e nel 2006 partecipa al Vale Festejar con gli spettacoli “São João de Chico Maranhão” e “Chico Maranhão em Bumba-concerto”. Nel 2009 e 2010 partecipa alla programmazione del São João con 6 e 5 spettacoli (cfr. Chico Maranhão, sito internet).

guadagnato soldi, tutti quanti guadagnarono. Io, quell'anno, il '94<sup>421</sup>, subito dopo che entrò in vigore il Real, guadagnai 3300 R\$, fu in questo modo che riuscii a fare questa sede. [...]. Intanto è così che lei incominciò ad avvicinarsi alla cultura, ai gruppi, si identificò proprio, e cominciò ad aiutare. Perché noi vivevamo così: le *brincadeiras*, i *donos* di *brincadeiras* passavano tutto il giorno, nel periodo giunino, correndo per negoziare una *brincada* [una presentazione]. Dovevamo riuscire a contrattare per lo meno cinque *brincadas* per notte, per un valore irrisorio, per poter coprire le spese, che erano molto alte, pullman, vitto per il personale [...]. Lei la fece finita con la maggior parte degli *arraiais* e passò a contrattare le *brincadeiras* pagando un valore x. Voglio dire: in luogo di guadagnare 500 R\$ per esibizione, lei passò a pagarne 800, 1000 R\$ per *brincada*, per ogni presentazione.

MP: Perché prima com'era?

JG: Tu facevi un *arraial* e io andavo là ad elemosinare... mi dà una presentazione? Lei centralizzo un poco le cose. [...] Ruscì a darci questa via di fuga. Invece di andare correndo di qui e di là, giorno e notte, per ottenere una presentazione, avevi già fissato.. sapendo dove andare. La segreteria di cultura ti contrattava per "x" presentazioni. Io già sono arrivato a ricevere dieci *brincadas* [...] dieci presentazioni nel periodo [giunino]. Voglio dire la Segreteria di Cultura mi dava dieci presentazioni con... un valore... voglio dire: con quel danaro già stavo tranquillo. [...] Potevo poi correre dietro ad altre di privati, per ingrossare il cache della *brincadeira*. Pertanto cominciò così. E oggi continua in questo modo. Stiamo ancora ricevendo cache del valore che lei lasciò. [...].

Sono tre o quattro anni che lei è fuori dal governo e che noi stiamo ricevendo il cache che lei ha lasciato, ancora 2200 R\$. [...] Quest'anno, adesso, quest'anno di Jackson Lago il valore è...

MP: È diminuito?

JG: Voglio dire, non è diminuito né è aumentato. Perché noi stiamo ricevendo il prezzo che era di Zé Reinaldo<sup>422</sup>: 2200... [...] Per ogni presentazione. [...] E il municipio [...] al di là di pagare pochino, fino ad oggi non ha ancora pagato... oggi siamo ormai nel decimo mese dell'anno e il municipio ancora non ha pagato nessuno. [...] Il municipio mi sta dovendo [...] [il pagamento] di due presentazioni per un valore di 1100, 1200 R\$, 1200 R\$ il valore di ogn'una. Devo ricevere dal municipio 2400 R\$. [...] Il municipio paga la sua parte [...] e lo Stato anche. [...] Lo Stato ha già pagato da molto tempo. (id.: 15-19)

A fronte di questa situazione, l'appoggio e la stima di "JG" e della sua *brincadeira* per Roseana Sarney e la sua famiglia, si esprime, oltre che nei discorsi più quotidiani tra i *brincantes* e gli abitanti del quartiere, i famigliari e gli amici, anche in forme più esplicite. Il *couro* del Bumba-meu-boi della *brincadeira* di "JG" rappresentava nel 2007, su un lato, la figura di Zelinda Lima e di Roseana Sarney. Nella sede della *brincadeira*, in una delle colonne centrali cappeggia una foto di José Sarney Presidente del Brasile (v. appendice A, Figura 13 e Figura 14). Durante la *Festa del Boi da Lua 2007*, in una delle prime toadas, "JG" cantò, nonostante Roseana non fosse presente, alcune strofe in suo onore, lodando il Governo dello Stato di Roseana:

---

<sup>421</sup> Eletta governatrice nel 1994, Roseana Sarney ha governato il Maranhão per due mandati consecutivi, dal primo gennaio 1995 all'aprile 2002, quando è stata eletta al Senato Federale. Nel 2010 ha vinto nuovamente le elezioni a governatrice del Maranhão.

<sup>422</sup> José Reinaldo Carneiro Tavares (1939-) è stato governatore del Maranhão tra il 2002 e il 2006. Nel 2002 è stato eletto a governatore con l'appoggio della famiglia Sarney. Nel 2006 ha appoggiato la candidatura a governatore di Jackson Lago, che ha vinto le elezioni al secondo turno contro Roseana Sarney (cfr. FGV-CPDOC, *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930*, sito internet).

Io sono un uomo felice!  
 Voi siete figli del Maranhão  
 Terra del miglior folclore  
 Il *boi* è nato in questa terra indurita  
 Abbiamo il Tambor de Crioula  
 Che fa tremare il terreno  
 Il Bumba boi di Zabumba  
 Baixada e Costa di mano  
 Orchestra e boi da Ilha  
 Questo sì, *é pandeirão*  
 Ah volesse il cielo che il Governo dello Stato facesse che  
 Brincasse senza esser respinto e mandato in pensione  
 Il *cantador* che il tempo ha segnato  
 Cantando boi per São João  
 [segue un brano strumentale di percussioni con ripetizione di alcuni dei versi precedenti]  
 Se non fosse per Roseana Sarney  
 Era molto triste il Bumba-boi del Maranhão  
 Perché l'incentivo non ha denaro  
 E siamo senza opzioni  
 É lei che ti da appoggio  
 É lei che ti da una mano  
 É lei che ti da affetto  
 É lei che ti da ragione  
 É lei che ti da valore  
 É stata lei che abbracciò il Bumba boi!  
 Con cuore. (*Festa del Boi da Lua 2007*, registrazione audio dell'autore)<sup>423</sup>

### 3.6.7 Le posizioni del campo e i *sotaque* dei bumba-meu-boi di São Luís

Come abbiamo ricordato all'inizio di questa sezione (§ 3.6 “Le posizioni e le disposizioni del campo”), gli effetti degli *habitus* di classe si intersecano in modo complesso con l'*illusio* e gli interessi specifici del campo in cui operano determinando una struttura differenziata di posizioni. Abbiamo cercato fin qui di mettere in evidenza questa situazione descrivendo le traiettorie di alcuni gruppi e le biografiche di alcuni agenti che abbiamo considerato emblematiche. Vediamo ora di analizzare come questa intersezione tra *illusio* e *habitus* operi in un caso specifico, nel posizionarsi dei *sotaque* dei bumba-meu-boi di São Luís nella struttura del campo del folclore. I discorsi e le pratiche associate ai *sotaque* del bumba-meu-boi (v. *supra* § 3.5) costituiscono le maglie formali o terminologiche che, inglobando e mediando una molteplicità di punti di vista, danno forma tematica al terreno comune su cui,

---

<sup>423</sup> [2:01:45s - 2:03:52s]. Trascriviamo qui di seguito il testo originale portoghese: *Eu sou homem feliz!! / Você è filho do Maranhão / Terra do melhor folclore / O boi nasci no torrão [torrão natal, “patria”] / Temos Tambor de crioula / Que ti faz tremer o chão / O Bumba boi de Zabumba / Baixada e Costa de mão / Orquestra e boi da Ilha / Esse sim é pandeirão / Ah quem me dera que o governo do estado / Brincasse sem ser eliciado e aposentado / Os cantador que o tempo marcou / Cantando boi pra são João [...] Se não fosse Roseana Sarney / Era muito triste o Bumba-boi do Maranhão / Porque faz que incentivo não tem dinheiro / E estamos sem opção / É ela que te da apoio / É ela que te da a mão / É ela que te da carinho / É ela que te da razão / É ela que te da valor / Foi ela que abraçou o Bumba Boi / com coração.*

almeno in São Luís, si articolano i discorsi sul *bumba-meu-boi*. Le disposizioni logico-analitiche classificatorie dei folcloristi (molti dei quali, come abbiamo visto, operano nelle istituzioni pubbliche o ne influenzano le direttrici) trovano qui uno spazio di intesa e di articolazione con le esigenze pratiche e di distinzione dei leader dei gruppi del *bumba-meu-boi*, e le esigenze di sintesi, catalogazione e diversificazione dei prodotti culturali richieste dalle burocrazie delle istituzioni pubbliche e dalle imprese private che pongono l'economia della cultura o gli emblemi delle forme folcloriche al centro delle loro attuazioni – come la SECMA, la *Secretaria Estadual de Turismo*, la *Secretaria Municipal de Turismo*, il SEBRAE (*Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas*) e il SESC (*Serviço Social do Comércio*)<sup>424</sup>, i gruppi appartenenti all'industria alberghiera interessata allo sviluppo del turismo culturale e le multinazionali che intendono avvalersi del patrocinio alle forme della cultura popolare per riconfigurare la propria immagine spesso associata allo sfruttamento intensivo dei territori locali (tra cui, le già citate Vale do Rio Doce - CVRD e ALUMAR).

Che le *rodas de conversas* sul *bumba-meu-boi* (v. § 2.3.1 “Una “*roda de conversa*” sul *bumba-meu-boi*”), siano state organizzate per *sotaque*, e non siano state precedute da una preliminare assemblea generale di tutti i *brincantes* del *Bumba-meu-boi*, segnala quanto la suddivisione in *sotaque*, almeno in São Luís, sia già stata naturalizzata (al contrario, come abbiamo visto nel § 3.5.3, nell'interno del Maranhão la situazione è molto più variegata e meno definita). La classificazione in *sotaque* obbliga i leader del *bumba-meu-boi* di São Luís ad un'operazione di chiarificazione, li induce a definire la propria posizione, in particolare, rispetto all'asse semantico tradizionale/moderno e quindi ad individuare il tipo principale di capitale economico e simbolico a cui aspirano e per cui competono. In linea generale, l'analisi dell'articolazione delle posizioni dei gruppi dei vari *sotaque* ripete all'interno del campo più ristretto del *Bumba-meu-boi* di São Luís, la struttura posizionale del campo folclorico che abbiamo cercato di analizzare nelle sue linee essenziali nei paragrafi precedenti.

Da un lato abbiamo i gruppi del *bumba-meu-boi* che si schierano, o sono spinti a schierarsi dalle istituzioni e dagli intellettuali che si occupano di folclore, per la tradizione e la sua conservazione (tradizione in parte costruita, inventata, dalle stesse istituzioni e dai folcloristi), almeno tendenzialmente, pur senza negare la necessità e l'opportunità di piccole innovazioni “tecniche” o “estetiche”. Funzionando come icone identitarie, questi gruppi

---

<sup>424</sup> Il SESC é un ente privato sostenuto e finanziato dalle imprese di commercio di beni e servizi. Ha come scopo sociale il benessere della clientela delle imprese ad esso affiliate. Attua nelle aree dell'educazione, della salute, del tempo libero, della cultura e dell'assistenza sociale.

aspirano soprattutto agli incentivi pubblici o privati e al riconoscimento del proprio valore simbolico. Si tratta soprattutto dei gruppi del *sotaque* di Zabumba, *sotaque* definito da molti folcloristi come il più antico e tradizionale e quindi più meritevole di essere preservato (cfr. ad esempio Araújo 1986: 62)<sup>425</sup>. Nei Bumba-meu-boi di Zabumba sono presenti e sono state presenti forme di innovazione, ma con lo strutturarsi delle posizioni del campo, tali dinamiche iniziano ad essere relativamente controllate, frenate ed infine autocensurate, almeno in proporzione maggiore rispetto a quanto è avvenuto in altri *sotaque*<sup>426</sup>. Eventuali piccole novità che sfuggano al controllo, normalmente, sono interpretate come innovazioni tradizionali, a meno che siano ritenute non rispettare le caratteristiche generali del *sotaque* definite dai folcloristi e dagli stessi *brincantes*, sorta di nucleo culturale/simbolico, o di *referencial*, com'è chiamato ad esempio da Michol Carvalho<sup>427</sup>, che deve essere rispettato e conservato, pena la perdita della propria identità di *sotaque*<sup>428</sup>. Per fare un esempio, i gruppi di Zabumba sono i più incentivati dalla SECMA e dai membri della CMF a mantenere, organizzare e mettere in scena nelle proprie sedi, durante gli *ensaïos* che precedono il São

---

<sup>425</sup> Per alcuni studiosi la stessa denominazione del *folguedo* Bumba-meu-boi, o Boi-Bumbá, deriverebbe dal nome dello strumento che caratterizza questo *sotaque*, la *zabumba* (v. Cavalcanti 2000: 1022; v. anche *supra* nota 10).

<sup>426</sup> Forniamo due esempi di innovazioni ideate da “autores” di Bumba-meu-boi di Zabumba. Secondo Zelinda Lima, Laurentino (-1975), fondatore del Bumba-meu-boi da Fé em Deus, *sotaque* di Zabumba, fu il primo ad adottare i ricami di *miçangas* e *canutilhos*, “lustrini” e “perline allungate” (Lima Z. 2004a: 6). Nell'anno in cui gli americani atterrarono sulla Luna, riferisce la stessa Zelinda Lima, Lauro (1917-1993), leader dell'omonimo Bumba-meu-boi, *sotaque* di Zabumba, organizzò una *comédia* dove Pai Francisco e Catirina erano astronauti, vestiti di carta argentata, con al posto degli occhi due lampadine lampeggianti. Rubavano il *boi* attraendolo in una caverna ricoperta di luci colorate (id.: 7).

<sup>427</sup> Citiamo due interventi di Michol Carvalho nella *roda de conversas* sul Bumba-meu-boi dove emerge come la questione del “referenziale” sia sentita dai folcloristi con particolare preoccupazione:

Michol: È chiaro che non c'è, per così dire, una formula, supponiamo, una ricetta del *boi*, dentro la quale tutti si devono inquadrare, facendo così una camicia di forza dove niente può cambiare; è chiaro che c'è un referenziale [*referencial*], una direzione [*rumo*], determinate caratteristiche dentro il bumba-meu-boi, dentro di ogni *sotaque*, non è vero? Di ogni stile. Or bene, i cambiamenti avvengono, l'importante, io credo è cercare di sapere: “È cambiato? Perché è cambiato? Per cosa è cambiato? Qual è l'obiettivo? E se è cambiato, quale è stato il tipo di soluzione? In questo caso l'importante è vedere che ogni soluzione che sorge dentro del gruppo, dentro dell'universo del *boi*, è sempre più creativa, e non aggredisce la realtà di quel gruppo, ma quando è importata, così, viene da fuori all'interno, se copi la televisione, copi una rivista [...] realmente vedrai che è qualche cosa che non lega bene, che non si incolla a quel contesto, pertanto io credo che l'obiettivo di questa tavola rotonda [*roda de conversas*] va esattamente nel senso di prendere coscienza di questa realtà, di tutto ciò che sta succedendo con il *boi* del Maranhão, anche perché si possa vedere ciò che è importante fortificare, affinché continui, come *boi* del Maranhão e non diventi un'altra cosa. (CMF 2001a: nastro 1, p. 15).

In relazione alla questione degli alternativi [gruppi alternativi], è una mia preoccupazione [...] la questione del referenziale [*referencial*]. Voglio dire, [un gruppo alternativo] può non avere, nella maggior parte dei casi non lo ha, un impegno con il tradizionale, ma deve avere un qualche tipo di referenziale, altrimenti resta nel vuoto, non è vero? Una cosa che è creata, realmente, soltanto con un fine commerciale [*mercantilista*]. (id.: nastro 10, p. 23).

Il termine *referencial*, come vedremo, entra a far parte del gergo istituzionale nel 1975, quando è creato il *Centro Nacional de Referência Cultural* – CNRC (v. *infra* § 4.2.6)

<sup>428</sup> Il *referencial* di un *sotaque* coinvolge delle restrizioni sui tipi e la forma delle coreografie, degli indumenti, degli strumenti e degli altri manufatti della *brincadeira*; sui rituali e le forme drammatiche, sul numero e i tipi di *brincantes*. Vedi anche il § 3.5.

João, l'auto tradizionale del *bumba-meu-boi* (v. *supra* § 2.3.1, riga 19 della *roda de conversa*); d'altro lato, questi gruppi, radicati nei quartieri più popolari di São Luís, anche per le loro origini subalterne, sono i più vigilati e disciplinati dalle istituzioni<sup>429</sup> e dai responsabili interni delle *brincadeiras*: l'obiettivo dei leader di questi gruppi e dei loro patrocinatori è quello di produrre spettacoli che combinino allo stesso tempo un'apparenza di autenticità/diversità, ovvero che combinino le forme di una tradizionalità esotica meno massificata, con una cura meticolosa nelle rifiniture artigianali degli indumenti, degli strumenti e degli altri elementi materiali di scena, tra cui lo stesso *boi*. A questa forma di esotismo raffinato i leader dei gruppi cercano di combinare infine, anche la sobrietà controllata dei comportamenti dei propri *brincantes* (soprattutto per quanto riguarda l'uso di alcolici<sup>430</sup>). Il rispetto della tradizionalità nei Bumba-meu-boi di Zabumba è anche incentivato dai gruppi legati al movimento negro maranhense. Il *sotaque* di Zabumba è infatti classificato come il più "africano" (v. § 3.5.1), ed è considerato il *sotaque* più diffuso nelle comunità negre del Maranhão (v. Silva, Ferreira 2008: 6). Per questa ragione i Bumba-meu-boi di Zabumba sono eletti a rappresentanti dell'identità negra o afrodiscendente e i *brincantes* di questi gruppi sono indotti a rispettare le proprie origini identitarie<sup>431</sup>.

---

<sup>429</sup> In questa sorta di accanimento disciplinare, potrebbe avere un ruolo significativo anche il pregiudizio razziale, essendo i *brincantes* dei Bumba-meu-boi di zabumba per lo più afrodiscendenti.

<sup>430</sup> Nella riunione preparatoria del São João 2008, avvenuta nella sede del Bumba-meu-boi di Dona Zeca, *sotaque* di Zabumba, il 23 giugno 2008, la questione dell'uso esagerato degli alcolici da parte dei *brincantes*, è stata posta in modo molto diretto da Malvino, responsabile amministrativo della *brincadeira*. Malvino ha ricordato, ai *brincantes* del *boi*, la presenza negli *arraiais* di funzionari della SECMA che controllano e monitorano le presentazioni delle *brincadeiras*, segnalando eventuali anomalie ed eventuali comportamenti impropri da parte dei *brincantes*.

Vediamo in un altro brano dell'intervista a Rogério Pelado già sopra citata (§ 3.2), come anche per i responsabili e i *brincantes* del Bumba-meu-boi Unidos da Santa Fé gli alcolici costituiscano una questione problematica:

RP: Rispetto al bere... Oggi loro [la direzione della *brincadeira*] stanno volendo economizzare troppo, solo che l'economia che vogliono fare è eliminare le bevande [alcoliche]

MP: Il bere è gratuito?

RP: Eliminare, non si da più da bere, così, perché stanno... in passato si beveva a volontà, per il personale, e intanto, loro stanno... loro già stanno riducendo...

MP: Bibite... c'è anche *cachaça*...

RP: Sì! Il Cognac, perché il popolo *brinca* gratuitamente, intanto, a volte, non *brinca* con molta volontà. A volte è necessario che ci sia qualche cosa per scaldare il personale [...].

MP: É duro...

RP: É proprio duro, io anche concordo, é duro per le persone *brincar* tutta la notte senza prendere da bere niente.

MP: Anche per avere quello spirito un po' più giocoso [*brincalhão*]...

RP: É! Giustamente. Intanto, stanno volendo, io credo, ridurre. Intanto, io già ho detto: ragazzi, se voi volete un *boi* gospel, voi non vi potete riuscire, perché *boi* religioso é un *boi* che non dà da bere in nessun modo, almeno che non sia acqua. (Pelado, 9 maggio 2008, p. 39)

<sup>431</sup> Il *Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros* della UFMA (NEAB) nel 2006 ha svolto un progetto di ricerca, finanziato dalla Fondazione Culturale Palmares (fondazione vincolata al governo federale e preposta alla valorizzazione dell'identità afrobrasileiana), avente come oggetto i gruppi di Bumba-meu-boi di Zabumba, e "come obiettivo realizzare un *registro* audiovisivo e testuale delle espressioni della cultura afrobrasileiana nel Maranhão" (Silva, Ferreira 2008: 8). Nel 2008 il NEAB ha pubblicato un volume intitolato: *Ritmos da Identidade Afro-Maranhense: boi de zabumba* (id.), e ha prodotto un documentario con il medesimo titolo.

All'altro estremo, i gruppi che fanno della modernizzazione e dell'innovazione il metro della propria "politica culturale". Allontanandosi più radicalmente dai vincoli della tradizione codificati dai folcloristi e dagli studiosi della storia del folclore locale, pur continuando a dichiarare una forma di discendenza tradizionale, che legittimano fornendo eventualmente una propria interpretazione della tradizione e del passato, in modo analogo ai gruppi parafolclorici come il *Boi Pirilampo*, da cui spesso traggono ispirazione, ambiscono a soddisfare i gusti del proprio pubblico secondo "strategie" più direttamente commerciali e spettacolari. Molti dei gruppi del *sotaque* di orchestra sorti a partire dalla metà degli anni '90 si inquadrano in questa posizione. La rapida crescita di questi gruppi è stata inizialmente osservata con preoccupazione dai folcloristi. Azevedo Neto, nel capitolo finale scritto per la riedizione del 1997 del suo *Bumba-meu-boi no Maranhão*, così scriveva:

La più pericolosa novità sorta in questi quattordici anni [dalla prima edizione del 1983], decorre dal rapido aumento del prestigio dei boi-de-orchestra [...].

Poiché i boi-de-orchestra sono stati creati fin dall'inizio privi di compromessi con la tradizione, non da un'esplosione popolare ma dall'iniziativa individuale di un determinato agente, non vi sono state difficoltà, tanto nell'imposizione delle innovazioni come nella loro accettazione. Le più significative innovazioni sono avvenute nella formazione di ciò che sarebbe il battaglione e nei figurini.

Per quanto riguarda al battaglione, è aumentato il numero delle indie, fino a costituire quasi la metà del gruppo. Gli è stato dato poi figurini, passi e posture che finiscono per trasformarle in grottesche caricature delle ballerine di un Teatro di Rivista. (Azevedo Neto 1983: 118-119)

Nel *Boletim* della *Comissão Maranhense de Folclore* dell'agosto 2005, Deborah Baesse, Mestre in Educazione e membro della CMF, si dichiarava indignata "di alcune aberrazioni" (Baesse 2005: 2) che aveva osservato nei *boi* di orchestra durante le feste giunine di quell'anno:

Come cittadina maranhense molto orgogliosa di questo titolo, non ho potuto assistere con tranquillità al franco processo di degradazione per il quale stanno passando i boi di orchestra del Maranhão. [...]

La mia indignazione si deve al fatto che vari gruppi locali, specie quelli che si denominano boi di orchestra, vengono a copiare Parintins<sup>432</sup> secondo un movimento di contro-influenza terrificante. Qui non sto avanzando nessuna intenzione purista con cui guardare il folclore come se fosse paralizzato, asettico e libero dalle influenze salutari che la modernità porta a noi tutti. Il folclore è un'istituzione viva, fatto di persone, e, in quanto tale, ha la necessità di adattarsi, assimilare influenze, acculturandosi. Nonostante ciò, questo deve essere un processo naturale, frutto dei cambiamenti sofferti dalle comunità responsabili delle brincadeiras. Ciò che si è visto nel Maranhão, specie nei gruppi di orchestra, è una commercializzazione inscruopolosa dei gruppi, che, da manifestazioni folcloriche, si trasformano in show commerciali. Sono índios e índias scelti con la massima cura, secondo i parametri di bellezza della Seduzione [*Malhação*] e musiche frenetiche, un ritmo impazzito, che né di lontano ricorda la musica tradizionalmente

---

<sup>432</sup> Vedi nota 395.



attribuita al sotaque di orchestra. [...]. Un altro aspetto da considerare è il numero impressionante di índias e índios che questi gruppi hanno presentato. Vaqueiros, amo, Chico, Catirina e il boi, in passato personaggi centrali, sono ridotti quasi a nulla, spremuti là alla fine del mare di muscoli, cosce e seni che si spargono abbondantemente nel terreiro. Anzi, questi gruppi dovrebbero proporre un cambiamento di nome, da Bumba-meu-boi a Bumba-minha-índia. [...] Per chi non lo sa, ogni sotaque ha le sue specificità. [...] In verità, molto di ciò che oggi si presenta con il titolo di orchestra già è una nuova danza che non ha niente a che vedere con il riferito sotaque. (id.).

La polemica tra i folcloristi e i gruppi più modernizzatori, si ripete, tra questi ultimi e i gruppi più radicati nella tradizione del Bumba-meu-boi come abbiamo visto nel § sul Boi Pirilampo quando abbiamo citato un diverbio polemico avvenuto tra Renato Dionísio,  *dono* di un Bumba-meu-boi alternativo e Therezinha Jansen  *dono* di un Bumba-meu-boi di Zabumba (v. p. 202).

Tra questi estremi si posizionano quei gruppi che mantenendo un forte legame con il territorio riescono meglio a mediare tradizione e modernizzazione facendo passare l'innovazione per un processo dialettico di rielaborazione "popolare", interna al gusto e alle esigenze della comunità in cui vivono. Nella Ilha di São Luís sono i Bumba-meu-boi di più antica fondazione, del *sotaque* di *matraca* (detto anche *sotaque da Ilha*) a mantenere un più forte legame con le comunità di residenza delle *brincadeiras*. Ciò è dovuto a due fattori. In primo luogo le sedi delle *brincadeiras* di questo *sotaque* sono per lo più localizzate nei luoghi di nascita dei loro fondatori, diversamente dal caso dei Bumba-meu-boi di Zabumba e Abaixada dove i promotori e i leader dei gruppi sono quasi sempre originari dell'*interior* del Maranhão<sup>433</sup>. Il complesso e numeroso tessuto familiare dei partecipanti di una *brincadeira* di *sotaque* di *matraca* si trova di conseguenza fortemente legato, per via di vincoli affettivi di parentela, di vicinato e di consuetudine, sia al gruppo che alla comunità dove il gruppo risiede e in cui essi stessi risiedono. In secondo luogo, nei *boi* del *sotaque* da *Ilha*, chiunque sia dotato di *matracas* o *pandeirões*, pur non facendo parte degli effettivi membri della *brincadeira*, anche solo indossando un paio di bermuda e un paio di sandali, può unirsi al congiunto di percussioni del gruppo. In questo modo è consentita e facilitata la partecipazione diretta alle presentazioni del *boi* della parte della comunità locale che sostiene la *brincadeira*. I *Boi* di *matraca* tendono a differenziarsi e a competere con gli altri gruppi sul piano del numero di *brincantes* e della dimensione del pubblico di sostenitori che accompagna le loro presentazioni. I grandi Bumba-meu-boi di *matraca*, come il Boi de

---

<sup>433</sup> Durante le feste giunine molti dei gruppi di Zabumba ingrossano le file dei propri *brincantes* contrattando *brincantes* dei municipi della regione dell'abaixada occidentale, i quali, per l'occasione sono ospitati nelle sedi dei *boi* o in case appositamente affittate (v. la testimonianza di Samuel a p. 224).

Maracanã, il Boi da Maioba, il Boi de Iguaiába, o il Boi da Pindoba, sono i Bumba-meu-boi più aperti e i più popolari.

I gruppi del *sotaque* di Abaixada si collocano in una posizione intermedia tra i gruppi del *sotaque* di Zabumba e Matraca. Come i gruppi di Zabumba, sono caratterizzati da forti legami con le origini popolari *camponeses* e *interioranas* (dell'*interior* della regione di Viana, Pindaré) di molti dei propri leader e *brincantes*. Tendono però a differenziarsi simbolicamente dagli altri *sotaque* includendo da un lato dei tratti esotici regionali (presenza delle maschere Cazumbá), dall'altro ammettendo la graduale innovazione di determinati elementi materiali, come le dimensioni dei grandi cappelli a forma di mezzaluna, il numero dei *brincantes*, l'elaborazione delle coreografie. Questa maggiore libertà, gli consente di accogliere tra le proprie file un numero crescente di giovani ed adolescenti, in modo simile a quanto avviene nei Bumba-meu-boi di *matraca*.

### **Paradigmi conservatori vs paradigmi innovatori (quadro sinottico dei *sotaque* del Bumba-meu-boi)**

Nello schema seguente forniamo un quadro sinottico delle posizioni strutturali dei *sotaques* del Bumba-meu-boi, dai più conservatrici e tradizionalisti, ai più attivi, ed innovatrici:

- Sotaque di Zabumba (o di Guimarães) :  
priorità: conservazione, manutenzione della tradizione (invenata o meno che sia) e della propria identità regionale / etnica; rispetto degli aspetti formali e rituali del Bumba-meu-boi: tipo di decorazioni, rituali di battesimo e di morte del *boi*, messa in scena dell'*auto*.

- Sotaque di Abaixada (o di Viana - Pindaré):  
posizione intermedia tra il *sotaque* di Zabumba e Matraca

- Sotaque di Matraca (o della Ilha di São Luís):  
priorità: manutenzione delle relazioni stabilite con le comunità di residenza, con i propri sostenitori / tifosi, e con le istituzioni; elaborazione di forme di compromesso tra innovazione e tradizione: convivenza del *boi* di promessa o di *terreiro* con il *boi* del turismo (cfr. CMF 2001a, trascrizione nastro 1, p. 15; Carvalho M. 1995: 163-167)

- Sotaque di Orchestra / gruppi Alternativi:  
priorità: spettacolarizzazione, professionalizzazione, perfezionamento degli aspetti estetici e tecnici delle presentazioni, attenzione ai gusti del pubblico massificato, commercializzazione mediatica delle *brincadeiras*.

### **Una *comédia* del Bumba-meu-boi**

Prima di concludere questo capitolo, presentiamo un esempio di *comédia*, o *matança* o *palhaçada*, messa in scena da un gruppo di *Bumba-meu-boi* di *sotaque* di Zabumba. Potremo così apprezzare la differenza tra i contenuti tematici del tipo di *comédias* di questo

*sotaque* e i contenuti delle drammatizzazioni messe in scena dai gruppi parafolclorici, drammatizzazioni di cui abbiamo fornito alcuni esempi nel § 3.6.4.

La *comédia*, di cui presentiamo in sintesi la trama, è stata messa in scena il 16 giugno 2007 durante un *ensaio* del Bumba-meu-boi Dois Irmãos, realizzato nella sede della *brincadeira* nel Bairro de Fatima, in São Luís.

Clicia Gomes ha realizzato le registrazioni audisive della *comédia* e nella sua tesi di laurea ne riporta un'analisi dettagliata (Gomes 2008: 69-70).

La *matança* ha inizio con l'entrata in scena, durante l'*ensaio*, dei *palhaços* della *brincadeira* (Alteredo de Jesus Silva e Valdemar Piedade Pereira). I due *palhaços* interpretano una coppia di sposi, contadini senza terra, che si presentano al *vaqueiro* di una *fazenda*, la fazenda São João, chiedendo il permesso di fare una coltivazione di riso e fagioli all'interno della proprietà. Il *fazendeiro*, dopo essersi consultato con il suo socio, nega il permesso, argomentando che si tratta di "una fazenda dove un boi sta brincando" (id.: 110) e che se faranno questo lavoro subiranno un danno, poiché il bestiame della *fazenda* lo andrà a mangiare. Nonostante ciò la coppia di contadini permane nella fazenda. I due *palhaços* inscenano la costruzione di un recinto attorno ad un piccolo appezzamento di terreno, dove piantano delle sementi. Come previsto il *bumba-boi* distrugge la piantagione. La coppia di contadini protesta chiedendo al *fazendeiro* che gli sia rimborsato il danno subito, argomentando maliziosamente che era stato lo stesso *fazendeiro* a comandargli di coltivare il terreno della *fazenda*. Citiamo un brano dei dialoghi registrati da Clicia Gomes:

Palhaço: Signore! Guardi, io parlai con lei la settimana passata e lei mi comandò di piantare, non si ricorda? [...].

Fazendeiro: Signore! Ma lei è pazzo!

Palhaço: Adesso c'è una cosa, voi mi dovrete pagare le mie spese.

Fazendeiro: Pagarvi le spese!? [...] Con tanti problemi che voi avete creato? Già avete disboscato, bruciato, piantato [...].

Palhaço: Ah! mio fratello, se non mi paga ci sarà una lite. Ah! ci sarà una lite, io farò una cosa. Il frutto del mio sudore, del mio lavoro stancante, lei non me lo paga?

[inizio di una *toada*]

Fazendeiro: Mio Socio, ben come ti dissi, la vita è proprio così. [rip. 2 volte] / Io già sono stanco e ammalato di fare il bene per gente cattiva [*ruin*].

[fine della *toada*]

Fazendeiro: Mio socio! Voi avete dato il permesso a questo camerata di fare una coltivazione qui nella fazenda?

Socio: No! Non l'ho dato! [...].

Fazendeiro: Ehi! *vaqueiro*! È il seguente: ti ordino di portar via questo signore [*moço*], conducilo alla porta della fazenda, e se è possibile dagli una scaricata di piombo nella schiena; intanto io vado a fare un viaggio di urgenza e quando torno voglio incontrare il mio bestiame in questo appezzamento [*terreiro*].

Vaqueiro: Sì, signore! (Gomes 2008: 111)

Mentre il *fazendeiro* sta viaggiando, i due *palhaços*, marito e moglie, portano via il *boi*. Quando il *fazendeiro* scopre il furto, invia i suoi *vaqueiros* a ricercare i fuggitivi. Il marito è catturato, ma nega il suo coinvolgimento nella sparizione del *boi*. In conclusione la sua sposa, affinché il marito sia rilasciato, finisce per pagare al *fazendeiro* il valore del *boi*.

Come osserva Clícia Gomes la *matança* si riferisce ad un aspetto tipico dei conflitti della vita rurale maranhense dove i contadini spesso si appropriano o sollecitano ai proprietari dei grandi latifondi delle parti di terra non coltivata al fine di renderla produttiva (cfr. id.: 70). Attraverso il comico e la satira è messa in scena l'opposizione tra il povero e il ricco, mostrando le astuzie che il subalterno deve mettere in campo per fronteggiare il potere di chi domina le risorse del territorio che abita.

La vicenda narrata, la distruzione dei campi per mezzo del bestiame, sembra essere abbastanza frequente nel Maranhão. Apolônio Melônio, dono del Bumba-meu-boi da Floresta (v. § 3.5.2), racconta, in un'intervista raccolta in uno dei volumi della collezione *Memória de Velhos* (v. nota 212), l'episodio della sua giovinezza che lo indusse a lasciare i campi e a recarsi in São Luís:

Avevo un campo molto buono. Il miglio cresceva bene, il riso meno; intanto piantai manioca nell'altro lato del campo. Il bestiame del proprietario del terreno entrò e mangiò tutta la manioca. Rimasi interdetto perché se avessi ucciso il bestiame egli avrebbe agito contro la mia attitudine, per questo motivo mi trasferii [...] nella casa di un mio fratello, dalla quale partii per andare ad abitare in São Luís. (Apolônio Melônio in Lima Z. 2008: 72)

Per altri esempi di *comédias* di Bumba-meu-boi di Zabumba rimandiamo, oltre alla tesi di Clícia Gomes, alla tesi di dottorato di Luciana Gonçalves de Carvalho, dedicata interamente alle storie narrate e messe in scena dai *palhaços* del Bumba-meu-boi del Maranhão (Carvalho L. 2005)<sup>434</sup>.

---

<sup>434</sup> Vedi anche Prado 1977, pp. 243-253 e allegato "D".

## 4 Il folclore come luogo di integrazione culturale

### 4.1 L'interno e l'esterno del campo

Nel cap. 2 abbiamo cercato di comprendere, con uno sguardo essenzialmente sincronico, i dispositivi istituzionali che attualmente legittimano, producono e riproducono i valori del campo in esame: l'*illusio* del campo del folclore. Nel cap. 3, abbiamo cercato di investigare le forme di questa *illusio* e la configurazione delle posizioni del campo che a loro volta influenzano l'organizzazione dei dispositivi istituzionali. Dobbiamo chiederci ora se per comprendere il fenomeno della valorizzazione del folclore, cioè la forma dell'*illusio* del campo, in Brasile e nel Maranhão, sia sufficiente considerare la dialettica tra questi due piani: il piano istituzionale e il piano delle dispute e delle alleanze interne al campo – o se non vi sia un piano esterno, parallelo o anche sovrapposto ad essi, che in qualche modo ne sostiene e ne spiega anche la dinamica diacronica di più lungo termine. Possiamo chiederci infatti se il campo del folclore sia organizzato solo da una logica di autonomizzazione, rispetto agli altri campi, e da uno specifico rapporto di sinergia e di reciproca legittimazione con quella sorta di meta-campo che è lo Stato, oltre che dalle dispute interne per il controllo del capitale specifico del campo, o se vi sia dell'altro. A nostro avviso, per spiegare le forme attuali dell'*illusio*, occorre affrontarne il complesso delle filosofie, delle ideologie, dei saperi, e insieme ad esso le prassi consolidate, le abitudini, le tecniche, tra loro relativamente integrate, in breve, le “formazioni storiche” o i “dispositivi storici” (Foucault 1976: 94)<sup>435</sup> caratterizzati da una temporalità differente rispetto a quella più ristretta e interattiva dei campi, che in vario modo definiscono le direzioni e il tessuto del “campo” di discorsi e di pratiche<sup>436</sup> che ha informato e informa sia il campo di studi del folclore sia l'*illusio* e il *nomos* del campo folclorico. È a partire da queste “formazioni” o da questi “dispositivi”<sup>437</sup> che anche l'*illusio* del campo folclorico ad un certo punto inizia a

---

<sup>435</sup> Formazioni e dispositivi che a loro volta sono il frutto di un vasto contesto di lotte politiche e culturali che operano delle sedimentazioni culturali.

<sup>436</sup> Per la nozione di “campo” in Foucault v. id., pp. 91-102.

<sup>437</sup> D'ora in avanti con il termine “formazione”, “formazioni”, indicheremo un complesso di filosofie, ideologie, saperi, prassi, tecniche, ecc., di cui si ipotizza e si cerca di verificare la relativa convergenza, coordinazione e coerenza; complesso dotato di specifici effetti sul piano sovrastrutturale sociale e culturale. Se da un lato le formazioni di cui parliamo costituiscono delle pratiche regolate, non siamo qui interessati ad un'analisi di tipo strettamente archeologico, nel senso foucaultiano del termine, cioè ad un'analisi

consolidarsi e diviene operativo. Canclini, discutendo le ricerche di Bourdieu sul campo artistico, ne critica l'attenzione esclusiva ai processi competitivi:

Bourdieu ritiene che ogni campo culturale sia retto da leggi proprie. Più che dalla struttura globale della società, quello che l'artista fa è condizionato da sistema di relazioni stabilito dagli attori vincolati con la produzione e circolazione delle opere. La ricerca sociologica sull'arte deve allora esaminare come si è costituito il capitale culturale del rispettivo campo e come funziona la lotta per appropriarsene. [...] Ma queste competizioni contengono anche molta complicità, ed è anche attraverso di essa che si afferma la credenza nell'autonomia del campo. Quando, nelle società moderne, un potere estraneo al campo – la chiesa o il governo – vuole intervenire nella dinamica interna proprio del lavoro artistico mediante la censura, gli artisti sospendono i loro scontri e si alleano nella difesa della libertà di espressione. (Canclini 1989: 31)

Questa complicità, queste alleanze, sono però ricondotte anche da Canclini a ragioni interne al campo, una sorta di solidarietà di campo che lega tra loro gli agenti di un campo, aspetto di cui peraltro Bourdieu non nega mai l'importanza, ad esempio nella cooperazione al mantenimento di "barriere d'ingresso" al campo (cfr. Bourdieu 1992b: 70-71). Ciò che resta fuori dal metodo di Bourdieu, a nostro avviso, sono invece quei fattori esterni al campo che articolano o sostengono questa complicità.<sup>438</sup>

Come molti scienziati sociali latinoamericani hanno osservato, il concetto bourdieuano di campo presenta delle difficoltà nella sua applicazione ai paesi del Sudamerica, paesi dove, a causa di un mercato dei beni culturali poco sviluppato, il campo intellettuale, fino a tempi recenti, è stato fortemente dipendente dal mecenatismo pubblico e privato e dal campo politico, campo che determina istanze di consacrazione spesso eteronome rispetto alle istanze interne al campo artistico culturale<sup>439</sup>. Sergio Miceli, però, già nel suo primo libro *Intellectuais e classe dirigente no Brasil (1920-45)*, osservava come la partecipazione di molti intellettuali alle istituzioni statali, nel periodo da lui preso in esame, paradossalmente, non ne minacciasse l'autonomia, ma che anzi tale condizione, fornendo loro i mezzi di sussistenza oggettivi, determinasse lo strutturarsi di una cerchia di "scrittori-funzionari"

---

differenziale, strutturale delle loro modalità di formazione discorsiva, ma soprattutto, e al contrario, alla loro interpretazione come apparati discorsivi e pratici strutturati da una molteplicità di agenti, e di agenzie, dotati di specifici interessi tra loro relativamente omogenei. Si tratta dunque di verificare il senso delle persistenze che si avvalgono di complicità, di quelle figure globali che a poco a poco si intrecciano ai discorsi e alle pratiche locali, progetto di ricerca sostanzialmente contrapposto al modello archeologico foucaultiano esposto nell'*Archeologia del sapere* (cfr. Foucault 1969: 183; v. anche nota 184). Considereremo il concetto di "formazione" sostanzialmente sinonimo di "dispositivo" (cfr. nota 39). Il termine formazione, in virtù della sua connotazione più diacronica, rispetto al termine dispositivo, sarà privilegiato quando vorremo mettere in risalto la dinamica storica della formazione di un dispositivo.

<sup>438</sup> È forse a partire da questa aporia che nasce anche la difficoltà per Bourdieu di elaborare una teoria generale dei campi (v. *supra* p. 138).

<sup>439</sup> Per una panoramica sulla ricezione in Brasile del concetto di campo v. Passiani, Nunes Frota 2009.

relativamente indipendenti (Miceli 1978: 178 e ss.)<sup>440</sup>. Le eventuali censure venivano evitate da artisti e letterati con le stesse modalità con cui erano state eluse in Europa: facendo, come dice Bourdieu, di necessità virtù, “arrogandosi il controllo assoluto della forma, ma a costo di una rinuncia altrettanto assoluta alla funzione” (Bourdieu 1992b: 79). Come ovunque, poi, anche in America Latina e in Brasile, quando artisti e scrittori “vogliono di nuovo esercitare una funzione, soprattutto critica, riscoprono i limiti della loro autonomia” (id.), come mostra, ad esempio, la traiettoria del movimento teatrale brasiliano tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60 (v. *supra*, § 3.6.3). La situazione descritta da Miceli non è molto distante da quella da noi incontrata in São Luís do Maranhão, dove, come abbiamo visto nelle biografie di molti agenti del campo del folclore, la sovrapposizione tra la militanza nel campo e incarichi nelle istituzioni della cultura è molto diffusa. Il fatto poi che l'*illusio* del campo del folclore nel Maranhão sia caratterizzata da una sorta di estetismo formalista (v. § 3.1), conferma le osservazioni di Bourdieu sopra citate.

La sociologa argentina Silvia Sigal chiarisce altri aspetti del contesto culturale dei paesi periferici (rispetto le metropoli coloniali e in seguito rispetto i centri economici del capitalismo internazionale) che giustificano la fragilità del campo culturale di questi paesi. Secondo, Silvia Sigal

L'attività culturale in società periferiche rimette a istanze di consacrazione esterne e, allo stesso tempo, interiorizza criteri esterni di valorizzazione. Queste due dimensioni si influenzano reciprocamente: l'importanza accordata ai centri culturali metropolitani accentua la labilità delle gerarchie interne, stimolando la ricerca di istanze esterne incontestabili. Questo processo di retroalimentazione, a sua volta, influisce sulle relazioni tra potere e cultura nella misura in cui la vacillante legittimità delle istituzioni culturali a fronte degli stessi intellettuali, le rende vulnerabili agli interventi del potere politico (Sigal 2002: 15; cit. in Gomes 2010: 15)

Seguendo le osservazioni di Sigal, ci proponiamo allora di prendere in considerazione anche “le istanze di consacrazione esterne” e i “criteri esterni di valorizzazione” che attraversano il campo del folclore. Queste istanze non vanno però cercate in istanze esterne pure, ma nelle appropriazioni sincretiche di teorie straniere, che opportunamente filtrate dagli intellettuali “periferici” sono appropriate e adattate al contesto e agli interessi locali, e al sistema e ai problemi periferici (cfr. Ortiz 1985a: 32-33). Questi sincretismi teorici, una volta che le istituzioni della cultura e il campo intellettuale nazionali abbiano raggiunto un certo grado di sviluppo possono infine retroagire in modo significativo sulle teorie dalle

---

<sup>440</sup> In effetti la presenza di un mercato culturale sviluppato non garantisce necessariamente l'autonomia del campo intellettuale: come noto, se da un lato il mercato può favorire e democratizzare l'accesso alle produzioni culturali, allo stesso tempo pone agli autori dei seri vincoli estetici e tematici.

quali sono state elaborate (per un esempio inerente all'esportazione dai paesi sudamericani in Europa e nel Nord'America della nozione di "folclore nascente" v. al § 4.2.6 p. 283).

Coprire l'intero arco delle costruzioni ideologiche, delle filosofie, delle strategie discorsive, dei dispositivi, che lungo la storia del Brasile, nel loro intrecciarsi, hanno fornito le risorse concettuali e i modelli di comportamento che, dapprima assorbiti dagli agenti *ante litteram* del movimento folclorico, i "lectores" eruditi, perdurano ora nelle disposizioni degli attuali agenti del campo del folclore, e quindi informano i dispositivi istituzionali contemporanei, costituisce un'impresa impraticabile da un singolo ricercatore. Ci limiteremo di conseguenza a ripercorrere la storia degli studi sul folclore e delle politiche dedicate al folclore, cercando di cogliere i nodi dove le istanze interne del campo di studi si intrecciano con altre istanze, segnalando alcune formazioni specifiche che, nel corso delle nostre ricerche, abbiamo individuato avere un ruolo significativo nel formare l'*illusio* e il *nomos* del campo folclorico brasiliano e di cui, sebbene con livelli diversi di approfondimento, abbiamo potuto perlomeno rilevare la complessità.

In definitiva l'arbitrario culturale che secondo Bourdieu sta all'origine di ogni campo, deve essere a sua volta indagato. Se all'origine dell'*illusio* di un campo c'è un arbitrario la cui istituzione sarebbe dimenticata in una sorta di "amnesia della genesi" (Bourdieu 1997: 100), quello stesso arbitrario è il frutto di una storia che perdurando nel presente lo traccia, lo affianca e lo protegge, occultandolo, e non è solo il risultato imprevisto di una crisi, o di una fase critica che si manifesta, ad un certo punto, in una determinata arena. Bourdieu ci pare limitare l'analisi diacronica essenzialmente ad una storia dei conflitti che si generano in arene relativamente ristrette, lotte strategiche, più o meno coscienti, per la distinzione e la conquista di un determinato potere di legittimazione. Non ci sembra considerare adeguatamente la stratificazione storica delle idee. Il fatto che, come rilevato da Canclini, nella teoria dei campi di Bourdieu, la costruzione del consenso sociale abbia un ruolo meno centrale rispetto all'analisi delle interazioni competitive, a nostro avviso dipende dalla destituzione che Bourdieu opera del concetto di ideologia.

#### **4.1.1 Critica del concetto di ideologia**

Vediamo come Bourdieu valuta il concetto di ideologia:

La parola ideologia vuole sottolineare una rottura rispetto alle rappresentazioni che gli agenti stessi pretendono di dare della propria pratica: vuole indicare che non bisogna prendere alla lettera le loro dichiarazioni, che sono interessate ecc.; ma nella sua violenza iconoclasta porta a dimenticare che il dominio al quale occorre sottrarsi per oggettivarla si esercita solo in quanto non è riconosciuto come tale; e che dunque bisogna reintrodurre nel modello scientifico il fatto che [...] la «verità oggettiva» di questa esperienza è inaccessibile all'esperienza stessa. [...] Si dovranno dunque costruire modelli più



completi, che inglobino sia l'esperienza ingenua, sia la verità oggettiva che essa dissimula e alla quale, attraverso un'altra forma d'ingenuità, si fermano gli pseudoesperti, quelli che si ritengono smaliziati. [...] La rottura è di fatto una *conversione dello sguardo* (Bourdieu 1992b: 199-200)

Questo brano è sorprendente, poiché si impegna a negare esattamente cosa spiega nel modo più chiaro: il funzionamento di ogni apparato ideologico. Ogni ideologia, secondo la classica definizione marxiana, è una mistificazione della realtà organizzata, in modo consapevole o meno, da un insieme di individui ed agenzie, affinché sia creduta e/o incorporata nel sistema di idee e quindi di pratiche da una certa frazione dello spazio sociale. Da qui, come giustamente ricorda Bourdieu, la necessità di una rottura per superare questo inganno. Se da un lato Bourdieu dichiara, giustamente, che ciò può avvenire solo attraverso il lento modificarsi degli *habitus*, una sorta di “controaddestramento, fondato sulla ripetizione degli esercizi”, in grado di contrastare “la straordinaria inerzia che risulta dall’iscrizione delle strutture sociali nei corpi” (id. 1997: 180), dall’altro, secondo Bourdieu, ciò può avvenire, e la ricerca sociale qui svolgerebbe un ruolo significativo, anche attraverso una “conversione dello sguardo”, “una rivoluzione mentale, un cambiamento di tutta la visione del mondo sociale” (id.), prodotta da una “rottura epistemologica” attraverso un esercitarsi che lavora propriamente con i concetti e le rappresentazioni. Ora, questa conversione, a nostro avviso, si compie, anche se non esclusivamente, attraverso un processo di presa di coscienza e di svelamento dei limiti che una determinata concezione ideologica del mondo sociale impone, nel rivelarsi *delle* “verità” che nasconde. È qui che si esprime la “forza intrinseca delle idee vere”, forza di cui Bourdieu è scettico (id.), ma che sta a fondamento di ogni vocazione scientifica. La presa di coscienza si produce, spesso per vie tortuose, per movimenti a volte lentissimi e gradualmente, a volte improvvisi ed esplosivi, sia per un intervento esterno (un lavoro di coscientizzazione politica, diretto o indiretto), sia, e insieme, per l’emergere internamente ad uno o più soggetti, di un disagio, inizialmente indecifrabile e indicibile, che viene via via articolandosi, in principio in modo frammentario, infine trovando le risorse con cui potersi esprimere in un discorso e in una prassi. La *doxa* e l’ortodossia danno allora luogo a forme di eterodossia che sviluppandosi finiscono per mettere in crisi la *doxa* vigente.

La critica ideologica opera dunque affiancando ad una concezione che si proclama universale, una o più concezioni alternative che ne mostrano la parzialità. Questa critica diviene scientifica nel momento in cui le valutazioni che criticano o legittimano le prospettive in esame sono formulate sulla base di una logica argomentativa il più possibile coerente e non contraddittoria, e sulla base di un insieme consistente di evidenze elementari

(quelle che uno storico chiamerebbe i documenti autentici e un fisico le evidenze sperimentali).

Sebbene, in generale, non sia possibile parlare della verità o falsità assoluta di un complesso articolato di enunciati e descrizioni, come nel caso delle teorie scientifiche, si può parlare però di una sua maggiore o minore completezza, adeguatezza, ragionevolezza e veridicità. Un complesso di enunciati può manifestare una relativa tensione verso la conoscenza della realtà, o, viceversa, verso la sua, più o meno interessata, mistificazione (si tratta qui della contrapposizione tra “agire comunicativo”, e “agire strategico nascosto” di cui parla Habermas; cfr. Habermas 1981: cap. III)<sup>441</sup>. È l’individuazione di questa tensione mistificante che ci consente di parlare di ideologia. Viceversa, nel momento in cui la differenza tra la tensione verso la verità e la tensione mistificante (o tra la relativa verità e falsità dei prodotti di queste due tendenze) è confusa, il concetto di ideologia viene a perdere il suo valore esplicativo e diviene quindi sensato abbandonarlo. Sostenendo la possibilità di discriminare tra una relativa verosimiglianza e una relativa mistificazione, sosteniamo qui anche l’utilità di usare il concetto di ideologia. Parleremo in generale non solo di discorsi (relativamente) ideologici, ma anche di formazioni o dispositivi ideologici, in quanto considereremo ideologiche anche quelle configurazioni complesse di enunciati e di pratiche, istituzioni, comportamenti, che sostengono o riproducono uno stato di cose oggettivamente in contraddizione con quanto i medesimi enunciati proclamano.

Prima di continuare, vogliamo citare un altro brano di Bourdieu dove espone con grande chiarezza la sua concezione della relazione che intercorre tra le lotte che avvengono all’interno ed all’esterno di un campo:

Le lotte interne sono in qualche modo arbitrate dalle sanzioni esterne. In effetti, pur essendo fortemente indipendenti *nel loro principio* (ovvero nelle cause e nelle ragioni che le determinano), le lotte che si svolgono all’interno del campo letterario (ecc.) dipendono sempre, *nel loro esito*, fausto o infausto, dalla corrispondenza che possono avere con le lotte esterne (quelle che si svolgono all’interno del campo del potere e del campo sociale nel suo insieme) e dagli appoggi che gli uni o gli altri possono trovarvi. È così che cambiamenti decisivi come lo sconvolgimento della gerarchia interna dei vari generi, o le trasformazioni della gerarchia stessa dei generi, che toccano la struttura del campo nel suo insieme, sono resi possibili dalla *corrispondenza fra cambiamenti interni* (essi stessi direttamente determinati dalla trasformazione delle possibilità di accesso al campo letterario) e *cambiamenti esterni* [...]. I nuovi entranti eretici che, rifiutando di inserirsi nel ciclo di riproduzione semplice, fondato sul mutuo riconoscimento degli “anziani” e dei “nuovi”, rompono con le norme di produzione in vigore e deludono le aspettative del campo, il più delle volte possono riuscire a imporre il riconoscimento dei loro prodotti solo grazie a cambiamenti esterni: i più decisivi fra tali cambiamenti sono le fratture

---

<sup>441</sup> Per una discussione sintetica dei nostri presupposti epistemologici v. p. 1.4.2.

politiche che, come le crisi rivoluzionarie, trasformano i rapporti di forza all'interno del campo [...]. (Bourdieu 1992a: 331-332)

Queste osservazioni, se da un lato invitano giustamente ad includere nell'analisi dinamica di un campo l'analisi delle trasformazioni politiche e quindi istituzionali, ad esso relativamente esterne (trasformazioni governate in generale da obiettivi eteronomi rispetto agli obiettivi specifici del campo), come abbiamo cercato di fare in alcuni momenti nel capitolo precedente, dall'altro si limitano a concepire la relazione tra interno ed esterno come relazione tra campi, ovvero tra oggetti forgiati da un medesimo modello teorico e quindi dotati di strutture sostanzialmente omogenee: campo letterario *verso* campo politico. Il nostro tentativo al contrario sarà quello di provare a coniugare il modello teorico di analisi dei campi, proposto da Bourdieu, con altri modelli di analisi che affrontano la questione dell'ideologia e più in generale del ruolo politico e sociale di formazioni culturali costituite da insiemi relativamente integrati di discorsi, saperi, pratiche, idee. Si tratta di accogliere il contributo all'analisi dei campi di un'analisi della storia delle idee, e delle prassi ad esse connesse. È nei tempi lunghi della storia sociale e culturale oltre che politica che divengono percepibili determinate continuità, determinate costanti, di cui allora si inizia a riconoscere la presenza e l'operosità anche nell'attualità.

### **Dispositivi e agire strategico**

Per comprendere il funzionamento dei dispositivi (ideologici o meno che siano), da un lato, bisogna accogliere le osservazioni di Foucault, secondo il quale “le relazioni di potere sono contemporaneamente intenzionali e non soggettive” (Foucault 1976: 84):

La razionalità del potere è quella di tattiche, spesso molto esplicite al livello limitato in cui si inscrivono – cinismo locale del potere – che, connettendosi le une alle altre, implicandosi e propagandosi [...] delineano alla fine dei dispositivi d'insieme: qui la logica è ancora perfettamente chiara, gli intenti decifrabili, eppure può darsi che non ci sia nessuno che li abbia concepiti e ben pochi che li abbiano formulati: carattere implicito delle grandi strategie anonime, quasi mute, che coordinano tattiche loquaci, i cui “inventori” o responsabili sono spesso senza ipocrisia [...]. (id.)

Dall'altro, a nostro avviso, non bisogna rinunciare all'analisi e all'individuazione dei soggetti, pur relativamente distinti, dove il potere si concentra, si articola e quindi si propaga: i punti di convergenza e di diffusione.

Da un lato, una serie di interessi relativamente omogenei può convergere quasi spontaneamente, condensando una molteplicità di tattiche in una strategia complessiva in grado di assolvere ad un interesse più generale, sotteso da quegli interessi, eventualmente determinando gradualmente il sorgere di apparati ed istituzioni organizzate. Dall'altro, un

certo numero di apparati, istituzioni, o singoli individui, dotati di una concentrazione di capitali superiore, possono funzionare come luoghi di articolazione e coordinamento di un insieme specifico di interessi, eventualmente cooptando una serie di soggetti ed agenzie, a priori, non direttamente ad essi riconducibili o ad essi favorevoli.

Le “grandi” strategie non sono quindi solo il frutto di un’articolazione quasi arbitraria, o casuale, di una moltitudine di interessi frammentati, di un potere sparso e anonimo, ma sono anche il frutto delle convergenze prodotte, indotte ed organizzate, da centri di potere e di interesse concentrati.

Per comprenderne il funzionamento delle formazioni o dei dispositivi discorsivi bisogna considerare uno degli aspetti cruciali della loro produzione: la logica strutturale degli enunciati che li formano. Bisogna cioè considerare le *serie*, ovvero le forme di concatenazione aperte, le *regolarità* o i *regimi di positività* effetto di una *dispersione materiale* dei discorsi, i cumuli e i fenomeni di persistenza che non si ordinano in un percorso teleologico né si polarizzano in un principio regolatore di senso, ma che si dispongono nel sistema aperto di quello che Foucault chiama *archivio* (cfr. Catucci 2000: 74-77). Risulta però essenziale considerare anche la logica strutturante dei poteri concentrati e degli interessi diffusi che impongono determinate regolarità, determinate priorità, determinati valori, determinate precedenze .

## 4.2 Genesi del campo del folclore

Iniziamo dunque a ripercorrere sinteticamente la storia degli studi del folclore in Brasile, cercando di cogliere i momenti di emergenza dell’*illusio* del campo folclorico, i punti di emergenza dei dispositivi della sua valorizzazione, nell’interagire tra interessi interni ed esterni al campo in formazione. Il quadro che presentiamo ci servirà anche come mappa genealogica/concettuale di riferimento dove localizzare i frammenti della storia del folclore e del movimento folclorico brasiliano che sono già stati sviluppati nei capitoli precedenti.

In questa sezione cercheremo allo stesso tempo di rispondere ad alcune delle domande che avevamo posto inizialmente (§ 1.4.1):

- Perché in Brasile, nel Maranhão, in São Luís il folclore è così importante?
- Quale ruolo ideologico mantiene il folclore nella società maranhense e brasiliana?

Dopo una breve introduzione sulla configurazione generale degli studi folclorici in Europa tra la metà e la fine dell’800, focalizzeremo la nostra attenzione sull’“evoluzione” degli studi e delle politiche dedicate al folclore in Brasile.

Gli studi del folclore si sviluppano in Inghilterra verso la metà dell'800 a partire dalla convergenza tra i più antichi studi antiquari e gli interessi romantici sulla “cultura del popolo” (*Kulter des Volkes*) inaugurati da Herder e poi dai fratelli Grimm in Germania.

#### 4.2.1 Studi antiquari e studi folclorici

Nati in Inghilterra nel XVIII secolo, gli studi antiquari rappresentano l'emergere di un nuovo umanesimo che ha i suoi centri di diffusione non più nelle università ma in *learned societies*, società erudite promosse da *gentleman* piuttosto che da accademici (Momigliano 1955: 67). I membri di queste società appartenevano per lo più all'alta società, alla *leisured class*, che – come commenta Arnaldo Momigliano – per distrarsi dai loro ozi, dalla pace priva di rischi e di avventure della loro esistenza, si dedicavano assiduamente alle emozioni dell'arte, alle meno intense ma più equilibrate passioni del collezionismo, e ai viaggi, forme *ante litteram* di turismo culturale, un insieme di attività mascherate da nobili affari in grado di dare una legittimazione sociale al proprio modo di vivere e alle proprie passioni (id.: 68). Il revival del mondo classico, Celtico e Gotico, e il gusto per il collezionismo si diffusero rapidamente nel nord Europa dando origine a numerose società specializzate<sup>442</sup>.

In questo contesto emerge anche l'interesse per le “antichità popolari”<sup>443</sup>. Con l'avvento dell'illuminismo la repressione feroce nei confronti della cultura popolare del periodo seguente alla riforma protestante e alla controriforma cattolica, si era attenuata e la caccia alla stregoneria e alle eresie popolari si trasforma in una “ideologia correttiva” più tollerante (Ortiz 1985b: 15-16): le superstizioni popolari, prima considerate una minaccia virulenta e concreta da eliminare con la forza, divengono un segno dell'ignoranza e della credulità popolare e quindi possono essere studiate come curiosità esotiche e bizzarre.

Per gli antiquari, non era rilevante compiere accurati studi filologici sui testi classici, ma fare esperienza diretta della storia e della tradizione: contemplare le rovine di un'antica città o di un antico castello, possedere materialmente gli oggetti dei loro studi: monete, statue, vasi, iscrizioni, e reiterare questo possesso dedicandosi alla loro manipolazione,

---

<sup>442</sup> La *Society of Antiquaries of London* è fondata all'inizio del '700; nel 1780 è costituita la *Society of Antiquaries of Scotland*; nel 1820 è creata a Edimburgo una “Società Celtica” di cui è presidente sir Walter Scott (Ortiz 1985b: 12). In Francia nel 1814 è creata *La Société Nationale des Antiquaires de France*, riattivazione dell'*Académie Celtique* operativa già tra il 1804 e il 1813 (id.). La *American Antiquarian Society* è fondata nel 1812 a Worcester, Massachusetts.

<sup>443</sup> Nel 1777 John Brand pubblica *Observations on Popular Antiquities: Including the Whole of Mr. Bourne's Antiquitates Vulgares* (Brand 1777). Il testo di Brand consiste in una serie di commenti e appendici al volume del chierico Henry Bourne, *Antiquitates Vulgares; or the Antiquities of the Common People. Giving An Account of several of their Opinions and Ceremonies*, pubblicato nel 1725. Brand in seguito diventerà un membro influente della *Society of Antiquaries of London* (Ortiz 1985b: 11-12, 68-69).

organizzazione e classificazione tassonomica. Momigliano osserva due differenze principali tra il lavoro degli storici e degli antiquari:

1) gli storici scrivono in ordine cronologico; gli antiquari scrivono in un ordine sistematico; 2) gli storici producono dei fatti che usano per illustrare e spiegare una certa situazione; gli antiquari raccolgono tutti gli item collegati ad un certo soggetto, siano di aiuto o meno a risolvere un problema. (id.: 69)

Renato Ortiz parla di una “ricerca erratica di informazioni”, che isolate dal proprio contesto sfidano qualsiasi sforzo di comprensione storica (Ortiz 1985b: 14). Le differenze tra il tipo di lavoro intellettuale degli storici e degli antiquari, come vedremo in modo più dettagliato nel caso particolare del Brasile, sono simili a quelle che contrappongono il tipo di studio e di indagine sviluppato dalle ricerche folcloriche alla metodologia delle scienze sociali che gradualmente si afferma a partire dalla loro istituzionalizzazione accademica (v. *infra* p. 278 al § 4.2.5).

In sintesi, gli studi antiquari sono caratterizzati da una serie di disposizioni e di pratiche peculiari che in seguito si riproducono nei primi studi folclorici inglesi:

- attrazione per le antichità;
- diletterantismo erudito e separazione dal mondo accademico;
- amore per i viaggi e il contatto diretto con i materiali di studio;
- fascinazione per gli oggetti e disinteresse per il contesto e i processi<sup>444</sup>
- organizzazione sistematica dei materiali empirici raccolti

É la figura di William John Thoms, autore della famosa lettera dove per la prima volta compare il termine *folklore*, che più chiaramente segnala la stretta filiazione degli studi folclorici dagli studi antiquari. Thoms, prima di dedicarsi alla fondazione della *Folklore Society* (1878), era stato membro di alcune delle numerose società “antiquarie” inglesi (Ortiz 1985b: 13). Il termine *folklore*, risultato dell'accostamento di due parole di origine sassone: *folk*, “gente”, “persona comune”, “popolo”, e *lore*, “sapere”, come è noto, fa la sua prima comparsa in una lettera firmata da Ambrose Merton, pseudonimo di William John Thoms, pubblicata dalla rivista *The Atheneum* di Londra il 22 agosto del 1846. La lettera di Thoms costituisce una sorta di manifesto per il nuovo campo di studi. Thoms cita un inventario sintetico degli argomenti pertinenti:

---

<sup>444</sup> In relazione al folclore v. anche Canclini 1989, p. 154.

usi, costumi, osservanze [*observances*], superstizioni, ballate, proverbi ecc., dei vecchi tempi [*old time*]", e tira le conclusioni a cui conduce lo studio di questi temi: la consapevolezza di "quanto di curioso e interessante in questi assunti sia ora interamente perduto [...]e] quanto possa ancora essere salvato [*rescued*] da un impegno tempestivo (Thoms 1846: 187).

La rivista *Atheneum*, secondo Thoms, con la sua ampia diffusione avrebbe potuto riuscire nell'impresa:

riunire un numero infinito di *fatti minuziosi* [...] che vivono sparsi nella memoria dei suoi migliaia di lettori, e *conservarli* nelle sue pagine fino a che sorga un James Grimm in grado di svolgere per la Mitologia delle Isole Britanniche lo stesso buon servizio che il profondo antiquario e filologo ha realizzato per la Mitologia della Germania. (id., corsivi miei)

Nello studio del folklore si tratta per Thoms di

mettere insieme una *somma di piccoli fatti*, molti dei quali presi separatamente, sembrano triviali e insignificanti, ma che, quando considerati in connessione con il *sistema* nel quale li ha riuniti la sua mente iniziatrice [di Grimm], acquisiscono allora un *valore*, che non avrebbe mai sognato colui che per primo li avesse raccolti". (id., corsivi miei)

Nel 1849 lo stesso Thoms sarà tra i fondatori della rivista *Notes & Queries* (dal sottotitolo: "Medium of Inter-Communication for Literary Men, Artists, Antiquaries, Genealogists, etc.", e motto: "When found, make a note of.", citazione dal romanzo di Dickens, *Dombey and Son*) e sarà il primo direttore della *Folklore Society* (FLS) fondata a Londra nel 1878 (Bennett 1996: 212).

Abbiamo voluto citare qui il testo fondatore del Folklore in Gran Bretagna poiché ha assunto una notevole rilevanza sia concettuale che simbolica anche nella formazione del movimento folclorico brasiliano. La traduzione portoghese della lettera compare nel 1948 nei documenti della *Comissão Nacional do Folclore* (CNFL) istituita l'anno precedente come organo dell'*Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* (IBECC) del "Ministério das Relações Exteriores" (cfr. Vilhena 1997: 230, nota 31, 307-308). Come abbiamo visto, il 22 agosto è celebrato, in tutto il territorio nazionale brasiliano, il "Giorno del Folclore", in memoria della pubblicazione della lettera di Thoms (v. § 2.2.3).

Segnalare le relazioni che legano gli studi folclorici agli studi antiquari, ci sembra importante per comprendere la prossimità storica delle prime ricerche e attività volte alla riscoperta e alla valorizzazione del folklore, con quelle ad esse precedenti interessate alla collezione o alla contemplazione di una sorta di patrimoni *ante litteram*: antiche monete, statue, vasi, antiche ballate, iscrizioni, rovine di castelli, o abbazie, oggetto dell'attenzione degli antiquari. Le disposizioni antiquarie trapassano sia nelle successive passioni per le

manifestazioni folcloriche, sia nelle passioni patrimoniali, dove però emerge e diviene essenziale anche un altro interesse: l'interesse per la nazione.

#### 4.2.2 I romantici e l'invenzione della cultura popolare

Con il diffondersi delle idee romantiche e pre-romantiche, l'affermarsi della borghesia agli inizi della prima rivoluzione industriale, e successivamente dei movimenti nazionali, la classe degli antiquari, alla sua base, si allarga. L'interesse per il passato prende nuove forme. Sorgono nuove curiosità. Gli eruditi borghesi, con la stessa logica antiaristocratica che era stata degli illuministi, e imbevuti allo stesso tempo dell'antirazionalismo romantico, iniziano ad interessarsi con un nuovo sguardo ai costumi popolari e alle antichità più prossime delle società medioevali, alle vedute pittoresche della campagna e della natura più selvatica contrapposta ai paesaggi urbani.

Come abbiamo visto anche gli antiquari avevano descritto i costumi popolari, e avevano collezionato antiche ballate<sup>445</sup>, ma ora gli stessi *oggetti* sono enfatizzati in quanto parte di un tutto prima non tematizzato: il "popolo" (Burke 1978: 12). I saperi popolari sono concepiti, selezionati e valutati nella prospettiva della Nazione: elementi emblematici invocati come risorse di unità e integrazione. Si tratta di una specie di "messianismo sociopolitico" (Canclini 1989: 152) in cui le sopravvivenze della creatività popolare e contadina sono riscattate nella formazione di un'originale identità nazionale. Gli studi antiquari si trasformano negli studi folclorici. È Herder ad usare per primo la locuzione "cultura dei popoli" (*Kultur des Volkes*), in contrapposizione alla "cultura dei dotti" (*Kultur der Gelehrten*)<sup>446</sup>, concepita come espressione unitaria e anonima dello spirito di una determinata nazione. Di seguito, nell'arco di pochi decenni, vengono in uso tra letterati, studiosi e intellettuali, un intero gruppo di neologismi che dalla Germania si diffondono nei paesi europei: *Volkslied*, "canto popolare"; *Volkssage*, "racconto o fiaba popolare", *Volkskunde*, letteralmente "carattere del popolo", "folklore" (Burke 1978: 7).

È in questo contesto che nasce in Inghilterra il termine Folk-lore: l'etimologia sassone permette di dare una veste nazionale e romantica ad un programma intellettuale sostanzialmente in continuità con le più antiche ricerche antiquarie, mentre il termine *lore*, "sapere", più estensivo e generico di *lied*, "canto", *sage* "racconto" e meno psicologista di *kunde* "carattere", permette di abbracciare un insieme più eterogeneo di oggetti e contenuti.

---

<sup>445</sup> Vedi ad esempio *Reliques of English Poetry* di Thomas Percy, del 1765 (cfr. Burke 1978: 5).

<sup>446</sup> In *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, ("Idee per la filosofia della storia dell'umanità"), del 1784, (Herder 1784/91a, Parte III, cap. 5, §. 3, p. 29; cfr. Burke 1978: 12). Nella traduzione inglese di T. Churchill del 1799, *Kultur des Volkes* e *Kultur der Gelehrten* non sono tradotte con "popular culture" e "scholarly culture", ma con "cultivation of men of learning" e "cultivation of the people" (Herder 1784/91b: 311).



Si tratta di valorizzare, in quanto risorse simboliche ed emblemi su cui fondare identità nazionali, tutto un insieme variegato di conoscenze, e di forme di espressione a lungo perseguitate: dapprima, dopo la metà del '500, nel contesto della riforma protestante e della controriforma cattolica, per tramite dell'organizzazione religiosa capillare su base familiare, e dall'evangelizzazione delle campagne operata dai gesuiti e dall'inquisizione (Ginzburg 1976: 146); poi dal razionalismo illuminista; forme culturali stigmatizzate ma diffuse e conservate in una specie di "stato latente", in memorie e coaguli interiori (cfr. Segato 1992: 13), che, in seguito al successo della rivoluzione borghese e allo sviluppo dei moderni stati nazionali, proprio per gli aspetti emotivi che incorporano, possono essere conferite di una nuova funzione politica e convertiti ad una nuova missione.

Se da un lato nel romanticismo cambia il giudizio sulle forme delle culture popolari e contadine, allo stesso tempo, come negli esotismi illuministi e pre-romantici, alla loro valorizzazione teorica non corrisponde un impegno conoscitivo non manipolatorio. Gli intellettuali, che a partire della fine del '700 iniziano ad interessarsi alla cultura popolare, subiscono il loro fascino proprio in quanto segni di un'alterità ugualmente arrendevole e manipolabile, la cui singolarità permette a chi se ne fa interprete e divulgatore di ritagliarsi un ruolo distintivo nel campo letterario in quanto esperto di una materia ancora priva dei legittimi *lectores*. L'ideologia dell'unità e dell'anonimato dei produttori "popolari" consente l'appropriazione delle loro opere che vengono adattate dai folcloristi ai gusti delle classi borghesi. Così, ad esempio, nel 1779 Vicesimus Knox (1752–1821), "ministro di pace" inglese può scrivere: "La ballata popolare, composta da qualche menestrello illetterato, trasmessa dalla tradizione per numerosi secoli, viene tratta in salvo dalle mani del volgo per trovare posto nella raccolta dell'uomo di gusto" (Knox 1779: 257, *Essay* 47, cit. in Burke 1978: 9). Le fiabe raccolte dai fratelli Grimm e pubblicate nel 1812 sono rielaborate dai curatori sia al livello della sintassi che del contenuto: tra la prima e la seconda edizione alcuni racconti ritenuti volgari, licenziosi o satirici, sono soppressi (cfr. Ortiz 1985b: 24-25; v. anche Burke 1978: 20-22). Come abbiamo visto nei capitoli precedenti (v. in particolare il caso del Bumba-meu-boi), e come vedremo in seguito (v. § 4.2.5), questo approccio manipolatorio alle opere delle culture subalterne riaffiora in vari momenti anche nel Brasile.

Vale qui la pena citare un brano di Canclini che chiarisce il complesso processo di transizione, tra illuminismo, romanticismo e positivismo in cui il concetto di "popolo" è inventato:

Il popolo comincia a esistere come referente del dibattito moderno alla fine del secolo XVIII e all'inizio del XIX, a seguito della formazione in Europa degli stati nazionali e del

loro intento di abbracciare tutti gli strati sociali della popolazione. Nonostante ciò l'illuminismo pensa che questo popolo al quale bisogna ricorrere per legittimare un governo democratico è anche portatore di quello che la ragione vuole abolire: la superstizione, l'ignoranza e la turbolenza sociale. (Canclini 1989: 151)

Gli intellettuali illuministi sviluppano un dispositivo complesso “di inclusione astratta e di esclusione concreta” (id.). I romantici – continua Canclini – percepiscono questa contraddizione:

Mossi dalla preoccupazione di saldare la frattura tra politica e vita quotidiana, fra cultura e vita, diversi scrittori si occupano di conoscere i «costumi popolari» e danno impulso agli studi folklorici” (id.: 152)

Nonostante ciò, se riscattano il “popolo”, anche i romantici non si liberano interamente dalle ambiguità delle concezioni illuministe: si limitano a fare “un uso lirico delle tradizioni popolari, allo scopo di promuovere i propri interessi artistici” (id.)<sup>447</sup> e, in continuità con gli studi antiquari, seguitano a considerare aristocraticamente le forme popolari “reliquie di un passato non registrato”<sup>448</sup>, residui destinati a scomparire, dotati della bellezza nostalgica di ciò che va estinguendosi, testimonianze del passato e non dei cambiamenti che vanno ridefinendo i rapporti tra le società rurali e urbane a cui rimangono ciechi. In alternativa, come gli illuministi, sebbene con motivazioni differenti, gli studiosi del folclore iniziano fare anche un uso polemico-politico dei nuovi esotismi popolari. Come le forme culturali dei “selvaggi” studiate dagli antropologi anche le forme della cultura popolare studiate dai primi folcloristi sono doppiamente esotiche, da un punto di vista temporale, in quanto reliquie di un passato perduto, e da un punto di vista geografico, in quanto radicate di preferenza in campagne isolate preservate dalle effervescenze della modernità. Si tratta di valorizzare la tradizione per formulare implicitamente una critica del presente e al medesimo tempo fabbricare delle nuove risorse simboliche da usare nella lotta politica. Il “popolo” di cui parla Herder come osserva Renato Ortiz, è un'entità ideale e astratta, priva di chiare connotazioni socio-economiche (id.: 26). Ma, proprio per tale ragione, questa nozione di “popolo” può stimolare nella variegata configurazione dei movimenti nazionalistici europei una serie di nuove urgenze, disposizioni e pratiche relativamente unitarie e diffuse. La curiosità antiquaria nei romantici si carica di nuove motivazioni.

---

<sup>447</sup> I redattori delle raccolte di canti popolari erano spesso anche scrittori e poeti, come ad esempio Niccolò Tommaseo (1802-1874) in Italia o Walter Scott (1771-1832) in Scozia, e tendevano ad “abbellire”, quando non proprio ad inventare, i testi raccolti dalla “bocca del popolo”.

<sup>448</sup> Gomme 1890, cit. in Ortiz 1985b, p. 39.

Valorizzare e preservare le forme culturali identificate come emblemi della tradizione diviene il modo con cui fortificare le identità nazionali.

### 4.2.3 Il folclore come disciplina scientifica

A partire dalla seconda metà dell'800 una nuova attenzione per le scienze sperimentali, insieme al diffondersi del positivismo di Comte e Spencer, accompagna i progressi della scienza e della tecnica e l'avanzare della rivoluzione industriale. In questa congiuntura, i collezionisti e folcloristi da un lato trovano nel rigore analitico del metodo scientifico nuove regole con cui legittimare i propri sistemi classificatori ed allestire ed organizzare i materiali da essi raccolti, dall'altro, trovano nel rigore della ricerca sperimentale il luogo dove operare in modo più sistematico e minuzioso l'incontro empirico con i propri oggetti. È in questo periodo che si afferma l'uso internazionale della parola "folklore", segnalando l'egemonia assunta dalla *Folklore Society* di Londra nell'organizzare gli studi dei costumi popolari in un programma organico e coerente di ricerca scientifica<sup>449</sup>. Come osserva Ortiz, sostanzialmente, i folcloristi inglesi in un primo tempo si appropriano del metodo di lavoro dei fratelli Grimm (raccogliere i testi di canti e racconti direttamente dalla bocca della gente rustica delle aree rurali), senza fare del folclore una questione necessariamente nazionale (Ortiz 1989: 5). Dopo la pubblicazione nel 1871 di *Primitive Culture* di E. B. Tylor, in Inghilterra gli studi sul folclore vengono inquadrati all'interno delle scienze della cultura, tra le discipline dedicate allo studio delle "sopravvivenze culturali", teorizzate dallo stesso Tylor (cfr. Ortiz 1985b: 32-34; Tylor 1871, in particolare i cap. III e IV: *Survival in Culture*). Tylor elabora una teoria capace di articolare le "sopravvivenze culturali" in un quadro evolucionistico complessivo in grado di abbracciare l'intera umanità, nelle sue differenti manifestazioni storiche e geografiche (cfr. Tylor 1871, cap. 2: *The Development of Culture*)<sup>450</sup>. Quando il *Folklore Journal*, rivista della *Folklore Society*, promuove a metà

---

<sup>449</sup> I membri della FLS partecipano attivamente al primo Congresso Internazionale del Folclore (Parigi 1889) e promuovono il Secondo Congresso organizzato a Londra nel 1891 (per un resoconto del congresso di Parigi vedi Folk-Lore Society 1889, pp. 275-276; v. anche Ortiz 1985b: 28)

<sup>450</sup> La figura di Tylor segna l'origine comune e l'iniziale punto di contatto di antropologia e studi del folclore. Tylor, nel 1885 vice-presidente della *Folklore Society*, rappresenta una figura di transizione. La sua traiettoria professionale è inizialmente simile a quella di molti folcloristi privi di una reale formazione accademica. Dopo aver lavorato per un breve periodo nelle industrie di famiglia, inizia casualmente ad interessarsi di antropologia ed archeologia durante un viaggio in Messico. La sua connessione con Oxford si sviluppa solo a metà degli anni '80 quando assume l'incarico di responsabile del museo dell'università (Lowie 1917: 262). La traiettoria professionale di Franz Boas presenta delle similitudini con quella di Tylor. All'inizio della sua carriera negli Stati Uniti, Boas stabilisce una stretta collaborazione con la *America Folklore Society* e con la rivista della Società, "The Journal of American Folk-Lore" di cui è editore per 17 anni tra il 1908 e il 1925 (Stocking 1974: 283-284). La sua prima occupazione antropologica è nel museo etnografico reale di Berlino (1985-86); poco prima di entrare alla Columbia University come conferenziere in antropologia fisica, assume l'incarico di assistente curatore di etnologia e somatologia all'America Museum of natural History (cfr. Jacknis 1985: 117-119). Gli esordi professionali di Tylor e Boas fanno parte della così detta "era

degli anni '80 una serie di dibattiti intesi a definire la scienza del folklore, i testi pubblicati concordano nell'enfatizzare l'aspetto non "civilizzato", "selvaggio", della cultura popolare: George Gomme, per molti anni direttore della Società, in un articolo del 1885 intitolato *The Science of Folk-Lore*, definisce il folklore "la scienza che tratta delle sopravvivenze delle credenze e dei costumi arcaici nell'età moderna" (Gomme 1885: 14; cit. in Ortiz 1985b: 34). Come suggerisce Ortiz, possiamo anche chiederci se i folcloristi inglesi dell'epoca, non finiscano per riprendere la visione negativa della cultura popolare anteriore al movimento romantico (Ortiz 1985b: 35). Ad una maggiore approssimazione empirica, corrisponde un'attitudine ambivalente tipica degli intellettuali borghesi impegnati nel campo sociale e politico, che più si approssimano ai soggetti subalterni oggetto del loro impegno, più tendono a distanziarsene e a segnalare la propria differenza. Ad una sorta di conservatorismo nostalgico del passato rurale, con il procedere della rivoluzione industriale, si affianca la crescente preoccupazione per l'instabilità sociale che incomincia verso la metà dell'800 a manifestarsi con evidenza nelle periferie delle grandi città industriali inglesi, salendo ben presto all'attenzione di intellettuali e giornalisti, in un periodo in cui la "sfera pubblica borghese", utilizzando la terminologia di Habermas, in Inghilterra si articola in una molteplicità di salotti, caffè, club e società erudite (Habermas 1962; v. anche Thompson 1995: 110-115; Abruzzese, Borrelli 2000: 109-110). In questo contesto per molti folcloristi dei ceti borghesi risulta difficile sviluppare per le dinamiche sociali attuali delle classi subalterne le stesse simpatie che provano per le sopravvivenze del passato che cercano di svelare nelle forme culturali popolari.

### ***Empasse epistemologici degli studi folclorici***

Nonostante gli sforzi compiuti nel tentativo di definire un oggetto e un metodo in grado di stabilire i confini di una disciplina scientifica, il tradizionalismo dei folcloristi impone delle difficoltà teoriche ed epistemologiche persistenti (Ortiz 1989: 6-7; Canclini 1989: 153). L'identificazione di cultura popolare e tradizione esclude dagli interessi degli studi folclorici inglesi di fine ottocento i conflitti sociali e le dinamiche economiche e culturali a cui sono esposti i ceti popolari. Anche il mondo contadino non è studiato in sé, ma solo in quanto rivela qualcosa del passato. Come osserva ancora Ortiz, gli studi folclorici si costituiscono fin dal loro inizio come una "scienza mediana", termine con cui Bourdieu definisce la fotografia in quanto "arte minore", rispetto alle "arti maggiori", quali la pittura o la musica classica (Bourdieu et al. 1965): come la fotografia, il folklore è una disciplina a cui chiunque

---

museale" dell'antropologia (id.: 117); allo stesso tempo segnalano l'iniziale approssimazione, sia istituzionale che in termini di attitudini e disposizioni, delle discipline etnologiche con gli studi del folklore.

dotato di un minimo di “educazione” può dedicarsi con profitto nel tempo libero, durante “una vacanza in campagna” (Gomme 1890: 168, cit. in Ortiz 1985b: 42). Si tratta di un’arte dell’osservazione, acuta ma casuale, impegnata nella raccolta di una massa eterogenea di immagini pittoresche e curiose: tutto ciò che è sconosciuto e bizzarro può diventare potenzialmente oggetto di folclore<sup>451</sup>. Il folclorista si comporta come un viaggiatore che dinnanzi ad una realtà che si svela davanti ai suoi occhi può captarla attraverso l’obiettivo che registra e descrive i frammenti del paesaggio, separandoli dal flusso del tempo. La *laboriosa* attività di ordinare questi frammenti crea l’illusione di poter sistematizzare questa pratica in una scienza. La teoria è ridotta alla metodologia di raccolta dei dati tanto che ancora nel 1914 Sophia Burne nella sua riedizione rivista ed ampliata del *Handbook of folklore* di Gomme, poteva dichiarare apertamente: “a collector of folklore should work independently of theory” (Burne 1914: 5). Ma il rigore metodologico persegue anche un obiettivo strategico:

Come il fotografo di classe media per distinguersi dalla pratica delle classi subalterne, super-valorizza la dimensione estetico tentando approssimare la sua attività ai canoni delle arti legittime, così il folclorista si impegna a differenziarsi dall’antiquario e dal romantico. Nell’attribuire ai collezionisti del passato una pratica non sistematizzata [...] garantisce per se una posizione pretenziosamente [*supuestamente*] scientifica. (Ortiz 1989, 11; v. anche id. 1985b: 57)

Lo scientismo assume qui una funzione di distinzione. Allo stesso tempo, verso la fine dell’800, le scienze consacrate nelle accademie e nelle istituzioni universitarie, come la storia e la critica letteraria, o in via di consacrazione, come nel caso delle scienze sociali, caratterizzate da un crescente livello di professionalizzazione, iniziano ad operare nei confronti degli studi folclorici una sorta di ostracismo che in breve tempo rilegheranno le associazioni folcloriche fuori dall’accademia.<sup>452</sup> Una situazione simile come vedremo si realizza anche in Brasile durante la prima metà del ’900 (v. § 4.2.5, p. 278).

---

<sup>451</sup> Questo gusto per le “stranezze culturali”, è presente anche tra gli antropologi, dai primi studi sulla magia e la stregoneria, (v. ad esempio Frazer 1922), fino alle teorizzazioni più raffinate di Kluckhohn, per cui le stranezze permettono all’antropologo di affrancarsi dai propri pregiudizi e condizionamenti particolari (1949), e di Geertz che fa delle “bizzarrie” culturali la via per accedere al significato più profondo dell’uomo, significato generico in grado di incarnarsi in una infinita varietà di culture particolari (cfr. Geertz 1966: 96-97; v. anche l’introduzione di Francesco Remotti, *Clifford Geertz: i significati delle stranezze*, in Geertz 1973).

<sup>452</sup> In Francia è noto ad esempio l’ostracismo a cui la scuola di Durkheim sottopose Van Gennep, autore ai confini tra antropologia e studi folclorici (Fabietti 1991: 70). Renato Ortiz nel confrontare la traiettorie professionali di Edward B. Tylor con quella di Andrew Lang, uno dei fondatori della FLS, mette in evidenza il percorso inverso compiuto dai due studiosi. Mentre il primo, pur privo di una preparazione accademica finisce per approssimarsi all’università (v. nota 450), il secondo, docente di arte e letteratura al Merton College tra il

Sintetizziamo in un quadro sinottico le disposizioni e le pratiche che a partire dagli studi antiquari, dal romanticismo e dal positivismo convergono nella formazione degli studi folclorici.

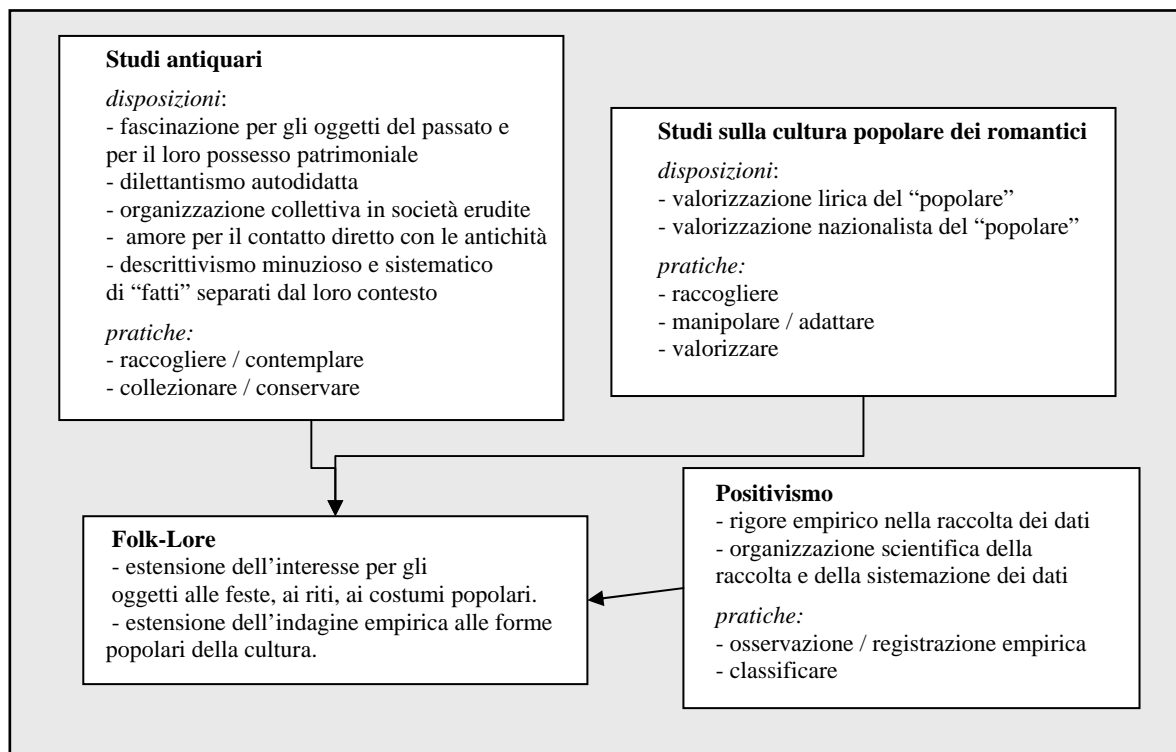


Fig. 8 – Disposizioni e pratiche tra studi antiquari e folklore

#### 4.2.4 La valorizzazione del folclore come dispositivo patrimoniale di integrazione

Dalla storia delle origini degli studi folclorici già emerge, a nostro avviso, una delle forme essenziali della struttura e del funzionamento delle formazioni discorsive e delle pratiche che coinvolgono lo studio del folclore e la raccolta, valorizzazione, protezione e salvaguardia delle sue forme. Quando la valorizzazione degli oggetti, delle reliquie materiali del passato che caratterizza le passioni antiquarie si somma, negli studi folclorici, alla valorizzazione delle forme culturali popolari localizzate in un dato territorio – valorizzazione che operata nei paesi dove il processo di unificazione nazionale è incompleto o dove non è ancora affermata una solida tradizione letteraria nazionale – la loro combinazione da origine ad un processo di patrimonializzazione delle forme popolari della

---

1968 e il 1875 (Ortiz 1989: 12), in seguito lascia l'accademia per cimentarsi in una molteplicità di attività poligrafe: sarà giornalista, poeta, critico letterario, commentatore sportivo e folclorista (id.). La differenza di attitudini che caratterizza le loro traiettorie e la differenza di competenze che esse hanno generato segna anche il confine tra i campi di studio a cui infine Tylor e Lang si dedicheranno: l'antropologia e il folclore.

cultura, a quello che potremmo chiamare un dispositivo di tipo patrimoniale: un insieme variegato di forme culturali è appropriato, collezionato, classificato, manipolato al fine di costituire dei patrimoni collettivi, degli emblemi di tipo identitario in grado di rappresentare materialmente/visivamente l'unione di un gruppo o di un "popolo". Si tratta di dispositivi di integrazione culturale, e di coesione sociale, o di dispositivi di coscientizzazione identitaria, che possono funzionare a vari livelli: un popolo o una nazione in contrapposizione ad un'area storico politica più vasta, una regione periferica in contrapposizione ad un governo centrale e centralizzatore. I contenuti tematici, le idee ed i valori, e persino l'effettiva tradizionalità degli emblemi valorizzati, non risultano centrali nel funzionamento del dispositivo, rispetto alla capacità estetico/retorica di questi emblemi di rappresentare in modo condiviso delle identità, e quindi di mobilitare i soggetti che in esse si identificano. Le idee e i contenuti più complessi possono anche essere espulsi o amputati nell'organizzazione, selezione, manipolazione di questi emblemi, al fine di non ridurne l'efficacia retorica. Infatti è su emblemi caratterizzati da contenuti generici, ovvero su una sostanziale assenza di contenuti, che tutti possono concordare senza reticenze, come i tifosi di una manifestazione sportiva che semplicemente si riconoscono nei colori rappresentativi della propria squadra<sup>453</sup>. Si tratta di dispositivi potenzialmente conservatori, narcotizzanti, in quanto capaci di occultare, mobilitando dei sentimenti di appartenenza o di amor patrio, le differenze e i conflitti interni di una società. Allo stesso tempo si tratta di meccanismi retorici che possono diventare rivoluzionari, nel caso che la coesione interna da questi propiziata sia organizzata in funzione di un potere esterno che si pretende contrastare o abbattere. Per comprenderne il senso occorre allora chiedersi di volta in volta chi siano coloro che li organizzano e a quali interessi risponda la loro messa in opera. Come afferma Renato Ortiz, in relazione all'identità nazionale brasiliana:

la questione che si pone non è di sapere se l'identità o la memoria nazionale recepisca o no i "veri" valori brasiliani. La domanda fondamentale sarebbe: chi è l'artefice di questa identità e di questa memoria che si vuole nazionale? A quali gruppi sociali si vincola e a quali interessi serve? (Ortiz 1985a: 139)

Nonostante ciò, la valorizzazione dell'aspetto espositivo di emblemi usati come strumento con cui costruire una identità condivisa, in detrimento di un processo alternativo di

---

<sup>453</sup> Sarebbe interessante a questo proposito studiare le così dette "rivoluzioni colorate" dell'ultimo decennio, inaugurate dal rivolgimento politico avvenuto in Serbia nel 2000. Qui il potere di coesione degli emblemi vuoti – spesso colori o fiori, come nella rivoluzione rosa in Georgia nel 2003, la rivoluzione arancione in Ucraina nel 2004 o la rivoluzione dei tulipani in Kirghizistan nel 2005 – è usato, al contrario che nel contesto qui in esame, per coagulare le masse non a favore, ma contro un determinato regime politico (v. ad esempio Tucker 2007).

progettazione critica o di ideazione creativa e immaginifica di un'identità, progettazione o ideazione fondate sull'analisi e sull'espressione degli interessi e delle aspirazioni di una collettività e sulla valorizzazione complessiva della sua eredità storica e culturale, fa dei dispositivi patrimoniali dei dispositivi paradossali, politici e antipolitici al medesimo tempo: usati politicamente per definire delle identità, assumono però un carattere ideologico antipolitico in quanto tendono a sostituire la discussione della complessità delle problematiche di una società con l'adesione o il rifiuto di identità impoverite di contenuti. Nel caso della patrimonializzazione delle forme culturali del folklore, le finalità distintive e le finalità di integrazione sociale che operano nei dispositivi patrimoniali, colludono con gli interessi di distinzione e con una certa propensione al disconoscimento sociale dei folcloristi di classe borghese, ovvero dei mediatori culturali che in questo caso, in numero superiore, producono i discorsi e le pratiche che fanno funzionare questi dispositivi. L'affermazione o la giustificazione del valore delle forme culturali tradizionali ridotte ad emblemi materiali, non potendosi basare su argomentazioni e ragionamenti che riguardino il loro contenuto (etico, politico, conoscitivo, o espressivo), si riduce all'affermazione tautologica del loro valore strategico propagandistico in quanto strumenti retorici con cui coagulare una identità collettiva, identità il cui valore è imposto a sua volta attraverso la valorizzazione e la ripetizione rituale dei suoi emblemi.

Usando una terminologia weberiana, potremmo dire che il valore delle forme culturali studiate dai folcloristi più conservatori è giustificato a partire dal riconoscimento della loro supposta tradizionalità o dal riconoscimento del loro carisma: la loro autorevolezza è legittimata da un potere di tipo "tradizionale"<sup>454</sup> o da un potere di tipo "carismatico"<sup>455</sup>, entrambi poteri essenzialmente arbitrari, ovvero non sostenuti da criteri di valore argomentabili criticamente, ma da un atto di fede compiuto da coloro che vi si assoggettano, e dalla ripetizione consuetudinaria o spettacolare (la messa in scena del *miracolo* carismatico) del loro valore, secondo una modalità, da un punto di vista logico, ancora una volta di tipo tautologico. Tale arbitrarietà consente a qualunque soggetto o agenzia dotato di sufficienti capitali economici, sociali o simbolici (ad esempio lo Stato) di appropriarsi di tali emblemi, associandoli, con opportune tecniche di propaganda, a se stesso o al proprio governo, secondo un fenomeno che Weber chiama *patrimonialismo*: l'appropriazione di un potere essenzialmente tradizionale da parte di un soggetto che così facendo ne fa un suo

---

<sup>454</sup> Secondo Weber, un potere che si fonda sull'accettazione e sulla reverenza di regole designate dalla tradizione, a partire da una determinata comunanza di educazione (Weber 1922, vol. I, p. 221).

<sup>455</sup> Secondo Weber, un potere che si fonda sul carisma, cioè sul riconoscimento di una qualità straordinaria (in origine condizionata in forma magica) rivestita di un valore esemplare (Weber 1922, vol. I, p. 238)



diritto personale o una sua proprietà, trasformandolo quindi in una sorta di “oggetto” realizzabile nel suo valore, ovvero in un “oggetto” trasferibile ed ereditabile (cfr. Weber 1922: vol. I, p. 226-27). La conversione operata dai dispositivi patrimoniali di determinate forme culturali tradizionali in patrimoni (nel senso di beni culturali valorizzati), ne consente dunque anche la patrimonializzazione in senso weberiano (come abbiamo visto ad esempio nel caso delle politiche culturali organizzate da Roseana Sarney nel Maranhão: v. § 3.6.6). In tal modo un potere economico / politico, come nel caso dei regimi populistici, si può appropriare dei simboli identitari in cui si riconosce la più ampia frazione di una popolazione, cooptando quindi anche le classi sociali i cui interessi reali tale potere non soddisfa, ed eventualmente ostacola, impedendone la realizzazione.

Per i gruppi a lungo culturalmente e simbolicamente dominati, come nel caso ad esempio delle popolazioni discendenti di schiavi in Brasile, la valorizzazione di emblemi del proprio passato o la valorizzazione di certi tratti esteriori caratterizzanti i membri del gruppo (ad esempio il colore della pelle), risulta la via più facile per valorizzare la propria identità senza mettere in discussione il proprio posizionamento reale nello spazio sociale di cui fanno parte. In tal modo, questi gruppi possono valorizzarsi simbolicamente, senza incorrere nella reazione dei ceti dominanti. Se da un lato, così facendo, questi gruppi possono accrescere la propria autostima, superando i complessi di inferiorità incorporati nelle molteplici forme di violenza simbolica da essi subite, organizzate e perpetrate dai loro oppressori, per raggiungere una vera emancipazione è per essi necessario, ad un certo punto, liberarsi dai dispositivi puramente patrimoniali per coltivare una più reale valorizzazione di se stessi e delle proprie competenze culturali, rivendicando i diritti che ancora gli siano negati. La valorizzazione estetizzante di una selezione di forme materiali (ad esempio un tipo di maschera, o un tipo di danza o un ritmo musicale, o nel caso delle identità razziali, determinati tratti somatici, determinate acconciature, un determinato colore della pelle) riconosciute come parte del proprio patrimonio identitario, può diventare diversamente un sottile dispositivo di controllo disciplinare e di dominazione, alternativo ai più consueti dispositivi coercitivi di repressione, contribuendo ad occultare la propria condizione di subordinazione.

#### **4.2.5 Formazione degli studi folclorici in Brasile**

Come ricorda Canclini, la traiettoria degli studi folclorici classici si ripete in America Latina con le stesse contraddizioni che abbiamo visto emergere tra i folcloristi europei: al riscatto del popolare corrispondono delle difficoltà epistemologiche che l'adozione di

tecniche di raccolta dei dati metodologicamente più rigorose consente di superare solo parzialmente (Canclini 1989: 153).

In molti paesi dell'America Latina, e in particolare nel Brasile, la configurazione degli studi folclorici mostra però delle complicazioni supplementari dovute sia alla presenza nello stesso paese di una pluralità di componenti etniche: indigene, afrodiscendenti, ed europee, meticcie e culturalmente sincretiche, sia alla complessità delle relazioni culturali che si stabiliscono tra le colonie o ex-colonie e i centri europei.

Cercheremo di caratterizzare l'evoluzione degli studi folclorici brasiliani focalizzando la nostra attenzione sulle traiettorie professionali di alcuni personaggi chiave di questo area di studi, dalle quali emerge sia il contesto istituzionale in cui hanno operato, e la sua evoluzione, sia la dinamica storica e la variazione degli *habitus* degli agenti di questo campo. Si tratta dei mediatori intellettuali, degli "agenti storici" che, come afferma Renato Ortiz, "operano una trasformazione simbolica della realtà sintetizzandola come unica e comprensibile" (Ortiz 1985a: 139); si tratta di coloro che "confezionano una connessione tra il particolare e l'universale, il singolare e il globale" (id.), di coloro che appropriandosi ed elaborando gli elementi del folclore li integrano in un sistema di conoscenza o in una filosofia, come direbbe Gramsci (cfr. id.: 140), facendone le espressioni ad esempio di una cultura regionale o nazionale. I protagonisti di questa storia sono essenzialmente gli intellettuali borghesi, i soggetti legittimi in grado di appropriarsi, elaborare ed autorizzare le forme della cultura.<sup>456</sup> Illustrare le loro traiettorie ci consente di individuare le continuità tra le loro disposizioni e quelle dei folcloristi e dei funzionari delle istituzioni pubbliche dedicate alla *cultura popular* che operano nel contesto attuale del Maranhão.

### **I pionieri: Celso de Magalhães e Silvio Romero**

In Brasile verso la fine dell'800 alcuni letterati ed eruditi influenzati dalle nuove idee positiviste che in questo periodo si diffondono in Brasile, iniziano ad interessarsi alla poesia popolare brasiliana di origine portoghese. Cercando di svincolarsi dalle correnti romantiche più liriche ed estetizzanti, sottomesse alle imposizioni retoriche celebrative della monarchia brasiliana<sup>457</sup> si dedicano alla raccolta meticolosa dei documenti popolari.

---

<sup>456</sup> Gli intellettuali di provenienza sociale subalterna hanno la possibilità di affermarsi solo in casi molto eccezionali: vedi ad esempio la biografia dello scrittore brasiliano Machado de Assis (1839-1908), tra i più illustri letterati brasiliani, primo presidente della *Academia Brasileira de Letras*, discendente di un operaio mulatto e di un'immigrata azzorriana, (cfr. ABL, *Machado de Assis*, sito internet); vedi anche, alla nota 486, il caso del sociologo Florestan Fernandes. Del resto l'attività stessa di intellettuale, come abbiamo visto nel § 1.4.3, rimane per sua natura estremamente ambivalente.

<sup>457</sup> La celebrazione della monarchia brasiliana è operata metodicamente a partire dalla fondazione nel 1838, sotto il patrocinio dell'imperatore D. Pedro II, dell'*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB), ispirato all'*Institut Historique di Parigi*. Come proclama il suo primo segretario, Januário da Cunha Barbosa,

Celso Magalhães nato a Penalva nel Maranhão nel 1849, scrittore eclettico e poligrafo, *bacharel*<sup>458</sup> in diritto all'Università di Recife, è considerato il pioniere degli studi folclorici in Brasile (Nascimento B. 2004). La sua breve vita non gli permise di pubblicare in un'opera sistematica le sue ricerche sulla formazione della poesia popolare brasiliana (morì a São Luís nel 1879 a soli trent'anni), ma durante il 1873 scrisse una serie di articoli sul giornale accademico dell'università di Recife *O Trabalho*, che davano una prima panoramica del suo lavoro su tale tematica, enunciando una linea metodologica che, ispirandosi all'opera del portoghese Teófilo Braga<sup>459</sup>, pretendeva “mostrare ciò che è vero, ciò che è peculiare del popolo, ciò che gli è congenito” (Magalhães in Nascimento 2004: 21) senza emendamenti e perfezionamenti stilistici, intenti a censurare “i modi di dire semplici e rustici del popolo” (id.).

Secondo lo scrittore, etnologo e folclorista, Edison Carneiro (1912-1973), tra i più attivi esponenti del movimento folclorico brasiliano, autore nel 1962 di un articolo di sintesi sull'evoluzione degli studi folclorici (*A evolução dos estudos de folclore no Brasil*), se Celso de Magalhães, non fu che una “meteora nel cielo del folclore” (Carneiro 1962: 47), Silvio Romero (1851-1914), amico e compagno di corso di Magalhães in Recife, fu il vero e proprio fondatore degli studi folclorici brasiliani e il principale rappresentante delle “tendenze antiche [del folclore]”, che consideravano “la disciplina come parte della letteratura, della linguistica o della storia” (id.). Romero, se non è il primo tra gli intellettuali brasiliani ad interessarsi alla letteratura popolare, segna un momento di trasformazione verso una visione più scientifica degli studi del folclore. È il medesimo Silvio Romero a segnalare polemicamente la sua distanza dagli intellettuali romantici della “Corte”: “Si faceva più retorica che psicologia, più divagazioni estetiche che analisi etnologiche” (Romero in Cavalcanti et al. 1992: 105-106).

---

nel discorso inaugurale dell'Istituto, l'IHGB è fondato con l'obiettivo di “mostrare alle nazioni colte [...] i diversi fatti della nostra storia e le informazioni geografiche del nostro paese, in modo che possano essere offerte alla conoscenza del mondo, purificate dagli errori e dalle inesattezze che li macchiano in molte impressioni, tanto nazionali che straniere” (Barbosa 1839: 9). Negli anni successivi alla sua fondazione l'IHGB darà alla monarchia una nuova storia, una iconografia originale e una letteratura epica, allestendo una scena spettacolare per la storia e la geografia brasiliana caratterizzata da pionieri eroici e intraprendenti ed indigeni nobili e generosi, entrambi avvolti nei paesaggi romantici di una vegetazione meravigliosa, vergine e grandiosa, soggetto privilegiato di naturalisti e pittori. La schiavitù e gli afrodiscendenti, per non turbare questa visione edenica del Brasile sono omessi dai miti fondatori nazionali (Schwarcz 1998: cap. VII). Solo l'indio fa da comparsa nell'immaginario dell'epoca: “un indianismo – come afferma lo storico Sergio Buarque de Holanda – di convenzione, già anticipato, in quasi tutte le sue minuzie da Chateaubriand e Cooper” (Buarque 1936: 162). Anche nelle analisi del folclore brasiliano, fino alla decade del 1870, l'africano o discendente di africani è assente.

<sup>458</sup> In Brasile, primo grado universitario nelle facoltà umanistiche (corrispondente alla nostra laurea triennale).

<sup>459</sup> Teófilo Braga, politico e scrittore portoghese, laureato in diritto all'Università di Coimbra, autore del *Romanceiro geral colligido na tradição* (1867).

Come segnala l'antropologo brasiliano Luís Rodolfo Vilhena, Romero, anch'egli integrante come Magalhães della Scuola di Recife, legata alla facoltà di diritto della capitale pernambucana, sebbene membro verso la fine della sua vita dell' dall'*Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (IHGB) e tra i fondatori dell'*Academia Brasileira de Letras* (ABL), dopo il periodo di fermento politico culturale degli anni a cavallo dell'abolizione (1888) e della proclamazione della Repubblica (1889), rimase piuttosto isolato dai principali circoli culturali brasiliani di Rio de Janeiro, dove si era stabilito verso la fine degli anni '70 dell'800, e le sue concezioni vennero riprese solo dopo le prime decadi del '900 (Vilhena 1997: 82-83). Ciò è dovuto al fatto che le Scuole di medicina, ingegneria e soprattutto di diritto, durante il periodo imperiale, consistevano più in spazi di socializzazione per i giovani dell'élite destinati ad occupare incarichi pubblici, luoghi di conseguenza governati dalle istanze del gioco politico, piuttosto che in libere agenzie dedite alla produzione e alla ricerca intellettuale e all'innovazione tecnico-scientifica<sup>460</sup>. Un discorso analogo si può fare per l'ABL, luogo di consacrazione e di dispute interne più che di articolazione intellettuale e anche per gli Istituti, come IHGB, che, creati come spazi simbolici celebrativi della monarchia, erano dominati da criteri di reclutamento eterogenei che includevano sia intellettuali con opere consacrate, che proprietari terrieri e politici di scarso spessore scientifico/letterario (Vilhena 1995: 82). L'urgenza di rinnovamento manifestata da Romero non fu quindi molto considerata in questi circoli. Basti ricordare che per riuscire a pubblicare *Cantos e contos do povo brasileiro*, collezione che Romero considerava un vero e proprio "patrimonio nazionale [...] indispensabile per i moderni studi di filologia, antropologia e scienza dei miti" (Romero in Vilhena 1997: 82), fu costretto a chiedere l'aiuto del folclorista portoghese Teófilo Braga: la prima edizione dell'opera uscì nel 1883 a Lisbona e solo nel 1885 in Brasile (cfr. Vilhena 1997: 82)

Romero del resto, discendente da una élite rurale provinciale decaduta dopo il declino dei prezzi dello zucchero e la crisi degli *engenhos* iniziata nelle prime decadi dell'800<sup>461</sup>, non si sentì mai parte della élite intellettuale carioca dimostrando costantemente un'animosità polemica verso gli intellettuali di corte e la vita culturale della allora capitale Rio de Janeiro (Souza R. L. 2004: 9-10)<sup>462</sup>.

---

<sup>460</sup> Cfr. Carvalho M. A. Rezende 2007: 18. Il valore del *bacharel* ("diploma") in diritto, come segnala anche Lilia Schwarcz, nell'epoca di Romero proveniva "meno dal corso in sé, o dalla professione *stricto sensu*, e più dalla carica simbolica delle possibilità politiche che si presentavano al professionista di diritto" (Schwarcz 1993: 142 in Vilhena 1997: 81).

<sup>461</sup> Per un'analisi storico-economica di questo periodo vedi Furtado 1959, cap. XIX; Prado Jr. 1945, cap. XVI; la messa in funzione dei primi stabilimenti per la produzione di zucchero di barbabietola in Europa risale ai primi anni del XIX secolo.

<sup>462</sup> Per una concisa biografia di Romero v. anche il sito della ABL (ABL, *Silvio Romero*, sito internet).

## Lo schema regionalista di valorizzazione del folklore

L'elogio della cultura popolare in Romero si accompagna, secondo uno schema regionalista simile a quello che sarà poi di Gilberto Freyre, all'elogio della "purezza" e dell'integrità della provincia<sup>463</sup> a cui contrappone la corruzione e la dipendenza culturale del centro politico del paese. Valorizzare l'indipendenza *provinciana* della sua regione di origine (il Nord-Est del Brasile), significa per Romero valorizzare allo stesso tempo anche la sua posizione nel panorama intellettuale carioca in cui tentava di introdursi (id.: 11). Sennonché in Romero questo risentimento di provinciale si accosta paradossalmente ad un eclettismo filosofico ispirato alle idee importate dall'Europa di Spencer e Comte.

Se gli intellettuali della corte imperiale brasiliana avevano inventato l'indianismo come forma di rivendicazione e valorizzazione identitaria attraverso cui contrapporre all'Europa la propria singolarità esotica, in Romero si verifica uno strano cortocircuito in cui le idee positiviste nate in Europa vengono utilizzate per contrapporre la purezza della cultura popolare brasiliana, individuata e raccolta per mezzo di tecniche più disciplinate e rigorose, agli estetismi dei romantici della capitale accusati di imitare astrattamente le mode culturali europee.

Nel contesto delle accese discussioni provocate dal movimento abolizionista Romero riunisce in un'opera organica non solo i canti popolari di origine europea, operazione già tentata da Celso Magalhães, e di origine indigena, argomento di cui si era occupata, sebbene con retoriche enfatiche celebrative la prima generazione dei romantici brasiliani, ma anche *Contos de Origem Africana e Mestiça*. Difendendo la necessità di adottare un punto di vista scientifico sulla letteratura Romero in realtà persegue anche altri fini: considera la letteratura in termini totalizzanti, "come via di accesso per la comprensione del «carattere nazionale» brasiliano" (Vilhena 1997: 129), contribuendo allo stesso tempo al riemergere del mito delle tre razze. La sua opera, di conseguenza, si può considerare, paradossalmente, in continuità con il progetto di costruzione e di comprensione del Brasile in quanto nazione cara ai romantici, bersaglio polemico della sua critica. In *História da Literatura Brasileira* (1888), Romero afferma nel modo più chiaro che

La storia del Brasile, come oggi deve essere compresa, non è, conforme a quanto si giudicava anticamente ed era ripetuto da entusiasti lusitani, la storia esclusiva dei

---

<sup>463</sup> Questa sorta di ideologia regionalista perdura in molti paesi dell'America Latina anche tra i folcloristi delle ultime decadi del '900. Canclini cita un folclorista argentino, Felix Coluccio, che sul finire del 1987 alla domanda su cosa fosse la provincia rispondeva: "È l'anima del paese. Quando penso ad una salvezza possibile vedo che solo potrà venire da lì. Nell'interno del paese sono più sicuri la permanenza dei valori culturali, il rispetto della tradizione [...]" (Canclini 1989: 116-117).

portoghesi nell'America. Non è ugualmente, come ha voluto di passaggio supporre il romanticismo, la storia dei Tupis, o secondo il sogno di alcuni rappresentanti [...] dell'africanismo, quella dei negri nel Nuovo Mondo. È innanzitutto la storia della formazione di un tipo nuovo per l'azione di cinque fattori, formazione [...] in cui predomina il meticcio. Ogni brasiliano è un meticcio, quando non nel sangue, nelle idee. Gli operatori di questo fatto iniziale sono stati: il portoghese, il negro, l'indio, l'ambiente fisico e l'imitazione straniera. (Romero 1888, vol. I, p. 39).

### **Amadeu Amaral e Mário de Andrade: teorizzazione e genesi delle prime istituzioni folcloriche brasiliane**

Romero e Magalhães sono gli esponenti di un campo intellettuale in formazione nel contesto dell'acceso dibattito pubblico che in Brasile precede l'abolizione della schiavitù e la proclamazione della Repubblica. A questa prima onda, come ricorda Vilhena, segue una fase di declino dell'autonomia degli intellettuali che corrisponde alla consolidazione del potere delle oligarchie dopo la proclamazione della Repubblica (1889) e la successiva fase di decentralizzazione del potere politico (Vilhena 1997: 83)<sup>464</sup>. Durante la I Guerra mondiale il sistema oligarca subisce la prima crisi ed emergono nuovi soggetti economici legati al settore industriale<sup>465</sup>. Con il boom economico che segue la fine della Guerra si assiste ad una nuova effervescenza culturale. È in questa decade che gli studi sul folclore riprendono in una forma più sistematica.

Nella nuova congiuntura gli sforzi per lo sviluppo e l'istituzionalizzazione della nuova area di studi trovano tra i loro principali promotori non solo personaggi provenienti dalla periferia economica del paese, ma due scrittori e poeti di São Paulo: Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945). Nel contesto paulista il folclore non è più valorizzato dagli intellettuali provinciali per esprimere polemicamente un risentimento regionalista, ma è valorizzato al contrario dagli intellettuali del centro economico del paese per affermare la propria partecipazione distintiva al campo intellettuale delle avanguardie culturali europee.

Amaral, poeta, folclorista e filologo autodidatta, influenzato dal simbolismo e dal parnassianismo francese, lavora come giornalista nel "Correio Paulistano" e nel "O Estado

---

<sup>464</sup> La politica di questo periodo, chiamata ironicamente dagli intellettuali dell'epoca sistema del *café-com-leite*, era dominata da forme di spartizione del potere federale concordate dalle oligarchie agrarie del Sudest, le lobby del caffè dello Stato di São Paulo, organizzate attorno al Partido Republicano Paulista – PRP, e le lobby degli allevatori e dei produttori di latticini dello Stato di Minas Gerais, rappresentate dal Partido Republicano Mineiro – PRM (vedi ad esempio Martins Filho A. V. 1981).

<sup>465</sup> Vedi ad esempio Furtado 1959, cap. XXX-XXXII.

de São Paulo”. In quest’ultimo all’inizio degli anni ’20 pubblica una colonna dal titolo “Tradições populares”. Tentò senza successo di fondare una Società Demologica. La sua proposta in principio diretta alla ABL, di cui era membro dal 1919, rimase solo sulla carta (Vilhena 1997: 84-89)<sup>466</sup>.

Nei suoi articoli Amaral riprende le critiche di Romero e Magalhães sulla mancanza di scientificità dei lavori dei folcloristi brasiliani. In *Os estudos folclóricos no Brasil*, pubblicato inizialmente nel 1924 sulla rivista letteraria “Terra do Sol”, Amaral muove una critica serrata al dilettantismo che caratterizza i lavori dei folcloristi della sua epoca, a suo parere, molto spesso svolti

per mero dilettantismo o passatempo, senza obiettivo, senza metodo e senza continuità; ora come semplice esercizio letterario, visto che il campo delle tradizioni, e specialmente quello della poesia popolare, fornisce abbondante materia per divagazioni e fantasie [...].(Amaral 1924: 3)<sup>467</sup>

Amaral ne denuncia il sentimentalismo romantico populista e regionalista ed il carattere meramente celebrativo:

In quasi tutto il Brasile regna e prospera [*viceja*] ancora una specie di romanticismo regionalista e plebeista [*plebeísta*], che fa questione di esaltare le qualità di intelligenza, buon senso, perspicacia, coraggio, bontà e onorabilità delle popolazioni rurali. Ciò non presenta nessun inconveniente apprezzabile quando permaniamo nel terreno della vita comune. Costituisce perfino un aspetto simpatico e utile della nostra psicologia del popolo, poiché è bene che i popoli non perdano interamente la stima in sé stessi. Non vi è, però, cosa più contraria allo spirito scientifico di questi sentimentalismi... Qui, quasi sempre, il folclorista è motivato allo studio delle creazioni popolari per una specie di ammirazione romantica dei suoi conterranei, per il trasparente desiderio di glorificarli, provando che sono molto intelligenti, molto divertenti o molto immaginosi.

Cosa ne segue? Segue naturalmente, che procurano, tra le manifestazioni della letteratura popolare e dei costumi popolari, solo quelle che possano presentare il popolo in una luce lodevole, trascurando tutto ciò che rischi di sembrare spiacevole [*chato*] e “insignificante”. Così non solo lasciano allo scuro una grande parte delle creazioni popolari, ma anche introducono una quantità di preconcetti estetici, di sentimenti campanilistici [*bairristas*<sup>468</sup>] o patriottici e altri soggettivismi fuorvianti [*perturbadores*] proprio nelle parti sulle quali pretendono dare un po’ di luce (id.: 3-4)

Le osservazioni di Amaral toccano alcuni dei punti critici che caratterizzano gli studi folclorici dell’epoca:

- il dilettantismo metodologico;

---

<sup>466</sup> Vedi anche sul sito dell’ABL il profilo biografico dedicato ad Amaral. Per una storia dettagliata della vita e della traiettoria professionale e politica di Amaral vedi Ferreira 2007; 2009.

<sup>467</sup> Cit. in Ferreira 2007: 106.

<sup>468</sup> Dal termine portoghese *bairro*, “quartiere”, “sobborgo”.

- lo scarso approfondimento tematico;
- il carattere patriottico/celebrativo del popolare.

La sua posizione non supera però alcuni dei limiti epistemologici che abbiamo segnalato in precedenza: la teoria è ridotta alla metodologia della raccolta dei dati e il rigore metodologico è perseguito come strumento retorico di differenziazione simbolica dai romantici. L'articolo di Amaral presenta delle contraddizioni che segnalano i nodi irrisolti che pervadono con persistenza gli studi folclorici brasiliani.

Da un lato, Amaral individua l'importanza, nello studio scientifico del folclore, di una obiettiva e documentata raccolta dei materiali etnografici, dei quali, secondo Amaral, uno studioso dovrà indicare “scrupolosamente le regioni, i luoghi, i periodi in cui sono stati raccolti [...]; ripetere la loro forma tal quale gli si è offerta; aggiungendo quando possibile le idee, credenze e pratiche che li motivarono, che li accompagnarono e che li spiegano” (id.: 9), così da poter “facilmente delineare [...] la geografia del folclore brasiliano insieme alla sua storia” (id.). Amaral, in un altro articolo pubblicato alla fine del 1925 nel giornale “O Estado de São Paulo”, dove proponeva di costituire una *Sociedade Demológica*, arriva ad affermare che una simile associazione non dovrà “preoccuparsi di certi problemi teorici [...] poiché ciò limiterebbe da subito i suoi movimenti nella preoccupazione dei suoi propri fini, che devono essere nitidamente pratici” (Amaral 1925c: 53)<sup>469</sup>. Amaral, come osserva Leonardo da Costa Ferreira nella sua dissertazione magistrale dedicata all'opera dell'intellettuale *paulistano*, è cosciente dell'importanza delle questioni concettuali legate alla definizione del dominio disciplinare del folclore, ma intende con una posizione teorica neutrale evitare che fin dall'inizio la sua proposta sia resa impraticabile dal sorgere di dispute teoriche partitarie (Ferreira L. C. 2007: 124). Allo stesso tempo però questa urgenza segnala una priorità e una attitudine “pratica”, “descrittivista”, che finisce per rilegare in secondo piano, e in un tempo a venire, le questioni critiche o teoriche.<sup>470</sup>

D'altro lato, secondo Amaral, come evidenzia ancora Ferreira citando i due discorsi pronunciati da Amaral all'assemblea della ABL per propagandare l'idea di trasformare l'*Academia* in un centro nazionale di raccolta delle ricerche folcloriche (Ferreira L. C. 2007: 114-119), i “materiali folclorici” hanno una “finalità nazionale” (Amaral 1925a: 22), hanno la capacità di connettere “l'individuo con la sua terra e la sua gente” Amaral 1925b: 31),

---

<sup>469</sup> Cit. in Ferreira 2007: 123.

<sup>470</sup> Amaral in questo articolo inserisce una guida dettagliata (*sinopse*) delle categorie, item e sub-item, da essere studiate e registrate, simile a quella che sarà redatta in seguito da Mário de Andrade (Amaral 1925c: 55-58).



concretando il “potere, diciamo, nazionalizzatore della tradizione” (id.). In Amaral persiste una tendenza apologetica e celebrativa delle forme di vita popolari e rurali, in contrapposizione a quelle urbane e colonizzate dall’influenza straniera. Attraverso il folclore anche per Amaral si tratta di scoprire il vero Brasile, il “protoplasma spirituale in cui si modella la coscienza del popolo [...], anima della patria”(Amaral 1921: 91).

Nonostante ciò, lo spirito democratico di Amaral – è nota la sua militanza a favore dell’istruzione pubblica, del suffragio universale e del voto segreto (Ferreira L. C. 2009: 172-180), o ancora la sua prossimità con il gruppo legato al giornale “O Estado de São Paulo” impegnato in una combattiva politica culturale che nei primi anni trenta porterà alla creazione della Università di São Paulo – non gli fa tralasciare di osservare il realismo con cui la cultura popolare mostra le miserie della gente umile, le disuguaglianze e le ingiustizie (Ferreira 1997: 133): secondo Amaral, la poesia popolare “non si dimentica del mondo reale: al contrario, riflette in ogni momento aspetti e tratti dell’ambiente naturale e sociale che lo circonda, rivelando acute facoltà di osservazione particolareggiata” (Amaral 1925d: 103). Per Amaral la poesia popolare si divide in poesia tradizionale e nativa. Mentre la prima risulta per Amaral carica dell’influsso coloniale straniero, la seconda, *A poesia nativa do nosso povo*, si caratterizza per essere la

corrente nuova, nativa, creatrice, sostenuta dalla rustica fantasia dei poeti del sertão. [...] Qui vediamo il popolo, non soddisfatto di ripetere vecchie reliquie della sua memoria o di seguire passivamente le tracce delle ispirazioni, dei motivi e delle formulazioni importate [...]. (Amaral 1925d: 102)

Così in Amaral già convivono le due anime che caratterizzeranno il movimento folclorico brasiliano fino al golpe del 1964: una nazionalista e patriottica – condivisa soprattutto dai settori più conservatori che guardano al folclore come risorsa su cui fondare il rispetto per una tradizione ed un’ autorità naturalizzata e sostanzializzata (l’ideologia patrimonialista che abbiamo delineato nel § 4.2.4) –, e una più democratica, modernizzatrice, che nel folclore vede il luogo di espressione di una realtà popolare sofferente ma virtuosa che ambisce includere nel suo progetto trasformatore della società.

Nonostante Amaral partecipi ad una corrente letteraria in polemica con il modernismo (il parnassianesimo) la sua valorizzazione della poesia nativa è del tutto in sintonia con il nativismo e il primitivismo dei movimenti modernisti le cui idee attorno ai primi anni ’20 si diffondono in Brasile. Momento tipico di questa scena è la *Semana de Arte Moderna* organizzata nel 1922 nel Teatro Municipale di São Paulo allo scopo di mostrare le nuove tendenze estetiche ispirate al cubismo, all’espressionismo e al futurismo europeo. Tra i protagonisti della *Semana* vi è anche Mario de Andrade. De Andrade, come Amaral,

raccoglie in se le caratteristiche dell'intellettuale poligrafo e del folclorista antiquario: studi accademici e impegno professionale eclettici<sup>471</sup>, amore per i viaggi<sup>472</sup> e attenzione per l'organizzazione sistematica dei dati<sup>473</sup>, assegnazione di una rilevanza particolare alla questione dell'identità nazionale e al suo intreccio con la riscoperta della cultura popolare. L'adesione al modernismo di de Andrade, da principio interessato soprattutto ad un rinnovamento estetico del linguaggio letterario, a partire dalla metà degli anni '20 assume un ruolo e un significato diverso. Come osserva lo storico sociale della PUC-SP Antonio Gilberto Ramos Nogueira, "l'elemento nazionale viene ad essere visto come una doppia esigenza: come possibilità di mostrare quanto siamo differenti dall'Europa e, al medesimo tempo, come mediazione tra la nostra particolarità e il processo modernizzatore" (Nogueira 2005: 62). Superata l'idea di una possibile inserzione immediata nell'ordine internazionale e allo stesso tempo superati i limiti di un regionalismo esotizzante, si tratta per de Andrade di mediare questi due estremi attraverso l'assunzione di una dimensione nazionale. Come dichiarava nel 1924 lo stesso Mário de Andrade in una lettera al poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade:

---

<sup>471</sup> Mário Raul de Moraes Andrade nasce a São Paulo nel 1893, secondo figlio di Carlos Augusto de Andrade, giornalista e tipografo (proprietario della *Casa Andrade, tipografia e papeleria*) e di Maria Luíza Leite Moraes, secondogenita dell'antico padrone del padre di Mario, Joaquim de Almeida Leite Moraes, professore della Facoltà di Diritto di São Paulo, politico oriundo di una famiglia tradizionale della capitale paulista. Dopo gli studi nel ginnasio *Nossa Senhora do Carmo*, dei fratelli Maristi (Fratres Maristae Scholarum), congregazione religiosa di origine francese destinata all'educazione della gioventù cattolica, nel 1910 si matricola alla Escola de Comércio Álvares Penteado con l'intenzione di seguire la professione paterna. Dopo soli pochi mesi lascia la Escola de Comércio e si iscrive alla *Faculdade de Filosofia e Letras* di São Paulo, vincolata alla Università Cattolica di Lovanio e localizzata nel Monastero di São Bento. Nel 1911 lascia la facoltà di filosofia ed è ammesso al terzo anno del *Conservatório Dramático e Musical* di São Paulo. Inizia a studiare piano. Nel 1913 insegna come professore sostituto Storia della Musica. Nel 1917 si diploma al *Conservatório* come professore di piano e inizia a pubblicare i suoi primi saggi di critica d'arte e di critica musicale. Nello stesso anno pubblica il suo primo libro di poesie: *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema* e conosce lo scrittore e poeta modernista Oswald de Andrade. Nel 1920 si unisce all'avanguardia modernista di São Paulo. Nel 1922 diviene professore cattedratico di Estetica e Storia della Musica al *Conservatório*. Attorno alla metà degli anni '20 inizia la sua esperienza di fotografo che continuerà fino al 1931. Nel 1928 pubblica *Macunaíma* ispirato ai miti indigeni raccolti dal naturalista tedesco Koch-Gruenberg in *Von Roraima zum Orinoco*. I dati biografici su de Andrade sono stati raccolti dal sito internet del Progetto Integrato di Ricerca *Modernos Descobrimientos do Brasil*, patrocinato dal CNPq e vincolato al gruppo PRONEX (Programa de Apoio a Núcleos de Excelência) del Dipartimento di Storia della PUC-Rio. Il progetto si è concluso nel febbraio del 2004 (*Modernos Descobrimientos do Brasil, Cronologia di Mario de Andrade*, sito internet).

<sup>472</sup>Data al 1924 il suo primo viaggio per il paese, il così chiamato "viagem da descoberta do Brasil" (v. Nogueira 2005: 67), dove con Oswald de Andrade la pittrice Tarsila do Amaral e altri intellettuali di São Paulo accompagna il poeta francese Blaise Cendrars in alcune città del Minas Gerais. Nel 1927 (maggio-agosto) e a cavallo tra 1928-1929 (dicembre-febbraio) compie due viaggi etnografici nel Nord e Nord-Est del paese dove raccoglie importanti registrazioni musicali e fotografiche delle tradizioni popolari brasiliane (cfr. Nogueira 2005, cap. II).

<sup>473</sup> Per una panoramica generale sulla concezione di patrimonio e inventario di Mário de Andrade vedi Nogueira 2005. Per fare qui solo un esempio, nel 1936, alla direzione del *Departamento de Cultura* del Municipio di São Paulo, de Andrade organizzerà la prima discoteca pubblica del Brasile.

In quale maniera possiamo concorrere al bene dell'umanità [*para a humanidade*]? È essendo francesi o tedeschi? No, perché ciò è già incluso nella civilizzazione. Il nostro contingente deve essere brasiliano. Il giorno che saremo interamente brasiliani e solo brasiliani, l'umanità si arricchirà di una razza in più, si arricchirà di una nuova combinazione di qualità umane. Allora passeremo dal mimetismo, ad una fase creativa. Allora saremo universali perché saremo nazionali (Mário de Andrade cit. in Nogueira 2005, p. 63)

Per de Andrade diviene allora essenziale il registro di questa esperienza nazionale e la formazione di una sorta di archivio della brasilianità. Da qui la sua ossessione per i viaggi e l'esplorazione diretta del paese (vedi nota 472), "ossessivo compito di conoscere e comprendere la realtà brasiliana" (Nogueira 2005: 64). Il Nord e il Nord-Est del Brasile diviene il luogo ad un tempo reale ed immaginario dove proiettare una ideale e singolare identità nazionale. In una lettera a Luís da Câmara Cascudo (fondatore a Natal nel 1941 della *Fundação da Sociedade Brasileira de Folclore*), nel settembre 1924, Mário de Andrade commenta la propria voracità antropofaga di Brasile:

Ho una fame per il Nord, che non immagina. Mi mandi alcune fotografie della sua terra. Vi sono opere di arte coloniale? Immagini di legno, chiese interessanti? Conosce i loro autori? Ha delle fotografie? Mi creda: tutto ciò mi interessa più della vita. Non abbia paura di inviarmi un ritratto di una casa abbandonata che sia. O di un fiume, o di un albero comune. Sono le delizie della mia vita queste fotografie di pezzi familiari del Brasile. Non è per sentimentalismo. Ma io so sorprendere le cose comuni della mia terra. E la mia terra è ancora il Brasile. (Andrade 1991: 34).

Si tratta di documentare e autenticare con nuove evidenze (da qui anche la passione di de Andrade per la fotografia e le registrazioni sonore) i significati della realtà brasiliana. Questo progetto, nei primi viaggi etnografici ancora in una fase sperimentale, fondato su uno sforzo essenzialmente individuale, in seguito, verso la metà degli anni '30, trova nuove forme di organizzazione istituzionale. Con la rivoluzione del 1930 guidata da Getulio Vargas, le oligarchie pauliste del caffè perdono il controllo del governo federale. Si stabilisce un nuovo clima intellettuale e politico dove sono promosse riforme sociali ed economiche ed innovazioni nel campo dell'educazione e dell'istruzione superiore (Candido 1984: 28-29). Nel 1934 è fondata dal governo di São Paulo la USP riunendo in un'unica unità organica una serie di facoltà prima tra loro separate (id.). In questi anni è anche avviato il processo di istituzionalizzazione delle scienze sociali in Brasile. Nel 1933 è fondata dall'élite paulista la *Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo* (ELSP)<sup>474</sup>,

---

<sup>474</sup> Alcuni anni dopo la sua fondazione, nella ELSP è invitato ad insegnare il sociologo americano della Scuola di Chicago Donald Pierson che sviluppa in São Paulo una scuola di antropologia urbana (Mendoza 2005). Attualmente la ELSP è parte della *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* – FESPSP (FESPSP, *Histórico*, sito internet).

nel 1934 è creata nella USP la *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras* (FFCL)<sup>475</sup> con la collaborazione di docenti della missione francese in Brasile tra i quali Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Fernand Braudel<sup>476</sup>, nel 1939 la *Faculdade Nacional de Filosofia e Ciência Política* di Rio de Janeiro, con corsi di laurea in Filosofia, Storia e Scienze Sociali<sup>477</sup>. È in questo contesto che nel 1935, su invito di Fábio Prado, Sindaco di São Paulo affiliato al Partito Democratico di São Paulo (PD), Mário de Andrade assume la direzione del *Departamento Municipal de Cultura* di São Paulo, incarico che manterrà fino al 1938<sup>478</sup>. De Andrade impegna il *Departamento* nella formazione di quadri in grado di realizzare il censimento e l'interpretazione delle forme folcloriche della regione paulista. Nel 1936 con il sostegno del *Departamento* è organizzato a questo scopo un corso di folclore tenuto da Dina Lévi-Strauss, ex assistente del Musée de l'Homme di Parigi, che all'epoca accompagnava il marito Claude professore visitante di sociologia nella USP (Soares 1983: 7-9). A partire da questo corso nel 1937 è fondata la *Sociedade de Etnografia e Folclore* (SEF), Mário de Andrade presidente e Dina Lévi-Strauss prima Segretaria, tra i fondatori i coniugi Lévi-Strauss (SEF 1937). Dina Lévi-Strauss, segretaria anche del *Boletim* della *Sociedade* (INF 1983: 10, 72), pubblicherà a puntate sul *Boletim* le *Instruções de Folclore*<sup>479</sup>, una specie di *Notes and Queries* aggiornato, ispirato dalle esigenze enciclopediche dei lavori di Frazer e Mauss.<sup>480</sup> Nel 1938, tra il mese di febbraio e di luglio, il *Departamento Municipal de Cultura* organizza su idea di de Andrade una missione di ricerca folclorica nel nord e nord-est del Brasile sulle orme del precedente viaggio del 1928-1929, ma questa volta con attrezzature complete di registrazione sonora e fotografica. L'equipe seguendo la metodologia promossa dal corso impartito da Dina Lévi-Strauss annota tutte le osservazioni in quaderni di campo. Al termine della missione sono collezionate più di mille foto e più di 700 oggetti etnografici, 168 dischi 78 giri, e 9 rulli di filmati 16 mm (Nogueira 2005: cap. 5)<sup>481</sup>. Nella missione si verifica una convergenza tra gli interessi nazionalistici di de

---

<sup>475</sup> Nel 1969 sono scorporate le scienze naturali e la FFCL è ribattezzata *Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas* (FFLCH).

<sup>476</sup> Sull'esperienza di Lévi-Strauss alla USP vedi Lévi-Strauss 1955, pp. 117-120; Lévi-Strauss C., Eribon 1988, pp. 33-43. Sulla creazione della FFCL vedi anche Spirandelli 2010.

<sup>477</sup> Cfr. IFCS, *Histórico*, sito internet.

<sup>478</sup> Cfr. *Modernos Descobrimentos do Brasil, Cronologia di Mario de Andrade*, sito internet.

<sup>479</sup> INF 1983: 23-24 [Boletim n. 1], 31-32 [Boletim n. 2], 36 [Boletim n. 3], 41-44 [Boletim n. 4], 51-52 [Boletim n. 5], 54-56 [Boletim n. 6].

<sup>480</sup> Un questionario speciale fu organizzato dalla *Sociedade* al fine di realizzare una "mappatura geografica" di alcuni costumi popolari nello Stato di São Paulo, carta che, su invito di Dina Lévi-Strauss, fu presentata al Congresso Internazionale del Folclore di Parigi nel giugno 1937. Il tema specifico del congresso riguardava la cartografia folclorica (promossa in Francia da Van Gennep; cfr. Cocchiara 1952: 521) e la promozione dell'accesso degli studi folclorici al campo delle scienze antropologiche (INF 1983: 11, 73-75).

<sup>481</sup> Sulla missione folclorica vedi anche il sito: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html> (ultimo accesso 12/01/2011).

Andrade, la sua esigenza di raccogliere “evidenze” della realtà Brasiliana, con gli interessi scientifico museali di Dina Lévi-Strauss. Vale la pena citare direttamente un passo delle orientazioni ai ricercatori impartite dalla stessa Dina Lévi-Strauss dove enfatizza l’importanza della raccolta di un archivio materiale:

Una collezione di oggetti, sistematicamente riuniti, costituisce un vero archivio, più sicuro, più duraturo degli archivi scritti [...]. Interessa possedere gli oggetti dei quali le semplici foto o descrizioni non costituiscono una documentazione sufficiente (Dina Lévi-Strauss cit. in Nogueira 2005: 320-321).

Vediamo qui stabilirsi un chiaro accordo tra l’antropofagismo culturale di de Andrade e il collezionismo di Dina Lévi-Strauss. Un’affinità profonda del resto univa anche Claude Lévi-Strauss e Mario de Andrade, accomunati da medesimi studi umanistici e filosofici, figure poliedriche in cui la scrittura etnografica e la letteratura si incrociano spesso. Negli anni del loro incontro si trovarono uniti nella comune missione per la salvaguardia di un patrimonio di cui temevano la rapida estinzione: la cultura delle “ultime” popolazioni indigene e le tradizioni folcloriche del popolo *brasileiro*, culture localizzate nel *Brasil profundo*, sopravvissute alla rapida avanzata della *frontiera* brasiliana. Da qui l’urgenza per entrambi di dislocarsi nei territori “selvaggi”, dove ancora era possibile incontrare questo Brasile. Si trattava per de Andrade di riscoprire l’inconscio della nazione, mentre nella visione universalizzante dell’etnologo francese di rivelare l’inconscio dell’uomo stesso. Furono numerose le brevi spedizioni folcloriche nei dintorni di São Paulo a cui Lévi-Strauss partecipò insieme a de Andrade: “qualcuno ci informava dello svolgimento di una festa di *mori e cristiani* o di *Bumba-meu-boi* e noi ci andavamo” (Lévi-Strauss in Sandroni 1993: 239). Viceversa fu lo stesso de Andrade, per tramite del *Departamento de Cultura*, a finanziare parzialmente le missioni etnografiche di Lévi-Strauss nell’interno del Brasile (id.: 238)<sup>482</sup>. Entrambi dimostravano la preferenza per missioni itineranti di breve durata dove collezionare un vasto e diversificato numero di artefatti etnografici<sup>483</sup>. Erano posseduti da una vera e propria voracità “antropofaga” di “oggetti culturali”: un “cannibalismo nostalgico” (Lévi-Strauss 1955: 48) di “turisti apprendisti” (nel 1927 de Andrade iniziò a scrivere per il giornale *O Diário Nacional* una sorta di quaderno di viaggio poetico e critico intitolato *O Turista Aprendiz*) su cui fondare, secondo de Andrade, la incerta identità

---

<sup>482</sup> Curiosamente proprio durante la missione folclorica organizzata da de Andrade i coniugi Lévi-Strauss erano impegnati nelle ricerche etnografiche tra gli indios Nambikwara nello Stato di Mato Grosso (giugno-dicembre 1938; cfr. Faria 2001; Domingues, Monte-Mór, Sorá, 1998).

<sup>483</sup> Durante le spedizioni del 1935-1936 Lévi-Strauss collezionò un grande numero di oggetti. Il successo della mostra che egli e la moglie Dina organizzarono a Parigi sulla base di questi materiali nel 1937, permise a Lévi-Strauss di ottenere i fondi per la spedizione del 1938 (Lévi-Strauss 1988: 37-38; 1955: 265)..

nazionale brasiliana, per Lévi-Strauss, un istintivo gusto per il *bricolage* e i giochi combinatori consentiti da un insieme di oggetti, o di stili, sciolti dalle proprie relazioni sociali<sup>484</sup>. Alle origini di questo comune sentire vi era il surrealismo e il simbolismo francese (nel caso di Andrade anche il futurismo italiano), ma il senso di spaesamento che nei surrealisti più militanti diventava elemento di trasgressione e di fiduciosa adesione alla dinamica imprevedibile del reale (come ad esempio nel caso dell'amico di de Andrade, Oswald de Andrade) era vissuto in loro in modo più angoscioso, continuamente contrastato da un turbato e contraddittorio bisogno di identità e di confini. Così per entrambi, ad un certo punto, la dissociazione della cultura e l'attacco sovversivo surrealista, si sciolgono in operazioni di rielaborazione e sistemazione estetica di frammenti culturali che la legittimazione scientifica e l'azione organizzativa delle istituzioni consentono di accumulare.

Nel 1937 con l'irrigidirsi dello Estado Novo di Vargas, regime rispetto al quale Mario de Andrade si posiziona criticamente, il Sindaco di São Paulo Fábio Prado è costretto a dimettersi e il potere statale è ripreso dagli antichi rappresentanti del Partido Republicano Paulista (PRP) e dell'oligarchia caffettiera. L'interruzione dei progetti sviluppati dal *Departamento de Cultura* induce de Andrade a lasciare la sua direzione (Vilhena 1997: 92). De Andrade si trasferisce a Rio de Janeiro dove è contrattato come assistente tecnico del *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – SPHAN (v. *infra* § 4.2.7).

### **Studi del Folclore e sviluppo delle scienze sociali in Brasile**

La valorizzazione patrimoniale del folclore trova con il *Departamento de Cultura* e con la SEF le prime articolazioni istituzionali, istituzioni però che non resistono ai rivolgimenti politici che percorrono la movimentata storia brasiliana degli anni '30. Nel rapporto tra de Andrade e i coniugi Lévi-Strauss possiamo scorgere anche gli sforzi di de Andrade per approssimare il folclore all'università, tentativo di istituzionalizzare gli studi folclorici nell'accademia, istituzione relativamente più autonoma rispetto agli organi statali della cultura. Mario de Andrade, in quanto folclorista e letterato, rappresenta però una figura di transizione. La sua traiettoria si svolge nella fase nascente dell'istituzionalizzazione accademica delle scienze sociali<sup>485</sup>. In seguito i rapporti tra le scienze sociali egemonicamente installate nell'accademia e gli studi del folclore sarà più difficile. Durante

---

<sup>484</sup> Su questo aspetto della traiettoria di Claude Lévi-Strauss vedi Parodi 2009.

<sup>485</sup> Anche per questa ragione, a nostro parere, sarà successivamente ripreso come mito fondatore delle politiche patrimoniali della cultura, facendo valere il suo carisma di scrittore e intellettuale poligrafo per autorizzare la legittimazione degli studi folclorici, camuffati accortamente con i nuovi idiomi del patrimonialismo immateriale (vedi *infra* § 4.2.7).

gli anni '40-'50, con l'emergere di una nuova generazione di sociologi e antropologi brasiliani, formati nelle facoltà di São Paulo e Rio de Janeiro, una serie di questioni teoriche e metodologiche si intrecciano con dispute di distinzione e di legittimità disciplinari che finiscono per emarginare dall'accademia il movimento folclorico. In particolare, il diffondersi del funzionalismo in sociologia e antropologia finisce per contrapporre teoricamente queste discipline alla prospettiva dei folcloristi dominata da un oggetto di studio secondo gli scienziati sociali dell'epoca non sufficientemente specifico per poter caratterizzare un campo disciplinare distinto. In un articolo del 1958, pubblicato sul "Suplemento literário" del giornale "O Estado de S. Paulo" Florestan Fernandes<sup>486</sup>, considerato da molti una sorta di eroe fondatore delle scienze sociali in Brasile (Vilhena 1997: 58), chiarisce questa limitazione pregiudiziale degli studi folclorici:

Nessuno contesta, attualmente, che il folclore possa e debba essere studiato da un punto di vista scientifico. Nonostante ciò, lo sviluppo delle scienze sociali viene dimostrando [...] che questa circostanza non giustifica la preoccupazione di dare al folclore il carattere di una scienza indipendente. Dai vari angoli dei quali può interessarsi la ricerca scientifica, esiste sempre una disciplina capace di promuovere l'osservazione sistematica e l'interpretazione generalizzante [*generalizadora*] dei dati folclorici [...]. In sintesi, il folclore, affrontato come realtà culturale, psicologica o socio-culturale, costituisce l'oggetto di investigazione scientifica. In questi termini, può essere descritto ed esplicitato per discipline come la psicologia, la psicologia sociale, l'etnologia e la sociologia, attraverso delle loro risorse comuni di ricerca e di interpretazione. Inteso come un campo speciale di investigazione e di conoscenza, costituisce una disciplina umanistica, somigliante alla letteratura comparata, potendo appropriarsi, come questa, di tecniche di lavoro scientifiche, senza essere una scienza propriamente detta. Nonostante alcune fasi del processo di investigazione scientifica degli scienziati sociali e dei folcloristi siano sostanzialmente simili, in particolare per quanto riguarda la formazione di collezioni folcloriche, la contribuzione di questi ultimi alla spiegazione dei "fatti folclorici" differisce in sé come la conoscenza estetica contrasta con la conoscenza scientifica della realtà. (Fernandes 1958: 23)

In questo articolo Fernandes riconosce, come molti dei folcloristi brasiliani, l'attualità dei "fatti folclorici" (vedi anche il prossimo paragrafo), formulando allo stesso tempo una critica alla prospettiva evolucionista che concepisce il folclore come sopravvivenza:

Come espressione dell'esperienza, il fatto folclorico è sempre attuale, o vero, si presenta in costante riattualizzazione. Pertanto, la sua concezione come sopravvivenza, come anacronismo o vestigia di un passato più o meno remoto, riflette l'etnocentrismo o altri preconcetti dell'osservatore [...]. (id.: 25)

---

<sup>486</sup> Florestan Fernandes, nasce a São Paulo nel 1920 da una famiglia povera (madre lavandaia e padre ignoto). Accompagna gli studi lavorando come cameriere e cuoco. Si laurea in Scienze Sociali e Politiche nel 1944 presso la FFCL della USP (Spirandelli 2010: 210). Alunno di Roger Bastide, nel 1945 diviene suo assistente nella cattedra di Sociologia (per una autobiografia dettagliata della sua formazione accademica vedi Fernandes 1980, cap. 8, *Em busca de uma sociologia crítica e militante* [Alla ricerca di una sociologia critica e militante]).

Nonostante ciò Fernandes coglie la confusione problematica che può produrre la mescolanza di criteri scientifici ed estetici nell'interpretazione dei fatti folclorici. Per questa ragione, nella sua valutazione critica di Mário de Andrade, ritiene più importante l'opera del letterato rispetto a quella del folclorista, essendo quest'ultima determinata dalla prima, mossa dalla preoccupazione di “fondere arte popolare e erudita, alla ricerca di un *carattere nazionale* più espressivo e vero che implichi per lo meno un minimo di separazione umana” (Fernandes 1946: 153). Secondo Fernandes per de Andrade si tratta di affrontare il problema dell'uomo *brasileiro*, nella sua realtà concreta, socio-geografica, affrontare con una sorta di “grido epico di rivolta [...] la mancanza di sincronizzazione umana di migliaia di brasiliani che si ignorano reciprocamente” (id.: 152). Anche il suo lavoro di folclorista si iscrive allora in questa missione più poetica e politica piuttosto che scientifica.<sup>487</sup>

### **Istituzionalizzazione del movimento folclorico**

Nonostante in questa fase, come abbiamo sopra accennato, la via dell'istituzionalizzazione accademica risulti sostanzialmente bloccata, dopo la fine della II Guerra Mondiale, emerge un nuovo contesto politico internazionale che favorisce la creazione di nuove istituzioni dedicate al folclore. Nel 1945 è creata l'UNESCO allo scopo di “contribuire alla pace e alla sicurezza promuovendo la collaborazione tra le nazioni per mezzo dell'educazione, della scienza e della cultura” (UNESCO 1945, art. I, pt. 1). Anche il folclore, per le accentuate caratteristiche ludiche e comunicative di molte delle sue manifestazioni (spesso indipendenti dalla lingua, come nel caso della musica e delle danze, e quindi universalmente usufruibili), è ritenuto un valido strumento con cui favorire la reciproca comprensione tra le nazioni. L'articolo VII della Costituzione dell'UNESCO, intitolato “National cooperating bodies”, invitava i paesi membri a creare commissioni nazionali di cooperazione in grado di svolgere una funzione consultiva sui vari temi trattati dall'Organizzazione, mantenendo legami permanenti con le rispettive delegazioni nazionali all'UNESCO (Vilhena 1997: 94). Il Brasile attende prontamente questa richiesta, istituendo, nel giugno 1946, l'*Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* (IBECC)<sup>488</sup>. Sottosegretario generale è il musicologo e folclorista, legato al movimento modernista carioca, Renato Almeida, all'epoca capo del *Serviço de Informações del Ministério das Relações Exteriores* a cui l'Istituto viene vincolato (id.). La prima commissione permanente

---

<sup>487</sup> Per approfondire le vicende conflittuali che coinvolgono in questo periodo i rapporti tra folcloristi e scienziati sociali, vedi anche Cavalcanti, Vilhena 1990; Vilhena 1997, cap. 1.

<sup>488</sup> Decreto-Legge 9.355 del 13 giugno 1946.



dell'IBECC ad essere attivata è quella del folclore: nel dicembre 1947 è formalmente installata, durante la sua prima sessione plenaria, la *Comissão Nacional do Folclore* – CNFL (id.: 96). A partire dalle indicazioni espresse nella prima riunione della CNFL sono create *subcomissões* nei vari Stati della Federazione brasiliana. I segretari generali delle *subcomissões* sono eletti su invito diretto della CNFL tra gli intellettuali locali, accogliendo eventualmente i nomi proposti dagli *Institutos Histórico Geográficos* o dalle *Academias de Letras* regionali. Nel 1948 è creata la *Subcomissão Maranhense de Folclore* (SMFL): suo primo Segretario Generale è Antonio Lopes, nipote di Celso Magalhães, entrambi membri dell'AML (Nascimento B. 2004; Braga 2000, cap. 2). In breve, a partire dalla CNFL, installata a Rio de Janeiro, viene ramificandosi una struttura capillare di *subcomissões estaduais*, con l'obiettivo di diffondere in tutto il Brasile un clima favorevole allo studio e alla protezione del folclore (cfr. Vilhena 1997: 99). È questa situazione che da origine al costituirsi di un vero e proprio movimento folclorico. Per consentire l'incontro tra i membri del CNFL e i leader ed i sostenitori regionali delle *subcomissões*, iniziano ad essere organizzati i congressi nazionali. È in queste riunioni che vengono discusse e dibattute le problematiche inerenti al folclore, comprese le questioni teoriche relative al suo oggetto. Nel 1958 il movimento folclorico raggiunge il suo massimo successo. Il presidente Juscelino Kubitschek, esaudisce le richieste dei folcloristi di istituire uno specifico organo di carattere nazionale destinato alla difesa del folclore (già esposte al presidente Vargas durante il primo congresso del folclore ma rimaste inattese dopo il suicidio di Vargas nel 1954<sup>489</sup>), istituendo la già menzionata *Campanha*<sup>490</sup> *de Defesa do Folclore Brasileiro* (CDFB)<sup>491</sup>, organo provvisorio dell'amministrazione federale del Brasile vincolato al *Ministério da Educação e Cultura* (MEC). Nel 1961, indicato dal governo di Jânio Quadros, assume la direzione della CDFB l'antropologo e folclorista Edison Carneiro.

#### **4.2.6 Folclore e cultura popolare tra tradizionalismo e modernismo**

In sintesi, con l'affermarsi del movimento modernista, durante gli anni'20, il folclore inizia ad essere concepito in Brasile come qualcosa di vivo e di attuale, di "nativo" e creativo, come definito da Amaral. I modernisti, come in Europa, esaltano la fusione e le ibridazioni dell'esotico con il moderno che si realizzano nell'attualità. In Brasile l'esotismo del folclore, nelle sue variegate differenze regionali ed etniche, diviene una delle risorse con cui rappresentare e celebrare la singolarità della nazione rispetto le metropoli europee, e la

---

<sup>489</sup> Cfr. Vilhena 1997, p. 104.

<sup>490</sup> Le "campagne" erano pensate come organi più agili, dedicati alla risoluzione di problemi specifici aventi bisogno di un intervento urgente (cfr. Vilhena 1997: 114, nota 26).

<sup>491</sup> Decreto 43.178, del 5 febbraio 1958.

specificità del processo di modernizzazione del Brasile, *pais do futuro*<sup>492</sup>. A differenza delle metropoli europee dove l'alterità delle colonie e delle culture esotiche funziona da polo dialettico esterno alla nazione, luogo di sperimentazione ed esercizio della propria identità, o di appropriazione e rielaborazione simbolica o artistica, ma non di incorporazione nazionale, nel Brasile delle prime decadi del '900, il folclore assume un ruolo singolare di alterità interna alla nazione, ad essa quindi incorporabile. L'appropriazione delle forme della cultura popolare come simboli di unità nazionale è pianificata per la prima volta in modo sistematico durante il regime bonapartista dello Estado Novo di Vargas (1937-1945) quando è istituito nel 1939 un apposito organo di propaganda, censura e divulgazione culturale, il *Departamento de Imprensa e Propaganda* (DIP)<sup>493</sup>. È in questo periodo che viene anche ideata quella che sarà poi battezzata col nome di *democracia racial*, concezione secondo la quale il Brasile sarebbe caratterizzato dalla armoniosa e pacifica convivenza delle tre razze fondatrici: indigena, afrodiscendente, ed europea. Il folclore diviene il luogo privilegiato della rappresentazione e della valorizzazione delle particolarità etniche e regionali e, al contempo, il luogo della celebrazione della nazione in quanto unione del particolare nell'universale, luogo dell'uguaglianza – come cittadini dotati, almeno formalmente, di uguali diritti – nella differenza. In questo periodo il *samba* e il *candomblé* divengono simboli dell'identità nazionale (v. Oliven 1982: 63-65).

Nel 1951, una concezione dinamica del folclore, ormai egemonica all'interno del movimento folclorico brasiliano, è affermata durante il *I Congresso Brasileiro de Folclore* nella *Carta do Folclore Brasileiro*. La citiamo per esteso:

1. Il Congresso Brasiliano di Folclore riconosce lo studio del Folclore come integrante delle scienze antropologiche e culturali, condanna il preconcetto di solo considerare folclorico il fatto spirituale e consiglia lo studio della vita popolare in tutta la sua pienezza, sia nell'aspetto materiale, sia nell'aspetto spirituale.
2. Costituiscono il fatto folclorico le maniere di pensare, sentire e agire di un popolo, preservate dalla tradizione popolare e per mezzo dell'imitazione, e che non siano direttamente influenzate dai circoli eruditi e dalle istituzioni che si dedicano o al rinnovamento e alla conservazione del patrimonio scientifico e artistico umano o alla determinazione [*fixação*] di un orientamento religioso e filosofico.
3. Sono anche riconosciute come idonee le osservazioni realizzate sulla realtà folclorica, senza fondamento tradizionale, essendo sufficiente che siano rispettate le caratteristiche di essere un fatto di accettazione collettiva, anonimo o no, ed essenzialmente popolare.
4. Di fronte alla natura culturale delle ricerche folcloriche, esigendo che i fatti culturali siano analizzati mediante metodi propri, si consiglia, di preferenza, l'impiego di metodi

---

<sup>492</sup> Titolo di un celebre saggio di Stefan Zweig del 1941, dove lo scrittore viennese, di fronte alle distruzioni della guerra in Europa, prefigura messianicamente il Brasile come paese del futuro. Il successo internazionale, ed in particolare in Brasile, del libro di Zweig, fu tale che il suo titolo divenne un epiteto con cui i brasiliani ancora oggi si riferiscono al proprio paese (cfr. Carvalho 2006).

<sup>493</sup> Decreto Legge 1.915, del 27/12/1939. Sulle politiche di propaganda e censura dello *Estado Novo* vedi ad esempio Oliven 1982, p. 67-70; Codato, Guandalini Jr. 2003.

storici e culturali nell'esame e analisi del Folclore. (*Annali del I Congresso Brasileiro de Folclore*, 1952, Vol. 1, cit. in Vilhena 1997: 138)

Vilhena descrive dettagliatamente il dibattito avvenuto tra i partecipanti al *I Congresso Brasileiro de Folclore*, a riguardo del carattere tradizionale o meno del folclore, dibattito di cui la *Carta* costituisce una sintesi (Vilhena 1997: 138-145). L'attenuazione dell'importanza della dimensione tradizionale è sostenuta al *Congresso*, tra gli altri, da Manuel Diégues Junior, che propone di includere negli interessi dei folcloristi il "folclore nascente". Secondo Vilhena questo concetto deriverebbe dalle idee sul folclore di Arnold Van Gennep, che in un suo studio sul folclore, noto ai folcloristi brasiliani (*Le folklore: croyances et coutumes populaires françaises*), affermava: "[gli oggetti di studio del folclore] non sono i resti di istituzioni antiche [...], le chiamate superstizioni o sopravvivenze, ma anche fatti attuali, che io proponi di chiamare 'fatti nascenti'" (Van Gennep 1924: 30, in Vilhena 1997: 141). Nel testo della *Carta* è interessante osservare, per quanto qui più ci interessa, al pt. 2, l'esclusione dal folclore dalle forme culturali erudite e filosofiche; al pt. 3 il superamento della dimensione tradizionale e anonima come caratteristiche vincolanti il fatto folclorico. È sostenuta inoltre l'inclusione dello studio del folclore nell'ambito delle scienze antropologiche storiche e culturali (pt. 1, 4), inclusione che come abbiamo visto risulterà problematica. La *Carta* propone essenzialmente un'interpretazione del folclore di tipo socio-antropologica: il folclore è concepito come l'insieme delle forme culturali della "vita popolare" (pt. 1). Interpretazione che si allontana dalle concezioni romantiche ed evoluzioniste, entrambe basate sull'idea dell'esistenza di un nucleo culturale originario, più o meno distante nel tempo, da cui tutte le forme attuali deriverebbero.

Le definizioni di "fatto folclorico" più dinamiche e fluide proposte dai folcloristi brasiliani sono fortemente criticate da molti dei loro colleghi europei e nordamericani al Congresso Internazionale di Folclore tenutosi a São Paulo nel 1954 tra il 16 e il 22 agosto (Reis D., 2008: 23). Nonostante ciò, nelle conclusioni del congresso internazionale sarà raggiunta una posizione di compromesso contemplante tra gli oggetti di studio del folclore anche i così detti "nuovi fatti folclorici" (Vilhena 1997: 143-44).

Alla fine degli anni '50 la convivenza tematico/concettuale tra folclore inteso come cultura popolare tradizionale e folclore inteso come folclore nascente si spezza in modo più radicale, traducendosi questa frattura anche nella terminologia: come abbiamo visto al § 3.6.3, in questo periodo, mentre il folclore torna ad essere interpretato come insieme delle manifestazioni culturali di carattere tradizionale, la nozione di cultura popolare è scorporata dal tradizionale ed è definita in termini esclusivi di trasformazione. La cultura popolare è concepita come luogo di elaborazione di una politica culturale di orientamento riformista-

rivoluzionario che parte si dalle forme della cultura popolari radicate nella tradizione ma solo in quanto risorse mobili, simboliche, tematiche, performatiche, con cui organizzare e mobilitare le classi popolari, prendere coscienza della realtà brasiliana e costruire una cultura nazionale non alienata (cfr. Ortiz 1985a: 71; v. anche Oliven 1982: 79). L'appropriazione politica delle forme folcloriche viene a staccare le forme che saranno dette "cultura popolare", dal folclore inteso come insieme dei monumenti cosificati della tradizione. Il termine "folclore" subisce così una degradazione semantica, venendo ad essere identificato con un approccio conservatore, tradizionalista e paternalista alle forme popolari della cultura. Gli effetti di questa svalorizzazione diffondendosi nel senso comune<sup>494</sup>, faranno sì che il termine non sia più completamente riabilitato, forzando i folcloristi a sostituirlo con l'espressione più accettabile di cultura popolare.

Questa breve fase rivoluzionaria termina bruscamente con il golpe militare del 1964 e l'istaurarsi, negli anni seguenti, della dittatura militare. Durante la dittatura il Brasile vive una fase di consolidamento dell'industria culturale e del consumo di beni culturali. Se da un lato la censura politica costringe molti degli intellettuali più impegnati al silenzio o all'esilio, dall'altro lo Stato autoritario si impegna nel pianificare una politica culturale in grado di formare una sorta di egemonia culturale (cfr. Oliven 1982: 80-82). Il concetto di integrazione nazionale, ideato dalla *Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento*<sup>495</sup> dei militari, funziona come istanza chiave di una pedagogia delle differenze che riprende sostanzialmente i principi della democrazia razziale. Le singolarità culturali, una volta epurate degli elementi contrari alle politiche del regime sono valorizzate come forme simboliche nazionali. Lo Stato autoritario funziona come centro integratore delle differenze (Ortiz 1988: 115).

---

<sup>494</sup> Per alcuni esempi di uso peggiorativo del termine folclore vedi Vilhena 1997: pp. 64-66.

<sup>495</sup> Ideologia elaborata dalla *Escola Superior de Guerra* (ESG), istituzione subordinata al Capo dello Stato Maggiore delle Forze Armate brasiliane, creata nel 1949 al fine di "sviluppare e consolidare le conoscenze necessarie all'esercizio delle funzioni di direzione e per la pianificazione della sicurezza nazionale" (Legge n. 785 del 20 agosto 1949). La *Doutrina de Segurança Nacional e Desenvolvimento*, fu elaborata a partire dalla fine degli anni '50 in stretto contatto con consiglieri militari statunitensi del *National War College* di Washington e della *U.S. Army School of the Americas* (USARSA), conosciuta anche come "Scuola di Panama" (Miguel 2002: 41). A partire dal 1973 la Dottrina della ESG fu codificata nel *Manual Básico da ESG*, che conteneva una completa interpretazione del Paese, il suo passato, presente e futuro (id.). Nel manuale erano esposti gli "Obiettivi Nazionali Permanenti" tra i quali: l'integrazione nazionale, la pace sociale, il progresso economico, la democrazia (Selcher 1977: 16). La "dottrina" era diffusa, in una varietà di occasioni: nei discorsi ufficiali dei militari, in seminari e corsi brevi, e nelle pubblicazioni della ESG. L'associazione dei diplomati della ESG pubblicava (e pubblica tuttora) una rivista trimestrale dal titolo "*Segurança e Desenvolvimento*" dove erano raccolte trascrizioni di conferenze, atti, documenti e verbali di riunione della ESG (id.: 14). Il Presidente Maresciallo Castello Branco, in un discorso rivolto alla classe del 1967 della Scuola, definì essere l'essenza della "dottrina" il principio secondo cui "la sicurezza e lo sviluppo sono legati da una relazione di mutua causalità" (id.: 13).

Nel periodo che segue al golpe del '64, si assiste alla crisi del movimento folclorico. Molti dei suoi integranti più attivi a causa dei loro legami con i partiti politici contrari al regime sono epurati dalla *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*<sup>496</sup>. In questo contesto gli studi del folclore inizialmente si ristrutturano intorno agli unici intellettuali disponibili a sostenere il regime, i rappresentanti della “tradizione” (Ortiz 1985a: 91), gli eruditi degli Institutos Históricos Geográficos e delle Academias de Letras, i quali assumono il compito e la funzione di organizzare la preservazione della memoria contro le “descaratterizzazioni” delle importazioni esterne (tra cui in primis le concezioni ispirate al comunismo). A questo scopo sono organizzate in tutto il paese le *Casa de Cultura*, musei di storia, e archivi (id.: 100). Nel 1966 è creato il *Conselho Federal de Cultura* (CFC)<sup>497</sup>, con il compito di elaborare un piano nazionale per la cultura. Lo integrano per lo più esponenti della cultura erudita: vi partecipano tra gli altri Gilberto Freyre e l'*Acadêmico* e scrittore maranhense José Montello<sup>498</sup>, suo primo presidente (id.: 93-95). In São Luís alla fine degli anni '60, con il sostegno del medesimo José Montello, è istituito il *Museu Histórico Artístico do Maranhão* (MHAM), inaugurato nel 1973 (Albernaz 2004: 189-193). Come dice Ortiz, “cultura brasiliana in questa prospettiva significa ‘sicurezza e difesa’ dei beni che integrano

---

<sup>496</sup> Edison Carneiro, all'epoca direttore di questa istituzione, fu costretto a lasciare il mandato (Vilhena 1997: 106). Carneiro, dal 1963, partecipava al *Comando dos Trabalhadores Intelectuais*, organizzazione costituita per appoggiare le riforme di base del presidente Goulart e sotto l'influenza del Partito Comunista Brasileiro (id.: 115, nota 28). La crisi del movimento folclorico è testimoniata dal diradarsi ed estinguersi dei congressi tra il 1964 e il 1974: ne diamo di seguito la scansione completa: I *Congresso Brasileiro de Folclore* (CBF), 27-31 agosto 1951, Rio de Janeiro (cfr Vilhena 1997: 315); II CBF, 22-31 agosto 1953, Curitiba (id.); III CBF, 19-26 luglio 1957, Salvador, Bahia (id.: 104); IV CBF, 19-26 luglio 1959, Porto Alegre (id.: 315); V CBF, 21-26 luglio 1963, Fortaleza (MEC-CDFB 1963: 247-260); VI CBF, non realizzato o realizzato nel 1970 (Ribeiro J. 2008, 27-28); VII CBF, 21-26 gennaio 1974, Brasília (“Correio do Ceará” 16/01/1974); VIII CBF, 12-16 dicembre 1995, Salvador, Bahia (CMF 1996); IX CBF, 20-23 Settembre 2000, Porto Alegre (CMF 2001b); X CBF, 18-22 de giugno 2002, São Luís (CMF-CNF, 2004); XII CBF, 29 agosto - 1 settembre 2006, Natal (CMF 2006: 2); XIII CBF, 18-22 settembre 2007, Fortaleza (XIII CBF, sito internet); XIV CBF, 24-29 novembre 2009, Vitória (XIV CBF, sito internet). Nel Maranhão, con la crisi del movimento folclorico nazionale, dopo la metà degli anni '60, l'interesse per il folclore, nonostante l'impegno di Domingo Vieira Filho, e il sostegno del governatore José Sarney, entra in una fase di declino istituzionale. Le attività della SMFL, prima percepite come mezzo di consacrazione a livello nazionale degli eruditi maranhensi (bisogna ricordare che il primo Segretario Generale della SMFL fu Antonio Lopes, nipote di Celso Magalhães, entrambi della AML; v. § 4.2.5), con il sostanziale dissolversi del movimento folclorico nazionale, passano nuovamente in secondo piano negli interessi degli accademici della AML (Braga 2000: 80; Albernaz 2004: 180-185). Dopo la morte di Lopes nel 1950, e la fine dei congressi nazionali, sarà essenzialmente il solo Domingo Vieira Filho a dare continuità, seppur in modo precario, alla SMFL. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1981 l'attività della SMFL si interrompe. Nel 1992 l'antropologo Sergio Ferretti, ex-collaboratore di Vieira Filho, su invito della direzione della CNFL, riattiva, la SMFL, che passa ad essere denominata *Comissão Maranhense de Folclore* (cfr. CMF 1993a: 2).

<sup>497</sup> Decreto Legge n. 74 del 21 novembre 1966.

<sup>498</sup> Josué de Souza Montello (São Luís 1917 - Rio de Janeiro 2006), cronista, critico letterario, saggista e romanziere, è stato membro dell'Academia Brasileira de Letras, dell'Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, dell'Academia Maranhense de Letras, dell'Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, e dell'Academia das Ciências de Lisboa. (AMARTE 2006, CD multimediale, cap. dedicato alla letteratura a cura di Jomar Moraes, § 8.1).

il patrimonio storico” (Ortiz 1985a: 100). L’ideologia della sicurezza e dell’integrazione nazionale si estende quindi dal campo militare/politico al campo della cultura.

La nozione di integrazione nazionale, come osserva Renato Ortiz, funziona come ponte tra gli interessi dei militari e dei settori imprenditoriali (Ortiz 1988: 118). Entrambi trovano vantaggio nell’integrare il territorio nazionale in un unico spazio economico/culturale. Allo stesso tempo le censure imposte dalle esigenze ideologiche della sicurezza nazionale (intesa in termini culturali) entrano in tensione con le esigenze dello sviluppo economico. A partire dai primi anni ’70, con il consolidarsi del regime, su pressione dei gruppi economici e di una nuova generazione di tecnici e funzionari della burocrazia statale, si assiste allora ad un attenuarsi del moralismo e delle forme di controllo disciplinare dei militari: l’ideologia della “serietà”, simboleggiata dal motto della bandiera brasiliana: “ordem e progresso”<sup>499</sup>, si affianca ad una ideologia della neutralità dello Stato che si manifesta nel campo economico come apologia della libera concorrenza e in campo culturale come apologia del consumo e del consumatore. Si affianca inoltre ad una graduale ma crescente accondiscendenza nei confronti dell’altra anima che caratterizza, secondo gli studiosi brasiliani del processo di “civilizzazione” di una società dei tropici (in primis Gilberto Freyre), l’ethos *brasileiro*: la sensualità, la malizia, il piacere dell’intrigo, la *saudade*, ethos che trova la sua rappresentazione simbolica più esaltante nel mescolarsi di tutto e di tutti nella follia del carnevale (Oliven 1982: 77-78). La convergenza tra gli interessi dello Stato autoritario e del mercato, si realizza sul piano della depoliticizzazione dei contenuti, sulla loro conversione a forme di intrattenimento, e sulla promozione di un mercato dei consumi supportato dalla dinamizzazione della distribuzione e della produzione, e diretto dalla propaganda pubblicitaria, veicolata dai mass-media, e dalle indagini di mercato. Citiamo un brano della conferenza proferita nel settembre 1974 da Mauro Salles<sup>500</sup> alla *Escola Superior de Guerra*:

---

<sup>499</sup> Tradotto nella dottrina della ESG dal binomio *Segurança e Desenvolvimento*.

<sup>500</sup> Mauro Bento Dias Salles (Recife 1932-), figlio di Apolônio Salles, agronomo e politico pernambucano, ministro dell’agricoltura di Getúlio Vargas. Formato in Diritto alla PUC-Rio, inizia all’inizio degli anni ’50 a lavorare come giornalista della succursale brasiliana della rivista *Life*. Nel 1955, su invito di Roberto Marinho, amico del padre, entra nel giornale *O Globo* di cui diviene reporter. Partecipa alla concezione e all’inaugurazione nel 1965 della *TV Globo*. Nel 1966 fonda la società *Mauro Salles Publicidade*. Principale cliente della società è la *Willys Overland do Brasil* (filiale brasiliana della *Willys*, casa di produzione di automobili statunitense, famosa per la realizzazione della Jeep utilizzata dall’esercito degli Stati Uniti durante la II GM). Viaggia spesso negli USA analizzando il tipo di management delle imprese americane. Dal 1973 è conferenziere della *Escola Superior de Guerra* sui temi legati al giornalismo, economia e pubblicità. Nel 1978-79 assume la vice-presidenza dl gruppo Globo. Nel 1984 coordina la campagna elettorale di Tancredo Neves alla Presidenza della Repubblica. Nel 1985 occupa la direzione del Conselho Nacional de Propaganda. Nel 1991 fonda la Salles Vídeo Internacional, impresa che opera nel mercato delle importazioni-esportazioni di film e programmi per la TV. È stato presidente della *Associação Brasileira de Propaganda* (ABP) e della *Federação Brasileira de Publicidade* (FEBRASP). Fonte dei dati: Memória globo, *Mauro Salles*, sito internet; Durand 2008, pp. 59-60.

È da una stampa economicamente libera, garantita nella sua sopravvivenza dagli utili prodotti da una pubblicità giudicata su base tecnica, che ci si deve aspettare una stampa libera anche in termini politici. Certamente siamo tutti ancora impegnati con problemi di censura. Ma è anche certo che i censori sono passeggeri e la censura non si istituzionalizzerà (Mauro Salles cit. in Ortiz 1988: 120-21)

Anche il folclore, secondo questa prospettiva, deve adattarsi alle esigenze del mercato e del consumatore, deve cioè modernizzarsi, divenire esso stesso elemento di miglioramento economico. Il carattere tradizionale del folclore passa in secondo piano rispetto al suo carattere attivo di agente di sviluppo e di intrattenimento: al termine folclore si torna a preferire il termine cultura popolare caratterizzato dalla connotazione trasformatrice ad esso associato durante gli anni '60.

A partire dalla fine degli anni '70, l'inizio di una fase di apertura politica del regime militare e il rinnovamento e lo sviluppo delle scienze sociali e degli studi antropologici nelle università brasiliane (v. nota 228), determina il fiorire di nuove prospettive sul folclore. Molti studiosi di folclore approfondiscono i propri studi nelle discipline sociali e antropologiche<sup>501</sup>. Il folclore torna ad essere studiato da antropologi e scienziati sociali nelle sue delimitazioni sociali e nei suoi aspetti simbolici; le forme folcloriche sono identificate anche come un linguaggio di resistenza del presente, elaborato dai ceti e dai gruppi sociali più svantaggiati per rivendicare sia uguaglianza di diritti, sia la valorizzazione delle proprie particolari identità culturali (v. ad es. Brandão 1986: *Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural*; cfr. Albernaz 2004: 197)<sup>502</sup>. Il concetto di "identità" è la nozione che permette a folcloristi e scienziati sociali (o a folcloristi con studi accademici in

---

<sup>501</sup> Vedi ad esempio alla nota 129 il caso di Sergio e Mundicarmo Ferretti.

<sup>502</sup> In Brasile verso la fine degli anni '80, ha avuto una notevole diffusione e rilevanza critica tra gli studiosi di folclore la traduzione nel 1986 di uno dei libri di Lombardi-Satriani: *Antropologia Culturale e analisi della cultura subalterna* (Lombardi-Satriani 1974), dove l'autore espone un'interpretazione gramsciana del folclore come cultura ad un tempo narcotizzante e di contestazione. Sergio Ferretti, in un testo elaborato in occasione di un *Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais* realizzato dal Dipartimento di Antropologia della USP nel 1988, e pubblicato nel 1990 col titolo: *Religião e Cultura Popular em Gramsci e nas religiões afro-brasileiras*, svolge un'analisi critica del testo di Lombardi-Satriani.

A partire dalla fine degli anni '70, in Brasile sembra aver avuto notevole diffusione tra gli antropologi l'*Anthropologiques* [tr. italiana: *Società e dissenso*] di Balandier (Balandier 1974). Regina Prado nel suo volume dedicato al Bumba-meu-boi (Prado 1977) cita più volte la parte II del libro di Balandier, intitolata: *Continuità e rotture nella società*, dove l'antropologo francese considera la tradizione non solo come mezzo di conservazione, ma anche come "cultura di contestazione" di un ordine moderno (Balandier 1974: 233-34). Secondo Prado "così rivisto, il concetto di tradizione non equivarrebbe necessariamente a immobilismo", al contrario "l'attaccamento alla tradizione può rappresentare una maniera salutare di protestare contro le innovazioni istituzionali e economiche" (Prado 1977: 235-236). Attraverso Prado, questa interpretazione dinamista della tradizione è stata ripresa e ha influenzato molti studiosi del folclore maranhense. Citiamo ad esempio Michol Carvalho: "In questa linea di pensiero, Regina Prado, nel rivedere il concetto di tradizione, richiama l'attenzione sulla necessità di non considerare la tradizione come un fattore di fissazione, per invece guardarla come un fattore dinamico, che [...] interviene nel presente. [...] I modelli tradizionali possono anche costituirsi in una maniera inventiva di resistere e protestare contro le forme moderne" (Carvalho M. 1995: 56).

scienze sociali) di stabilire nuovamente una mediazione tra le rispettive prospettive. Si tratta per entrambi di studiare nella contemporaneità il valore delle forme folcloriche intese come risorse identitarie da proteggere, preservare e valorizzare. Prospettiva ancora una volta di tipo patrimoniale.

In questo periodo, nell'arena culturale che coinvolge il folclore la visione sul folclore dei poligrafi eruditi del CFC e dei folcloristi con formazione superiore in scienze sociali, coesiste in modo conflittuale, con quella dei produttori culturali e dei nuovi tecnici delle istituzioni della cultura, dotati di studi accademici superiori nei rami della pianificazione economica e nella gestione di politiche della cultura. Mentre i primi sviluppano una critica articolata alla massificazione della cultura, alla modernizzazione disordinata delle forme folcloriche stimolata dal turismo, al carattere culturalmente omogeneizzante della televisione<sup>503</sup>; i secondi criticano l'anacronismo della cristallizzazione delle forme folcloriche codificate dai folcloristi<sup>504</sup>.

A partire dagli anni '90 si assiste ad una mediazione tra le due prospettive. La nozione di identità assume in questa fase un ruolo centrale. Citiamo alcuni passi della *Carta do Folclore Brasileiro* redatta durante l'*VIII Congresso Brasileiro de Folclore*, dove sono trattati anche i problemi relativi al rapporto ambivalente che intercorre tra folclore e turismo e tra folclore e mass-media:

L'*VIII Congresso Brasileiro de Folclore*, riunito in Salvador, Bahia, dal 12 al 16 dicembre 1995, ha proceduto alla rilettura della *Carta do Folclore Brasileiro*, approvata nel *I Congresso Brasileiro de Folclore*, realizzato in Rio de Janeiro, dal 22 al 31 agosto del 1951.

---

<sup>503</sup> Sergio Ferretti, nell'ultimo capito del libro sul Tambor de Crioula da lui organizzato nel 1979, capitolo dedicato alle relazioni che intercorrono tra questa danza folclorica e il turismo, concludeva dicendo:

Nel Maranhão, come in altri parti del paese, constatiamo che manifestazioni folcloriche come il *Tambor de Crioula* sono trasformate in merci dall'industria culturale, in un processo che beneficia principalmente i promotori della industria del turismo. Le feste popolari vanno perdendo la loro spontaneità e sono trasformate in presentazioni per turisti. (Ferretti S. 1979: 143)

Nella prefazione alla seconda edizione del 1995, Ferretti, riconsiderando queste affermazioni "apocalittiche", si felicitava del fatto che il *Tambor de Crioula* continuasse "vivo e attuante" in São Luís:

Le previsioni negative, formulate all'epoca della ricerca, le quali immaginavano che gli incentivi al turismo potessero contribuire a breve per una descaratterizzazione di questa manifestazione culturale, non si sono concretizzate. [...] Nella realizzazione di feste di *Tambor de Crioula* continuano ad essere realizzati i pagamenti di promesse del cattolicesimo popolare e del *Tambor de Mina*. [...] Oggi i giovani intellettuali del Maranhão stanno scoprendo e valorizzando il Tambor de Crioula, come forma di divertimento, come oggetto di studio e come importante manifestazione della cultura popolare maranhense. (id.: 12)

<sup>504</sup> Si tratta come noto di una configurazione polemica diffusa anche globalmente all'interno della comunità intellettuale e accademica dell'epoca. Basti qui ricordare il successo internazionale del libro di Umberto Eco, *Apocalittici e integrati* (Eco 1964), il cui titolo provocatorio diventò una sorta di slogan, come lo stesso Eco osservava nella prefazione all'edizione del 1977. La contrapposizione tra una visione negativa, apocalittica, e una visione positiva, integrata, della cultura di massa del libro di Eco è citato anche da Michol Carvalho nel suo lavoro sul *Bumba-meu-boi* (Carvalho M. 1995: 165).



Questa rilettura, dettata dalle trasformazioni della società brasiliana e dal progresso delle Scienze Umane e Sociali, ha avuto l'ampia partecipazione di studiosi del folclore di diverse parti del paese, ed ha anche tenuto in considerazione le Raccomandazioni dell'UNESCO sulla Salvaguardia del Folclore, adottate in occasione della 25ª Riunione della Conferenza Generale realizzata a Parigi nel 1989 [...].

L'importanza del folclore come parte integrante del lascito [*legado*] culturale e della cultura viva, è un mezzo di approssimazione tra i popoli e i gruppi sociali e di affermazione della loro identità culturale.

Nel primo capitolo della *Carta* è definito il concetto di folclore:

#### Cap. I – CONCETTO

1. Folclore è il congiunto delle creazioni culturali di una comunità, basato nelle sue tradizioni espresse individualmente o collettivamente, rappresentativo della sua identità sociale. Costituiscono fattori di identificazione della manifestazione folclorica: accettazione collettiva, tradizionalità, dinamicità, funzionalità. Risaltiamo che intendiamo il folclore e la cultura popolare come equivalenti<sup>505</sup>, in sintonia con quanto preconizzato dall'UNESCO.

[...]

Il significato del folclore è ricondotto essenzialmente al suo valore affermativo, in quanto patrimonio identitario di una comunità e in quanto risorsa di auto-valorizzazione dei suoi "auctores": nel cap. II, intitolato "RICERCA", l'indagine folclorica "produttiva" è individuata, oltre che nel suo contribuire al "progresso teorico nella comprensione del tema", nel suo concretare dei "risultati pratici che beneficino i raggruppamenti studiati, avendo come obiettivo anche la auto-valorizzazione del portatore e del suo gruppo" (id.: cap. II, pt. 2).

Questa prima parte della *Carta do Folclore* riprende direttamente il preambolo delle *Raccomandazioni* dell'UNESCO (citate nell'introduzione della *Carta*), dove il folclore è riconosciuto come parte del patrimonio (*heritage*) culturale dell'umanità e come risorsa identitaria. Nel preambolo dell'UNESCO, al contrario della *Carta* sono enfatizzati con particolare forza i rischi immediati di estinzione a cui sarebbe soggetto il folclore:

Considering that folklore forms part of the *universal heritage of humanity* and that it is a powerful means of bringing together different peoples and social groups and of asserting their *cultural identity*,

Noting its social, economic, cultural and political importance, its role in the history of the people, and its place in contemporary culture,

Underlining the specific nature and importance of folklore as an integral part of *cultural heritage* and living culture,

Recognizing the extreme fragility of the traditional forms of folklore, particularly those aspects relating to oral tradition and the risk that they might be lost,

Stressing the need in all countries for *recognition of the role of folklore* and the danger it faces from multiple factors,

---

<sup>505</sup> Nella sezione "A" delle Raccomandazioni dell'UNESCO, la nozione di folklore è considerata sinonimo di *traditional and popular culture*.

Judging that the governments should play a decisive role in the safeguarding of folklore and that they *should act as quickly as possible*

Having decided, at its twenty-fourth session, that the safeguarding of folklore should be the subject of a recommendation to Member States within the meaning of Article IV, paragraph 4, of the Constitution,

Adopts the present Recommendation this fifteenth day of November 1989 [...]. (UNESCO 1989: 238; corsivi miei, sottolineature dell'UNESCO)

Esaminiamo ora i capitoli della *Carta* che riguardano specificamente il rapporto tra il folclore e il turismo e tra il folclore e i mass-media:

#### Cap. VIII – TURISMO

Si riconosce che la relazione folclore e turismo è una realtà. Il turismo può attuare come divulgatore del folclore e come fonte di risorse per la crescita dell'economia locale, la quale può significare miglioramenti di vita dei ceti popolari. Questa relazione, però, necessita di essere valutata nel senso di proteggere gli agenti della cultura popolare dalle pressioni economiche e politiche.

[...]

#### Capitolo X – COMUNICAZIONE DI MASSA

Si riconosce che non è più possibile disconoscere il ruolo svolto dalla comunicazione di massa nella dinamica del folclore, tanto nella divulgazione decontestualizzante, quanto per l'influenza ideologica di valori che le sono propri. Si raccomanda lo studio delle interazioni del folclore con i fatti della cultura di massa e, specialmente, con le interferenze, le appropriazioni [*aproveitamentos*] e rielaborazioni reciproche. [...]. (CNF 1995)

Se da un lato sono riconosciute, con uno sguardo realista e pragmatico, le relazioni complesse che intercorrono tra folclore, turismo e mass-media, e sono rilevati i vantaggi economici e promozionali che possono decorrere da queste relazioni, dall'altro i rapporti tra folclore, turismo e mass-media vengono riconosciuti dalla *Carta* come un dato di fatto, “una realtà” sostanzialmente indiscutibile di cui appena si raccomanda lo studio.<sup>506</sup>

I rimanenti capitoli della *Carta* sono dedicati esclusivamente all'individuazione e alla descrizione dei mezzi più appropriati con cui documentare, registrare, salvaguardare e finanziare le manifestazioni del folclore, e insegnare, promuovere e diffondere la consapevolezza dell'importanza del suo valore<sup>507</sup>. Il valore delle forme del folclore è

---

<sup>506</sup> È curioso notare, come osserva Letícia Cardoso, che, nei discorsi critici che analizzano le interferenze che operano sulla cultura popolare (ad esempio le interferenze del mercato e dei media), lo Stato non è mai menzionato come una possibile minaccia (Cardoso 2008: 148). Il ruolo dello Stato o è occultato ed espunto dal discorso, o è segnalato come potenziale agente, politicamente neutrale, di patrocinio, incentivo, difesa o protezione (vedi però gli interrogativi che Michol Carvalho si pone sui reali interessi dello Stato brasiliano nell'incentivare il folclore in Carvalho M. 1995, p. 61; interrogativi che se sono posti non trovano però qui nessuna risposta). Il ruolo politico-ideologico dello Stato non è esaminato. Emerge qui, usando la terminologia di Althusser, il carattere “separato” dello Stato: l'ideologia secondo cui lo stato non fa politica, ma “servizio pubblico” (Althusser 1978, 82-99). Lo Stato è “separato dalla lotta di classe per servire al meglio gli interessi della classe dominante” (id.: 99).

<sup>507</sup> Cap. III: Insegnamento ed Educazione; Cap. IV: Documentazione; Cap. V: Salvaguardia e Promozione; Cap. VI: Diritto d'autore; Cap. VII: Eventi; Cap. XI: Pubblicazioni; Cap. XII: Intercambi; Cap. XIII: Subcommissioni; Cap. XIV: Gerarchie; Cap. XV: Risorse finanziarie.

sostanzialmente ridotto a loro valore di scambio simbolico o economico, così che la loro valorizzazione simbolica e quindi economica diviene l'unico valore che debba essere riconosciuto, al di là delle trasformazioni e delle interferenze che si possono produrre nel processo stesso di valorizzazione. L'enfasi sull'importanza della "valorizzazione" del folclore (cap. III, pt. 14), e sul "bisogno" della sua preservazione e diffusione è conforme anche in questo caso alle indicazioni proposte dalle *Raccomandazioni sulla Salvaguardia del Folclore* dell'UNESCO. Citiamo l'inizio della sezione "E", *Dissemination of folklore*:

The attention of people should be drawn to the *importance of folklore* as an ingredient of *cultural identity*. It is *essential* for the items that make up this *cultural heritage* to be *widely disseminated* so that the *value* of folklore and the *need* to preserve it can be *recognized*. However, distortion during dissemination should be avoided so that the integrity of the traditions can be safeguarded. (UNESCO 1989: 241, corsivo dell'autore)<sup>508</sup>

Le contraddizioni che sussistono tra l'uso commerciale, turistico, politico e spettacolare delle forme folcloriche e i loro significati in quanto espressioni culturali di determinati gruppi e collettività, sono superate teoricamente dai "lectores" del folclore, e dai funzionari che dirigono le agenzie di promozione della cultura popolare, sostenendo la capacità degli "auctores" e *brincantes* che creano e mettono in scena le forme folcloriche, di conciliare senza conflitti la propria partecipazione subordinata al campo economico, politico o mediatico, con il proprio ruolo di interpreti "organici" della realtà dei gruppi a cui appartengono. Vediamo nel contesto maranhense come la Direttrice del CCPDVF, Michol Carvalho, descriveva questa situazione nel suo studio sul Bumba-meu-boi maranhense (Carvalho M. 1995), frutto delle sue ricerche di *mestrado* condotte tra il 1985 e il 1988 in São Luís:

Avendo come base [etnografica] la storia dei due gruppi studiati [il Bumba-meu-boi da Maioba e il Bumba-meu-boi de Maracanã], e l'analisi della quotidianità dei loro *brincantes*, [...] si verifica la convivenza del vecchio e del nuovo, l'unione del passato e del presente, che conduce alla conservazione di certe *radici* e alla innovazione di alcune forme, a partire dalla realtà del momento. Gli elementi tradizionali, a volte, mutano di aspetto, associandosi ad altri componenti. Occorrono neoacculturazioni, vi sono perdite e guadagni, concessioni e resistenze, attraverso una triangolazione *naturale*, che risulta nella continuità, estinzione o riattualizzazione di elementi culturali [...]. La tradizione è adattata alle nuove esigenze della realtà, è riciclata di accordo con le circostanze storiche [...]. (Carvalho M. 1995: 163, corsivi miei)

La radicalità dei cambiamenti, pur essendo riconosciuta, è valutata in definitiva come un fattore positivo, in quanto capace di *attualizzare* le radici delle forme folcloriche,

---

<sup>508</sup> La sezione "G" delle Raccomandazioni, analogamente al cap. XII della Carta del Folclore, segnala la necessità di intensificare la cooperazione internazionale, promuovendo e facilitando le ricerche sul folclore di specialisti internazionali nei territori degli stati membri dell'UNESCO.

conservandone l'essenza attraverso un movimento *naturale* di adattamento alla realtà storica del presente, realtà concepita come un dato di fatto incontestabile a cui non resta che adeguarsi: "la tradizione per mantenersi, per riprodursi ha bisogno di attualizzarsi e modernizzarsi" (id.: 58). Un dubbio però rimane anche nell'analisi di Carvalho:

- I cambiamenti continueranno ad essere assorbiti rispettando la condizione di manutenzione della logica peculiare alla brincadeira?
- Il riciclaggio della tradizione potrà portare alla creazione di elementi fundamentalmente differenti dal boi originale?
- [...]
- Qual è il destino riservato al Bumba-meu-boi maranhense? (id.: 166-167)

Prima di continuare, cerchiamo di comprendere il senso di queste domande, senso che ci pare chiarire la logica di una tipologia di discorsi diffusa tra molti studiosi del folclore<sup>509</sup>. Nonostante l'evidente modificazione delle *brincadeiras* sia generalmente ammessa e individuata dagli stessi folcloristi<sup>510</sup>, nei loro discorsi queste trasformazioni vengono sovente esorcizzate ipotizzando l'esistenza di un nucleo autentico, originario, intuito ma non chiaramente descrivibile, non completamente dicibile, che si manterrebbe intatto al di sotto dei cambiamenti apparenti. L'*origine* delle forme folcloriche è concepita, paradossalmente, come una sorta di essenza simbolica assente, al medesimo tempo fissa e mobile, certa ma indefinita. Questa strategia discorsiva consente di incorporare legittimamente ogni innovazione, interpretandola come attualizzazione del nucleo simbolico *autentico*. Allo stesso tempo, l'appello ad un'essenza permanente permette di eludere il problema del valore attuale del folclore. Viene operato un ragionamento di tipo circolare (vedi lo schema seguente): il valore del folclore è legittimato dal fatto di avere una radice tradizionale. A sua volta, il folclore rappresenta, incarna e quindi valorizza una identità o una tradizione: il valore dell'identità è mostrato e dimostrato dalla ricchezza del folclore in essa identificato.

---

<sup>509</sup> Domande analoghe sono sollevate dai dispositivi di riconoscimento dei così detti beni di natura immateriale (v. *infra* § 4.2.7).

<sup>510</sup> Citiamo un altro testo di Michol Carvalho: *Il Bumba-meu-boi, articolando passato e presente*, pubblicato nel *boletim* della CMF dove sono riportati alcuni esempi dei cambiamenti a cui sono soggette le *brincadeiras* folcloriche:

Questa convivenza tra il boi domestico [il boi che *brinca* nel proprio *terreiro* per la propria comunità] e il boi spettacolo ha portato a ridefinizioni, ad attualizzazioni, infine, a dei cambiamenti nella dinamica di funzionamento della brincadeira. Per esempio: oggi fanno "il boi non più morire ma svenire", in quanto la boiada [gruppo di *brincantes* di un Bumba-meu-boi] può tornare a presentarsi in qualunque momento, in dipendenza di un contrattante che paghi; [altri esempi sino] l'esclusione della messa in scena dell'auto, della comédia, nella maggior parte delle attuali presentazioni, che sono fatte sulla base di un congiunto di toadas, accompagnato dalla tropeada [termine portoghese derivato da *tropear*, "fare rumore"], dalle percussioni [...]; l'intensiva produzione discografica che ha mandato in pensione l'affermazione che "toada passata è pagina girata", poiché, prima il vinile, e oggi il CD, fanno tornare presenti le toadas degli anni anteriori, che, spesso, sono privilegiate nelle presentazioni [...], rilegando in secondo piano la creazione di un repertorio annuale di toadas. (Carvalho 2000b)

Infine il valore di questa identità consente di valorizzare l'“origine”, la tradizione: il valore della tradizione sta nell'essere la radice tradizionale di una identità valorizzata.

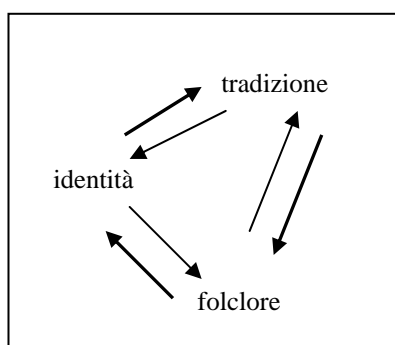


Fig. 9 – Circolarità della logica di valorizzazione reciproca di folclore, identità e tradizione.<sup>511</sup>

Le forme materiali del folclore, alcuni tratti specifici degli abiti, alcune caratteristiche musicali, alcune forme coreografiche, considerate tradizionali, ovvero ritenute il frutto di un processo di trasmissione risalente ad un passato remoto, sono infine elette ad emblemi tangibili dell'esistenza dell'origine. La loro conservazione deve essere allora strenuamente difesa, incentivata e protetta; mentre la loro tradizionalità deve essere continuamente provata, sancita e ripetuta.

Citiamo per esteso alcune osservazioni “teoretiche” di Éster Marques<sup>512</sup>, relative alla dialettica tra tradizione e modernità nel *bumba-meu-boi*, pubblicate sul *boletim* della CMF nell'agosto 2000, che operando la retorica circolare che abbiamo sopra delineato ci permettono di comprenderne meglio il funzionamento mostrando anche il supporto terminologico che le discipline antropologiche e semiotiche possono fornire a questo tipo di discorsi:

Il mondo sacralizzato e scisso della tradizione permane come una delle fonti del senso (archè, *l'origine autentica, il fondamento* del senso) della esperienza contemporanea a lato del mondo desacralizzato e profano della modernità. La tradizione e la modernità sono, così, le due facce di una stessa moneta, stabilendosi tra esse una relazione speculare [...]. Ciò che sta, di conseguenza, alla base della dialettica tra un termine e l'altro è un'esperienza transitoria, uno scambio creativo di forme in cui *la tradizione attualizza la sua archè nella modernità* come uno stock di ricordi, un archivio di reminescenze, in quanto *la modernità fonda e legittima la sua dinamica nella tradizione* [...]. Ciò che fa divenire permanente questo scambio è, pertanto, un fondo arcaico, ovvero, *un principio mitico costitutivo* delle conoscenze religiose, sociali e culturali pre-moderne e *che torna sempre una volta che sia sollecitato dalla contemporaneità per comporre nuovi*

<sup>511</sup> Le frecce rappresentano la direzione del processo di valorizzazione: “A → B” significa allora “il valore di A dimostra, legittima o autorizza il valore di B”.

<sup>512</sup> Su Ester Marques v. *supra* § 3.6.1.

riflessi ed effetti di senso che, poi, sono immessi [*lançados*] nel quotidiano effimero dell'esperienza collettiva per comporre un congiunto di strati sotterranei, risultato di *un immaginario primitivo costante*. [...]

La tradizione [...], è sempre una esperienza totalizzante, il cui tempo parte da una natura mitica sacra, fatta di *ritorni ciclici* e reminescenze che danno esistenza tanto alle realtà sociali come ai fenomeni naturali, risultato di un sapere colloquiale. [...]

In quanto il termine tradizione appare vincolato alla *originalità*, *singularità* e *identità*, modellando l'interfaccia sacra del *folguedo* e situando ad ogni anno la sua autenticità, il suo senso originario o la sua quintessenza, il termine modernità appare vincolato alla *serializzazione*, *omogeneizzazione*, *standardizzazione* come parte del processo profano e desacralizzato del *folguedo*, permettendogli di costituire *significati transitori e mediatici* ad ogni esperienza quotidiana. [...]

In quanto la tradizione appare come *fondamento teleologico* di una cultura per essere [*para ser*], retta da rituali che traspongono lo spazio, leggende e miti che gli danno sostanza narrativa e un luogo sociale, vissuto come costume nella costruzione di un mondo vissuto e di una memoria collettiva, la modernità appare come presupposto basico di una cultura per avere [*para ter*], parte di una dimensione immediata Kultur, esteriorizzante e guidata [*dirigida*], frutto degli scambi di informazioni con altre sfere culturali, e dalla necessità di attualizzare il messaggio trasmesso annualmente. [...]. (Marques 2000, corsivi miei)

Secondo Marques, la dialettica tra tradizionale e moderno, tra sacro e profano, tra singularità ed omogeneizzazione, tra identità e differenziazione, rappresenta il processo naturale in cui "l'origine autentica", "un principio mitico costitutivo" ed eterno ("che torna sempre" in "ritorni ciclici"), "il fondamento teleologico", si attualizza.

La tradizione [...] si attualizza, si incorpora alle altre sfere culturali in un processo di recupero permanente dell'archè, in quanto la modernità sostituisce il sistema simbolico del *folguedo* con il mondo profano, trasformandolo in prodotto, spettacolo, merce, ampliando il suo carattere plurale con obiettivi imprenditoriali [...] nella formazione simultanea di un'immagine e di un'identità. (id.)

Dunque, di per sé, qualsiasi trasformazione è legittima in quanto ampliamento del carattere plurale di un *folguedo*, attualizzazione nella quale al medesimo tempo può transitare l'archè e la mercificazione, il sacro e il profano. I problemi, secondo Ester Marques, come per Michol Carvalho, nascono quando le trasformazioni degli aspetti materiali di un *folguedo* interferiscono nel processo di creazione/produzione/riproduzione

al punto di alterare le caratteristiche che lo definiscono in primo luogo come un genere, in secondo come un *folguedo* specifico rispetto alle altre danze della cultura popolare brasiliana, e, in terzo luogo, come un gruppo singolare rispetto agli altri gruppi di *bumba-meu-boi* del Maranhão.

Questo squilibrio decorre da alcuni problemi. Uno di essi è l'accelerazione della attualizzazione culturale che fa sì che alcuni gruppi privilegino il cambiamento dei ritmi, della musicalità, degli strumenti, del vestiario e degli ornamenti senza un qualche riferimento alla esperienza artistica/ritualistica del *folguedo* [...]

Il valore di esposizione implode e frammenta il valore di culto in favore di una tradizione modellizzata e performatizzata [*modelizada e perfomatizada*] su modelli imprestati da altre referenze culturali come l'*axé music*, il *Boi Bumbá* di Parintins, una danza erotica/pornografica del gruppo [...]. (id.)

Il valore essenziale dei *folguedos* folclorici per entrambe le studiose maranhensi risiede dunque nella loro emblematicità: non risiede tanto nella loro capacità di rappresentare ed esprimere una determinata realtà sociale, psicologica, affettiva, ma nella loro capacità di rappresentare una determinata identità differenziale (vedi in relazione alla posizione di Michol Carvalho la nota 427). Con questa strategia discorsiva i “lectores” del campo folclorico di una località, gli intellettuali, i produttori culturali, i funzionari delle istituzioni legittimanti, possono autorizzare, quando sia opportuno assecondare i capitali sociali, politici ed economici che la sostengono, l’inclusione, tra i rappresentanti della cultura popolare regionale, di un gruppo che faccia lo sforzo di mantenere perlomeno alcuni dei tratti esteriori definiti come “tradizionali” di un dato territorio. Così, per esempio, nel caso maranhense, una selezione dei gruppi denominati come folclorici o parafolclorici più integrati ad uno schieramento politico sufficientemente potente, e/o integrati al sistema mediatico e alle industrie culturali, in quanto varianti rappresentative e attualizzate della ricchezza del folclore regionale, del nucleo ineffabile di una fantomatica origine, possono essere eletti, se non ufficialmente, per lo meno nei fatti, come rappresentanti legittimi della cultura popolare maranhense.

Questa strategia integratrice ha un altro effetto: le domande dicibili, le domande autorizzate, come quelle formulate da Michol Carvalho, pur sollevando, sostanzialmente, dei falsi problemi (il problema dell’individuazione nell’attualità delle tracce di un nucleo mitico originario in realtà sostanzialmente vuoto<sup>513</sup>), allo stesso tempo, finiscono per escludere dal campo discorsivo e quindi dal campo politico altri interrogativi pertinenti, ma destabilizzanti o incompatibili con le strategie di valorizzazione dell’identità locale. Alcune domande fondamentali ci risultano essere assenti dal dibattito interno al campo del folclore:

- Una forma folclorica, un determinato gruppo o un determinato genere del folclore, quanto contribuisce alla realizzazione individuale e alla emancipazione politica collettiva dei soggetti appartenenti al tessuto sociale in cui opera?

O ancora:

- Quale tipo di valori sono veicolati dalle forme folcloriche? Qual è la loro funzione nella società?

---

<sup>513</sup> Del resto, il medesimo proporre la domanda sulla permanenza o meno dell’origine in una forma folclorica attuale segnala la temporalità effimera di una simile permanenza.

- Quali problemi, quali conflitti sono presenti nella vita quotidiana dei *brincantes* di un *folguedo*, e come sono, o non sono, rappresentati, comunicati, discussi nelle espressioni da esso veicolate?

Nel momento in cui il folclore è concepito riduttivamente in quanto strumento di integrazione nazionale, o di coesione sociale, e di valorizzazione identitaria, questi interrogativi risultano allora irrilevanti, e l'interpretazione delle forme folcloriche non può affrontare in termini critici la loro funzione e il loro significato. Il conflitto e gli aspetti problematici di un dato contesto sociale, ad esempio la violenza, la povertà, e la disoccupazione cronica, devono essere sostanzialmente occultati nelle forme folcloriche, al fine di mostrare, sia all'interno (del contesto sociale), come al suo esterno, un'immagine armoniosa e gradevole. Si tratta di soddisfare a finalità di distinzione e, simultaneamente, a finalità economiche (valorizzazione dell'identità e valorizzazione dei prodotti locali a livello regionale, nazionale o internazionale), finalità che convergono in un unico interesse patrimoniale: la patrimonializzazione delle forme folcloriche. Tale interesse, concepito in termini universalistici (come interesse della collettività nel suo complesso), contribuendo ad occultare le discrepanze tra i diversi interessi particolari (di classe), risulta avere un'evidente funzione ideologica. Si potrà allora parlare di ideologia del patrimonio folclorico, di ideologia patrimoniale del folclore, o meglio, si potrà considerare i dispositivi patrimoniali che riguardano il folclore dei dispositivi o apparati ideologici.

#### **4.2.7 Dal folclore al patrimonio immateriale**

A partire dalla fine degli anni '90 la patrimonializzazione del folclore, già in nuce nelle *Raccomandazioni* dell'UNESCO del 1989 (v. *supra*) e nella *Carta do Folclore Brasileiro* del 1995, è organizzata in un nuovo vocabolario terminologico ed in un nuovo apparato istituzionale. Una concezione allargata di patrimonio, non comprendente solo il patrimonio artistico e monumentale di origine europea, ma anche l'arte archeologica e amerindia, il folclore e l'arte popolare, era già stata elaborata in Brasile nel 1936 da Mario de Andrade, anticipando di più di trent'anni le politiche di protezione dei beni culturali dell'UNESCO sancite dalla *Convenzione sulla Protezione del patrimonio culturale e naturale mondiale* di Parigi del 1972 (UNESCO 1972). Mario de Andrade, nel 1936, su sollecitazione dell'allora ministro dell'Educazione e Salute Pubblica, Gustavo Capanema, aveva proposto un *Piano preliminare per la creazione del servizio del patrimonio artistico nazionale* (Andrade 1936), piano preliminare che sarà poi denominato sinteticamente dagli interpreti della storia del patrimonialismo brasiliano l'*Anteprojetto* di Mario de Andrade, le cui idee essenziali, nel



1937, erano state accolte dalle norme legislative che determinavano la creazione del *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (SPHAN)<sup>514</sup>. Nonostante ciò, lo SPHAN, durante la gestione di Rodrigo Melo Franco de Andrade, suo primo direttore, per circa trent'anni si dedicò essenzialmente al *tombamento* e al restauro degli edifici storici<sup>515</sup>. Solo nella gestione di Aloísio Magalhães (1928-1982), a partire dal 1979, le idee originarie di Mario de Andrade sono riprese. Magalhães formato in diritto all'università di Recife, aveva studiato museologia a Parigi e disegno industriale, comunicazione visuale e tecniche di propaganda negli Stati Uniti, affermandosi in Brasile come un riconosciuto designer (cfr. Oliveira 2008: 126). Nel 1975 Magalhães a partire dall'interessamento dell'allora Ministro dell'Industria e del Commercio Severo Gomes, che pretendeva sviluppare delle azioni per conferire una maggiore identità ai prodotti nazionali, crea il *Centro Nacional de Referência Cultural* (Anastassakis 2008),<sup>516</sup> con l'obiettivo di mappare, documentare e comprendere la diversità culturale del Brasile. Quando Magalhães assume la direzione dello SPHAN, determina in questa istituzione un cambiamento radicale di prospettiva. Nel 1979 crea la *Fundação Nacional Pró-Memória* (FNPM), vincolata allo SPHAN, incorporando in questa istituzione il CNRC e il *Programa de Cidades Históricas* (PCH), agenzia già istituita in precedenza, nel 1973 (Oliveira 2008: 125-126). A partire dalla sua formazione ibrida (museologia a Parigi, design negli Stati Uniti), Magalhães promuove una concezione di patrimonio più aperta in grado di comprendere ciò che battezzò "patrimonio culturale non consacrato" (id.: 127), dove allo stesso tempo assume un aspetto rilevante l'incentivo e la

---

<sup>514</sup> Lo SPHAN è creato tramite la Legge n. 378 del 13 gennaio 1937, "con la finalità di promuovere, in tutto il paese e in modo permanente, il tombamento, la conservazione, l'arricchimento e la conoscenza del patrimonio storico e artistico nazionale" (Art. 46). Il successivo Decreto-Legge, n. 25 del 30 novembre 1937, definisce la nozione di patrimonio storico artistico nazionale: "costituisce patrimonio storico artistico nazionale il congiunto di beni mobili ed immobili esistenti nel paese e la cui conservazione sia di interesse pubblico, sia per il loro vincolo a fatti memorabili della storia del Brasile, sia per il loro eccezionale valore archeologico, bibliografico o artistico" (Art. 1). Il Decreto sancisce la creazione di quattro Libri di Tombo ("catasto", "archivio"), di registro del *tombamento* dei beni patrimoniali: il *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*, inerente alle "cose appartenenti alle categorie arte archeologica, etnografica, amerindia e popolare"; il *Livro do Tombo Histórico*, inerente a "cose di interesse storico e alle opere di arte storica"; il *Livro do Tombo das Belas-Artes*, inerente alle "cose di arte erudita nazionale o straniera"; il *Livro do Tombo das Artes Aplicadas*, inerente "alle opere incluse nella categoria arti applicate, nazionali o straniere". Il Decreto definisce infine gli effetti del *tombamento*, disponendo le restrizioni a cui sono soggetti questi beni e, nel caso di edifici, le restrizioni a cui sono soggette anche le aree loro circostanti (v. ad es. l'art. 18: "non si potrà fare costruzioni, nei pressi della cosa tombada, che impedisca o riduca la sua visibilità").

<sup>515</sup> Per la nozione di *tombamento* vedi la nota 146. Tra il 1937 e il 1972, la direzione della *Divisão de Estudos e Tombamentos* dello SPHAN di Lúcio Costa – uno dei più celebri architetti del modernismo brasiliano, autore nel 1957 del progetto urbanistico per il Piano Pilota della nuova capitale Brasilia –, avrà un peso notevole nel dirigere e concentrare le attività dell'istituto nell'area dei beni architettonici (cfr. Oliveira 2008: 124).

<sup>516</sup> Nel 1976 fu stabilito un convegno multi-istituzionale che definiva la struttura del CNRC; tra le istituzioni firmatarie figuravano la Segreteria di Pianificazione della Presidenza della Repubblica, il Ministro dell'Industria e del Commercio, il Ministero delle Relazioni Estere, il Ministero dell'Educazione e Cultura, il Ministero degli Interni, la Cassa Economica Federale, e altre (Anastassakis 2008: 539-540).

protezione della “qualità culturale” anche tramite lo sviluppo e il conferimento di certificati di qualità. Nel 1982, Magalhães muore improvvisamente, poco dopo aver partecipato a Venezia ad una riunione dei Ministri della Cultura dei Paesi Latini (Magalhães 1985: 44), ma il processo che ha contribuito ad avviare, ormai irreversibile, non si interrompe. Attraverso il CNRC entra nello SPHAN una nuova generazione di professionisti dotati di formazione antropologica che iniziano, pur gradualmente, a mettere in discussione l’egemonia dei tecnici formati in architettura o in storia, fino a quel momento predominanti in questa istituzione. Nel 1984 l’antropologo Gilberto Velho (specialista in antropologia urbana<sup>517</sup>), all’epoca membro del *Conselho do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*<sup>518</sup>, è relatore della richiesta di *tombamento* della Casa Branca, uno dei più celebri *terreiros* di *candomblé* di Salvador di Bahia<sup>519</sup>. In questa occasione per la vittoria della mozione di *tombamento*, come ricorda lo stesso Velho,

fu fondamentale l’attuazione di un vero e proprio movimento sociale con base in Salvador, che riuniva artisti, intellettuali, giornalisti, politici e leader religiosi, i quali si impegnarono a fondo nella campagna per il riconoscimento del patrimonio afro-baiano. [...] Indipendentemente dagli aspetti tecnici e legali, ciò che stava in gioco era, di fatto, la simbologia associata allo Stato in relazione alla società civile. Si trattava di decidere ciò che poteva essere valorizzato e consacrato attraverso di una politica di tombamento. Pur riconoscendo la validità della preoccupazione dei consiglieri in relazione alla giusta implementazione della figura del tombamento, oggi è impossibile negare che, con maggiore o minore coscienza, era in discussione la propria identità della nazione brasiliana. [...] Così, il tombamento della Casa Branca significava l’affermazione di una visione della società brasiliana come multietnica, costituita e caratterizzata dal pluralismo socioculturale. Non c’è dubbio che questa ordinanza di riconoscimento dello Stato rappresentava anche una riparazione alle persecuzioni e all’intolleranza manifestata durante secoli dalla elite e dalle autorità brasiliane contro le credenze e i rituali afro-brasiliani. (Velho 2006: 239-240)

Dopo il *tombamento* della Casa Branca si susseguirono altri casi simili: in São Luís nel 1986 è *tombada* la Casa de Nagô, nel 1990 in São Paulo la Aché Ilê<sup>520</sup> Obá, nel 1999 ancora in Salvador la Axé Ilê Apo Afonjá (Corrêa 2001: § 4.1, in particolare pp. 153-156); più recentemente, nel 2002, sempre in São Luís la Casa das Minas<sup>521</sup>.

---

<sup>517</sup> Cfr. Velho 2001, v. in part. pp. 9, 17.

<sup>518</sup> La creazione di un Consiglio Consultivo del Patrimonio è prevista dagli art. 7, 9 e 14 del Decreto Legge 25 del 30 novembre 1937 che istituisce lo SPHAN.

<sup>519</sup> Il processo di tombamento era stato già avviato nel 1982 (Processo numero 1.067-T-82). Nel 1986 la Casa Branca sarà iscritta al n. 93, del *Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*, e al n. 504 del *Livro Histórico*.

<sup>520</sup> Ilê, termine *ioruba* avente il significato di “Casa”, *terreiro*.

<sup>521</sup> Come testimonia la placca esposta nella facciata della *Casa*, dove si può leggere: “Casa / das / Minas / Querebentã de Zomadônu / Tombada pelo IPHAN em 2002” (Querebentã de Zomadônu, “Casa di Zomadônu”, è il nome africano del *terreiro*; Zomadônu, uno dei *vodum* della religione Jeje, è il *dono* della Casa).

Nel 1982 è organizzata dall'UNESCO, a Città del Messico, una conferenza internazionale, la *World Conference on Cultural Policies* (26 luglio - 6 Agosto 1982) dove è elaborata la, così chiamata, *Dichiarazione sulle Politiche Culturali di Città del Messico*. In questo documento, nel preambolo iniziale il concetto di cultura, nel suo più ampio significato, è ribadito includere “not only the arts and letters, but also modes of life, the fundamental rights of the human being, value systems, traditions and beliefs” (UNESCO 1982: 41). La cultura è considerata consegnare all'uomo “the ability to reflect upon himself”, facendo dell'uomo un “rational beings, endowed with a critical judgement and a sense of moral commitment”, un essere razionale in grado di discernere valori e fare scelte:

It is through culture that man expresses himself, becomes aware of himself, recognizes his incompleteness, questions his own achievements, seeks untiringly for new meanings and creates works through which he transcends his limitations. (id.)

Una visione dei compiti della cultura esistenzialista, fondata su una concezione etica dei valori, dove è esaltato il ruolo della critica e della riflessione. La cultura non è considerata l'espressione della compattezza e integrità di una identità collettività, ma il luogo della sua continua trascendenza. L'identità culturale (titolo della prima sezione della dichiarazione) è concepita contribuire alla liberazione dei popoli, vitalizzando le possibilità della loro autorealizzazione (pt. 2 e 3). Nella sezione *Cultural dimension of development*, la cultura è considerata essere una dimensione fondamentale del processo di sviluppo (pt.10), il quale deve però essere umanizzato per il tramite della cultura (pt. 11): “Man is the origin and the goal of development [...]. Balanced development can only be ensured by making cultural factors” ” (pt. 14 e 16). Per quanto qui più ci interessa, nella sezione intitolata *Cultural Heritage* il patrimonio culturale è considerato includere

both *tangible* and *intangible* works through which the creativity of that people finds expression: languages, rites, beliefs, historic places and monuments, literature, works of art, archives and libraries. (id.: 43; pt. 23; corsivi miei)

L'evoluzione del concetto di patrimonio, la sua estensione e antropologizzazione, ad includere i patrimoni etnologici, elaborata dall'UNESCO e dalle istituzioni dello SPHAN viene affermata e riconosciuta nella costituzione brasiliana del 1988 (la cui emanazione rappresenta il momento più alto del processo di ridemocratizzazione del paese dopo la fine del regime militare), negli articoli 215 e 216, articoli che riconoscono al medesimo tempo anche gli sforzi di valorizzazione della cultura popolare operati dal movimento folclorico brasiliano:

[...]

Capitolo III – Della Educazione, della Cultura e dello Sport

[...]

Sezione II – Della Cultura

Art. 215. Lo Stato garantirà a tutti il pieno esercizio dei diritti culturali e l'accesso alle fonti della cultura nazionale, e appoggerà e incentiverà la valorizzazione e diffusione delle manifestazioni culturali.

§ 1° - Lo Stato proteggerà le manifestazioni della cultura popolare, indigena e afro-brasiliana, e degli altri gruppi partecipanti al processo di civilizzazione nazionale.

§ 2° - La legge disporrà l'indicazione di date commemorative di alto significato per i differenti segmenti etnici nazionali.

[...]

Art. 216. Costituiscono patrimonio culturale brasiliano i beni di natura *materiale* e *immateriale*, presi singolarmente o nel loro congiunto, portatori di referenze all'identità, all'operato [*á ação*], alla memoria dei differenti gruppi che formano la società brasiliana, tra i quali si includono:

I – le forme di espressione;

II – i modi di creare, fare e vivere;

III – le creazioni scientifiche, artistiche e tecnologiche;

IV – le opere, oggetti, documenti, edificazioni e ulteriori spazi destinati alle manifestazioni artistico culturali;

V – i congiunti urbani e i siti di valore storico, paesaggistico, artistico, archeologico, paleontologico, ecologico e scientifico.

§ 1° - Il Potere Pubblico, con la collaborazione della comunità, promuoverà e proteggerà il patrimonio culturale brasiliano, per mezzo di inventari, registri, vigilanza, tombamento ed espropriazione, e di altre forme di precauzione [*acautelamento*] e preservazione [...].

(Costituzione della Repubblica Federale del Brasile del 1988, corsivi miei)

Vediamo qui comparire il binomio “beni di natura materiale”/ “beni di natura immateriale” che d’ora in avanti tradurrà in Brasile i concetti UNESCO di “tangibile” e “intangibile”<sup>522</sup>. In questa fase Bisogna osservare nella definizione delle denominazioni concettuali sul patrimonio una dinamica ancora aperta anche se convergente. Nei *Records* della Conferenza Generale dell’UNESCO di Parigi del 1989 – dove è contenuta anche la già citata Convenzione: *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore* –, nei piani di Medio-Termine per il 1990-1995, all’interno del *Major Programme: Culture: past, present and future*, il termine intangibile non compare più, ma è affermata la “high priority attached to the preservation and enhancement of the *physical* and *non-physical* cultural heritage” (Unesco 1989: 28, corsivi miei), dove per patrimonio “non-fisico” sono intese essenzialmente le “tradizioni culturali orali o non verbali” (id.: 31). Ma, già nel 1993, è organizzata negli Headquarters dell’UNESCO a Parigi una conferenza (*International Consultation on New Perspectives for Unesco's Programme: The Intangible Cultural Heritage*) dove è discussa l’organizzazione di un nuovo Programma dedicato al Patrimonio Culturale Intangibile ed è rimarcata “the moral influence of UNESCO and its

---

<sup>522</sup> La Legge 5.082, del 20 dicembre 1990, che dispone sulla protezione del Patrimonio Culturale dello Stato del Maranhão e da altre provvidenze, è la prima legge di uno Stato brasiliano a menzionare esplicitamente la nozione di patrimonio culturale immateriale (art. 1).

role as a catalyst and creator of an awareness of the need to safeguard the intangible heritage” (UNESCO 1993: 5).<sup>523</sup>

In Brasile nel 1997 è realizzato in Fortaleza un incontro internazionale, il *Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção* (10-14 novembre 1997), promosso dall’IPHAN<sup>524</sup> in commemorazione dei suoi 60 anni, presenti rappresentanti delle istituzioni pubbliche e private, dell’UNESCO e della società civile, con l’obiettivo di discutere gli strumenti legali e amministrativi di preservazione dei beni culturali di natura immateriale. Alla conclusione del Seminario l’assemblea plenaria redige la così chiamata *Carta de Fortaleza* (IPHAN 1997), dove sono avanzatesi numerose raccomandazioni: è proposto “che l’IPHAN promuova l’approfondimento della riflessione sul concetto di bene culturale di natura immateriale, con la collaborazione di consulenti del campo accademico e di istituzioni di ricerca” (art. 1); che l’IPHAN promuova “la realizzazione dell’inventario di questi beni in ambito nazionale” (art.2), integrandolo al *Sistema Nacional de Informações Culturais*<sup>525</sup> (art. 3); “che sia sviluppato un Programma Nazionale di Educazione Patrimoniale, a partire dall’esperienza dell’IPHAN” (art. 10) e una Politica Nazionale di Preservazione del Patrimonio Culturale (art. 11). Nella Carta è proposta anche la creazione di “un gruppo di lavoro del Ministero della Cultura, sotto il coordinamento dell’IPHAN [...], con l’obiettivo di sviluppare gli studi necessari per l’elaborazione di strumenti legali, disponendo la creazione dell’istituto giuridico denominato “registro”, ordinato specificamente per la protezione dei beni culturali di natura immateriale” (art. 4) . Un anno

---

<sup>523</sup> Citiamo un altro brano del rapporto finale che chiarisce il punto di vista dei partecipanti sulla questione della tradizione:

The participants recognized the fact that a tradition or a culture was never static and that it would be pointless to attempt to preserve a denatured and mummified heritage. The essential task was felt to reside in transmission of the heritage to the younger generations which must be effectively motivated (id.: 6).

Se da un lato è riconosciuto il carattere dinamico della tradizione, questa è percepita come separata dalle motivazioni delle nuove generazioni che devono dunque essere opportunamente motivate. Non si tratta dunque di comprendere le ragioni del loro scarso interesse per la tradizione, ma di inculcare tra i giovani questo interesse per mezzo dell’induzione di un nuovo bisogno: il bisogno di salvaguardare il proprio patrimonio intangibile.

<sup>524</sup> L’originario *Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – SPHAN (1937), è rinominato successivamente *Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – DPHAN (Decreto-Legge 8.534 del 2 gennaio 1946), *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – IPHAN, vincolato al *Departamento de Assuntos Culturais* – DAC del MEC (Decreto 66.967, del 27 luglio 1970); *Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – SPHAN (Decreto 84.198, del 13 novembre 1979). Durante il Governo Collor, nel 1990 lo SPHAN è estinto e al suo posto è creato l’*Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural* – IBPC, vincolato alla *Secretaria da Cultura da Presidência da República* – SEC/PR (Legge 8.029, del 12 aprile 1990; Decreto 99.492, del 3 settembre 1990). Nel 1994, con la *Medida Provisória* n. 752, l’IBPC è rinominato nuovamente *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (IPHAN). Nel 1995 l’IPHAN è vincolato al MinC (cfr. Barbosa, Ellery, Midlej 2009: 250-253).

<sup>525</sup> Gli studi per la creazione di un *Sistema Nacional de Informações Culturais*, avente la finalità di sistematizzare i dati delle diverse entità dell’area della cultura e renderle disponibili alla società, erano stati iniziati nel 1997. Nel 1998 i primi banchi di dati erano stati raccolti dagli organi vincolati al MinC.

più tardi, nel marzo 1998, è istituito dal Ministero della Cultura, una *Comissão Interinstitucional*<sup>526</sup> per elaborare una proposta di regolamentazione del Registro del Patrimonio immateriale, e, unitamente alla commissione, anche un gruppo di lavoro, denominato *Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial* (GTPI) per svolgere ricerche e riflessioni sull'argomento e coadiuvare i lavori della Commissione (cfr. Sant'Anna 2003: 15). In circa 17 mesi di lavoro il GTPI, come ricorda Márcia Sant'Anna, coordinatrice del gruppo<sup>527</sup>, elabora una serie di riflessioni sul concetto di "patrimonio immateriale". Pur rilevando la ingannevole dicotomia, "materiale"/"immateriale", "tangibile"/"intangibile", che può essere indotta dalle terminologie adottate dalla Costituzione Brasiliana e dall'UNESCO (dicotomia ingannevole nella misura in cui ogni manifestazione culturale si esprime necessariamente attraverso dei supporti materiali), il GTPI rileva l'opportunità di adottare una categoria in grado di individuare la specificità di quei beni per la cui preservazione sia essenziale la protezione e salvaguardia della trasmissione delle tecniche e dei saperi creativi, ovvero dei modelli, piuttosto che dei risultati e degli artefatti (id.: 17). Le azioni raccomandate sono:

l'inventario, il registro e la documentazione, provvedimenti di appoggio finanziario (supporto economico alle attività vincolate a ai detentori delle conoscenze), la diffusione delle conoscenze sulle manifestazioni e, infine, la protezione della proprietà intellettuale. (id.)

La dinamica specifica di trasmissione dei "beni di natura immateriale" consiglia l'adozione di metodi di identificazione altrettanto dinamici in grado di valutare periodicamente le manifestazioni, verificandone la permanenza e registrando le trasformazioni e le interferenze avvenute nella loro traiettoria (id.: 19): "l'obiettivo è mantenere il registro della memoria di questi beni culturali, in quanto questa è l'unica maniera possibile di «preservarli»" (id.: 20).

In una fase preliminare è considerato prioritario "iniziare un lavoro di identificazione, inventario, registro e riconoscimento del patrimonio immateriale di rilevanza nazionale, per in un secondo tempo stabilire dispositivi di protezione" (id.: 18). Infine, sul modello della *World Heritage List* e del programma per la *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity* dell'UNESCO è ritenuto essenziale, per la valorizzazione

---

<sup>526</sup> Composta da tre membri del *Conselho do Patrimônio Cultural*, dal Presidente della Biblioteca Nazionale e da un consulente giuridico.

<sup>527</sup> Il GTPI, istituito dal MinC per il decreto ministeriale n. 37 del 4 marzo 1998, è coordinato da Márcia Sant'Anna dell'IPHAN; fanno parte del gruppo anche Claudia Márcia Ferreira del CNFCP, e Cecília Londres Fonseca della *Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas* del MinC (cfr. Sant'Anna 2003, p. 16, nota 2; IPHAN 2000b, p. 2, nota 2).

dei beni di natura immateriale il riconoscimento della loro importanza tramite la concessione del titolo di Patrimonio Culturale del Brasile (id.: 20). Parallelamente ai lavori della *Comissão* e del GTPI, il *Departamento de Identificação e Documentação* – DID dell’IPHAN, nel 1999, affida alla *Andrade e Arantes – Consultoria e Projetos Culturais*, il compito di elaborare una metodologia per il registro dei beni di natura immateriale (Sant’Anna 2003: 9; IPHAN 2000b: ii). Sotto il coordinamento dell’antropologo Antônio Augusto Arantes e la supervisione dei tecnici dell’IPHAN, è realizzata un’esperienza pilota di registro<sup>528</sup> dove sono creati, testati e migliorati formulari e metodologie che infine confluiscono nella redazione di un manuale applicativo standard per il registro di beni di natura immateriale, il così detto *Manual de Aplicação* dell’*Inventário Nacional de Referências Culturais* (INRC). I lavori congiunti della *Comissão*, del GTPI e dell’equipe di Arantes si concretizzano nel 2000, durante il governo di Fernando Henrique Cardoso, con l’emanazione il 4 agosto 2000, del già citato Decreto 3.551, che istituisce il *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial* che costituiscono il patrimonio culturale brasiliano, e crea il *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*. Il *Registro* istituito dal Decreto, nell’intento di realizzare le indicazioni sancite dall’art. 216 della costituzione brasiliana, espande in quattro libri tematici il *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico* menzionato dallo statuto di fondazione dello SPHAN del 1937 (v. nota 514). I quattro nuovi libri organizzano e classificano di modo generale i patrimoni immateriali:

- I - Libro di Registro dei Saperi, dove saranno iscritte le conoscenze [*conhecimentos*] e i modi di fare [*modos de fazer*] radicati nel quotidiano delle comunità;
  - II - Libro di Registro delle Celebrazioni, dove saranno iscritti i rituali e le feste che marcano la vivenza collettiva del lavoro, della religiosità, dell’intrattenimento e di altre pratiche della vita sociale;
  - III - Libro di Registro delle Forme di Espressione, dove saranno iscritte le manifestazioni letterarie, musicali, plastiche, sceniche e ludiche;
  - IV - Libro di Registro dei Luoghi, dove saranno iscritti i mercati, le fiere, i santuari, le piazze e gli altri spazi dove si concentrano e riproducono le pratiche culturali collettive.
- (Decreto 3.551: art. 1, § 1)

Secondo il Decreto, l’iscrizione di un bene in uno dei quattro libri è vincolata al riconoscimento della sua “continuità storica” e della sua “rilevanza nazionale per la memoria, l’identità e la formazione della società brasiliana” (art. 1, § 2). Le parti legittimate ad instaurare il processo di registro sono individuate nel MinC e nelle istituzioni ad esso vincolate, nelle Segreterie di Cultura statali e municipali, e infine nelle associazioni della

---

<sup>528</sup> Il progetto pilota fu realizzato nella regione compresa dal *Museu Aberto do Descobrimento* – MADE (tra Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália nello Stato di Bahia), area che nel 2000 era stata interessata da una serie di progetti di patrimonializzazione, parte delle commemorazioni dei 500 anni della scoperta del Brasile promosse dal MinC (IPHAN 2000b: ii).

società civile (art. 2). Vediamo come il decreto norma le varie fasi del registro di un bene: “L’istruzione del processo di registro sarà supervisionata dall’IPHAN” (art. 3, § 1) e consisterà in una “descrizione dettagliata del bene da essere registrato, accompagnata dalla documentazione corrispondente” (art. 3, § 2). Una volta ultimata l’istruzione del processo, “l’IPHAN emetterà un parere circa la proposta del suo registro e lo invierà al *Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*” per la deliberazione finale circa la sua proclamazione a “Patrimônio Cultural do Brasil” (art. 3-5). In caso di decisione favorevole il bene sarà iscritto nel libro ad esso corrispondente (art. 5). Al MinC spetterà assicurare la documentazione del bene registrato attraverso tutti i mezzi tecnici consentiti, nonché la sua ampia diffusione (art. 6), mentre all’IPHAN spetterà la manutenzione del banco di dati contenete le informazioni prodotte nell’instaurazione del processo e il riesame del registro del bene, per lo meno ogni 10 anni (art. 6-7). A partire dal riesame dell’IPHAN il *Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural* deciderà se riconvalidare il titolo di “Patrimônio Cultural do Brasil”. In caso la riconvalida non avvenga, sarà mantenuto unicamente il registro del bene, “come referenza culturale del suo tempo” (art. 7).

L’art. 8 istituisce infine, nell’ambito del MinC, il *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial*, (PNPI) allo scopo di implementare politiche specifiche di inventario, referenziamento [*referenciamento*] e valorizzazione dei patrimoni registrati.

Nell’agosto del 2003 è creato il *Departamento do Patrimônio Imaterial e Documentação de Bens Culturais* (Decreto n. 4.811 del 19 agosto 2003), che nel 2004 diviene *Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI* (Decreto n. 5.040 del 6 aprile 2003). Il processo di inclusione del folclore nelle politiche patrimoniali nazionali, da un punto di vista istituzionale, si compie nel dicembre 2003, con l’inclusione nella struttura dell’IPHAN del *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP* come unità decentralizzata vincolata al DPI<sup>529</sup>.

Nel 2003 finalmente è proclamata dall’UNESCO a Parigi la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (UNESCO 2003). Scopi della convenzione sono salvaguardare il patrimonio immateriale, assicurarne il rispetto, suscitare la consapevolezza della sua importanza e promuoverne il sostegno (art.1). Vale la pena citare la definizione di patrimonio immateriale proposta dalla convenzione:

## **Art. 2** Definizioni

Ai fini della presente Convenzione,

---

<sup>529</sup> Decreto 4.811, del 19 agosto 2003 (cfr. Cavalcanti 2008).



1. Per “patrimonio culturale immateriale” s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how<sup>530</sup> – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

2. Il “patrimonio culturale immateriale” come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l’altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all’universo;
- e) l’artigianato tradizionale.

[...] (UNESCO 2003; traduzione dall’originale francese a cura dell’Ufficio Unesco italiano)

La definizione della convenzione mescola una sorta di definizione antropologica di cultura<sup>531</sup> (pt. 1) con una definizione descrittiva dei suoi contenuti simile agli elenchi contenuti nelle tradizionali definizioni del folclore (pt. 2)<sup>532</sup>. Il fondamento distintivo che caratterizza i patrimoni rispetto alle altre forme della cultura, è individuato nella loro condizione specifica di oggetti culturali in grado di fornire ad una comunità “un senso di identità e di continuità”.

Per quanto qui più ci interessa gli art. 12, 16 della convenzione richiamano direttamente la prospettiva del Decreto 3.551 del governo brasiliano: si tratta in entrambi i casi di elaborare inventari ed assegnare dei titoli di eccellenza patrimoniale.

---

<sup>530</sup> È interessante notare la presenza dell’espressione know-how, un termine tipico del linguaggio economico, specie di lapsus che ci sembra segnali una delle intenzioni occulte della convenzione: rendere disponibili i saperi delle culture tradizionali e popolari in quanto know-how, insieme di conoscenze teoriche e di capacità pratiche, utili allo sviluppo di una determinata attività economica (Sabatini F., V. Colletti, 1997, dizionario di italiano DISC).

<sup>531</sup> Prossima alla definizione classica proposta da E. B. Tylor, nel suo lavoro del 1871, definizione che vale qui la pena richiamare:

CULTURE or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other (capabilities and habits! acquired by man as a member of society. (Tylor 1871: 1).

In tale definizione la cultura compare come un insieme di elementi che stanno tra loro in un rapporto complesso, ma non necessariamente dinamico o integrato, acquisiti in quanto membri di una società (cfr. Fabietti 2001: 17). Non si tratta qui di doti individuali, ma di un sapere socialmente diffuso. La concezione di Tylor consente da un lato la raccolta di elementi separati e circoscritti di una cultura, dall’altro autorizza, nell’analisi, la sua scomposizione in tratti separati (id. 18).

<sup>532</sup> V. ad esempio Gomme 1885, p.1; Burne 1914, p. 4.

## **Art. 12 Inventari**

1. Al fine di provvedere all'individuazione in vista della salvaguardia, ciascun Stato contraente compilerà, conformemente alla sua situazione, uno o più inventari del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio. Questi inventari saranno regolarmente aggiornati.

[...]

## **Art. 16 Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità**

1. Al fine di garantire una migliore visibilità del patrimonio culturale immateriale, di acquisire la consapevolezza di ciò che esso significa e d'incoraggiare un dialogo che rispetti la diversità culturale, il Comitato, su proposta degli Stati contraenti interessati, istituirà, aggiornerà e pubblicherà una Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità.

[...] (id.)<sup>533</sup>

Abbiamo menzionato la sequenza storica delle varie normative brasiliane e internazionali coinvolte nella protezione del folklore e del patrimonio immateriale per mostrare sia la complessità degli apparati burocratici e legislativi messi in campo, sia la stretta interconnessione che sussiste tra le istituzioni brasiliane, quali l'IPHAN e il CNFCP, le organizzazioni regionali dell'America Latina e l'UNESCO. Non ha caso nel 2008 la rappresentanza nel Brasile dell'UNESCO ha pubblicato un volume intitolato: *Patrimônio Imaterial no Brasil* organizzato da Maria Cecília Londres Fonseca, Membro del *Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial* (1998-2000), rappresentante del Brasile nelle riunioni dei periti internazionali, nell'Unesco per l'elaborazione della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (2002-2003) e membro del *Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural* dal 2004 (IHGB, *Dicionário Biográfico: Maria Cecília Londres Fonseca*, sito internet), e da Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, antropologa con maestrato e dottorato in Antropologia Sociale alla UFRJ e post-dottorato alla Columbia University, professoressa associata della UFRJ e docente tra il 2001 e il 2004 del *Curso Livre de Folclore e Cultura Popular* organizzato annualmente dal CNFCP (*Currículo Lattes* di Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, sito internet Plataforma Lattes/CNPq). La prima parte del libro, scritta da Maria Laura Cavalcanti, è stata commissionata dal *Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da América Latina – CRESPIAL*. Nella presentazione del libro, Vincent Defourny, Rappresentante dell'UNESCO nel Brasile osserva che

la sintonia di ordine concettuale tra le proposizioni dell'UNESCO e la posizione del Brasile in questo campo [il campo del patrimonio immateriale] è così fine, che l'esperienza brasiliana viene ad essere messa in rilievo nell'ambito del processo di

---

<sup>533</sup> Al solito l'UNESCO pone in evidenza l'urgenza della salvaguardia e della cooperazione internazionale: l'art. 17 determina la creazione di una lista speciale dedicata ai patrimoni culturali immateriali che necessitano di essere urgentemente salvaguardati, mentre l'intera sezione 5 della convenzione è dedicata alla cooperazione ed assistenza internazionali.

elaborazione della propria Convenzione, che ne incorpora i principi generali (Cavalcanti, Fonseca 2008: 7)

Ma cosa accomuna essenzialmente le varie disposizioni di questo articolato corpus normativo? Ci pare siano due le nozioni chiave che percorrono questo insieme di discorsi: la nozione di inventario e registro e, soprattutto nel caso del Brasile, la nozione di referenza culturale.

### **La nozione di inventario e La nozione di referenza culturale**

Nelle *Raccomandazioni* dell'UNESCO del 1989 (v. *supra*), era già dichiarata con insistenza la necessità di operare la classificazioni delle forme folcloriche in “standard typology”<sup>534</sup>, e, insieme, la necessità di creare ed organizzare sistemi di registrazione e catalogazione (“identification and recording systems”<sup>535</sup>), ed archivi e musei del folclore<sup>536</sup>. In Brasile queste raccomandazioni sono implementate in modo sistematico dall'*Inventário Nacional de Referências Culturais* e dal relativo *Manuale Applicativo*. Nel *Manuale* è innanzitutto definita la nozione di inventario:

1. Un inventario è per definizione una *lista completa*: non manca nulla di ciò che si può o si deve includere; una prima caratteristica di qualsiasi inventario è la *esaustività*;
2. Per essere esaustivo, un inventario deve essere sistematico, ossia, *coerente con determinati criteri di inclusione e esclusione* degli elementi che dovranno costituirlo. In questo senso, ogni processo di investigazione che abbia questa finalità deve soddisfare all'esigenza basilica della formazione di insiemi matematici, ossia, tali che, in relazione ad ogni oggetto considerato sia sempre possibile rispondere alla seguente domanda: “fa o non fa parte dell'insieme che si pretende costituire?, mai in forma vaga o imprecisa [...]”.
3. Inventariare [...] significa anche incontrare, portare a conoscenza, identificare. Pertanto, descrivere in forma accurata ogni bene considerato, in modo da permettere la sua adeguata classificazione, è qui un compito primordiale. (IPHAN 2000b: 6)

L'elaborazione di inventari nel campo della cultura presenta però il problema di dover trattare con una entità per sua natura eminentemente “eterogenea, contraddittoria e dinamica” (id. 7). Qui emerge la formazione antropologica di Antônio Augusto Arantes Neto, il responsabile e organizzatore del *Manuale*, consapevole delle più recenti teorizzazioni antropologiche della nozione di cultura. Per risolvere questa difficoltà, secondo il *Manuale*, è però sufficiente, nell'organizzazione di un inventario culturale, “basarsi su criteri espliciti e che siano di applicazione universale, in modo da poter costruire, a partire da un contesto ben delimitato, un congiunto completo delle istanze che siano considerate rilevanti secondo tali criteri” (id.), considerando al medesimo tempo gli

---

<sup>534</sup> Sez. B, pt. “c”.

<sup>535</sup> Sez. B, pt. “b”.

<sup>536</sup> Sez. B, pt. “b”; sez. C, pt. “a”, “b”, “c”, “e”; sez. D, pt. “b”; sez. E, pt. “e”.

inventari così costruiti “un insieme aperto di occorrenze”, “datate e parziali” e quindi rivedibili (come certificato sostanzialmente dall’art. 7 del Decreto 3.551). In questo modo il gioco classificatorio se, da un lato, è reso possibile ed articolato con il massimo di rigore *matematico*, dall’altro è reso sostanzialmente infinito. Le istituzioni patrimoniali si assumono il compito, quando necessario, di riconsiderare periodicamente le liste e gli inventari da esse medesime costituiti, dando luogo a dispositivi di controllo permanenti. Le procedure di registro previste dall’INRC, si articolano quindi in una serie di fasi, dove questa concezione di inventario diviene operativa: dapprima è previsto un “rilevamento preliminare” (*levantamento preliminar*) “che consiste basicamente nella decisione circa la delimitazione del sito da inventariare, nella sua suddivisione in località, nel caso ciò sia appropriato, e nella riunione e sistematizzazione delle informazioni inizialmente disponibili” (id. 18); quindi una seconda fase di “identificazione”: “descrizione sistematica e tipizzazione [*tipificação*] delle occorrenze rilevanti” e “identificazione degli aspetti basici dei loro processi di formazione, [...], dei loro esecutori, *mestres*, apprendisti e del loro pubblico” (id. 22). Le informazioni raccolte tramite interviste con persone residenti nella località (per mezzo di questionari), e registrazioni audiovisive, devono in seguito essere sintetizzate compilando opportunamente le schede di identificazione (*fichas de identificação*) preformattate contenute nel Manuale di Applicazione (v. Appendice B). L’ultima fase, denominata di “documentazione”, prevede infine lo sviluppo di studi complementari di tipo etnografico svolti da esperti, e l’inserimento di tutte le informazioni ottenute nel banco di dati dell’INRC (Cavalcanti 2008: 22). Vediamo qui all’opera alcune delle disposizioni classiche dell’*habitus* dei folcloristi più legati all’ethos antiquario: 1) organizzazione sistematica e formale dei materiali empirici; 2) ossessione per i confini e le classificazioni 3) fascinazione per gli oggetti e disinteresse per il contesto e i processi sociali. Potremmo allora parlare di una reinvenzione del folclore, o meglio una reinvenzione degli studi folclorici di stampo antiquario, camuffati sotto una nuova terminologia legittimante. Queste disposizioni si innestano però nelle procedure dell’INRC in un complesso burocratico del tutto originale che si estende ai vari livelli dello Stato e della società civile, coinvolgendo sia l’IPHAN e i suoi dipartimenti centrali e periferici, sia gli altri organi del Ministero della Cultura, sia infine le segreterie di cultura dei singoli Stati della federazione brasiliana.

Nel *Manuale* è anche definita la nozione di referenza culturale (*referência cultural*):

Sono [referenze culturali] fatti, attività, oggetti che mobilitano i soggetti più prossimi e che riapprossimano coloro che vi sono lontani, affinché si riviva il sentimento di partecipazione e di appartenenza a un gruppo, il sentimento di possedere un luogo. In

summa, le *referenze* sono oggetti, pratiche e luoghi appropriati dalla cultura nella costruzione di sensi d'identità, sono ciò che popolarmente è chiamato la *radice* di una cultura (id. 8)

Questa definizione non fa riferimento ad alcuna specificità di contenuto caratterizzante i beni considerati referenza culturale: è sufficiente che funzionino come elemento di integrazione o aggregazione distintiva di una collettività: una referenza culturale può essere allora concepita come una sorta di *totem*, secondo la concezione Lévi-Straussiana. Può essere referenza culturale di una collettività qualsiasi insieme di oggetti “buoni da pensare” per distinguere e distinguersi. Si tratta di *oggetti culturali* in grado di istituire ciò che Lévi-Strauss chiama *illusione totemica*: (Lévi-Strauss 1962: 24), la fede in una sorta di unione mistica tra il totem/referenza e la comunità che in essa si identifica. Illusione che però produce degli effetti, esercitando, come già osservava Edward B. Tylor, l'antico ed efficace potere dei *totem* di consolidare i clan ed allearli tra loro (cfr. Tylor cit. in Lévi-Strauss 1962: 23). È lo stesso Arantes a chiarire questo punto:

Il lavoro culturale di costruzione di significati [...] basato nel concreto e su elementi del concreto – poiché non è inerente alla natura di tali oggetti, pratiche e luoghi il fatto di essere associati ad identità – conferisce riflessivamente a queste realtà ciò che si potrebbe chiamare un *sensu patrimoniale*, ossia, esse vengono ad integrare un repertorio differenziato di istanze con le quali si costruiscono le frontiere simboliche e con le quali si configurano le immagini di sé e degli altri. È questo il loro valore come ingredienti della costruzione di identità, ossia di tradizioni e di territori. (IPHAN 2000b: 8)

Dunque il senso delle forme culturali è ridotto dalle pratiche di patrimonializzazione a questo *sensu patrimoniale*, senso che viene quindi ad essere per queste pratiche l'unico valore.

### **Patrimonializzazione e cosificazione del folclore**

Nonostante si parli di patrimonio immateriale, di patrimonio intangibile, in realtà le azioni di patrimonializzazione di questi beni non sono interessate a patrimonializzare dei valori, delle filosofie, o dei sistemi di pensiero complessi, che nella loro elaborazione articolata, nella loro indeterminazione e nella loro problematicità non possono funzionare come efficaci emblemi distintivi. Interessa invece soprattutto patrimonializzare quei complessi di pratiche o di oggetti culturali caratterizzati da supporti materiali o da significanti sufficientemente circoscritti, sufficientemente iconici da poter diventare referenze culturali di identità collettive. Come osserva Michael Herzfeld, l'inconfutabilità dell'oggetto percepito, la sua stessa solidità e permanenza fisica si trasferisce attraverso un effetto di somiglianza iconica all'identità che rappresenta alimentando ragionamenti autosufficienti ed autoevidenti (Herzfeld 1997: 86). L'associazione dei patrimoni alle identità contribuisce

così allora loro naturalizzazione. Le somiglianze iconiche basandosi principalmente su meccanismi cognitivi primitivi, una volta affermate affondano rapidamente nell'implicito stabilendo connessioni sempre più inconscie ed invisibili, ma proprio per questo più efficaci in quanto non più discutibili, allusioni indirette dissuadenti l'analisi critica (id.: 89).

Di conseguenza le azioni di patrimonializzazione dei beni immateriali producono paradossalmente dei fenomeni di materializzazione, di oggettivazione o di cosificazione culturale, fenomeni che potrebbero essere denominati, come suggerisce Richard Handler, fenomeni di "feticismo della cultura materiale" (Handler 1985: 263): particolari oggetti vengono considerati riassumere e rappresentare una particolare identità collettiva. Si tratta secondo Handler di una logica oggettivante per la quale qualsiasi aspetto della vita dell'uomo è "immaginato come oggetto, cioè delimitato nel tempo e nello spazio [...] associato come proprietà ad un particolare gruppo, che viene immaginato come delimitato territorialmente e storicamente" (id.: 265).

Nelle diverse ma interconnesse formazioni discorsive e nei diversi dispositivi che abbiamo fin qui tentato di esaminare ripercorrendo la storia del folclore e del patrimonialismo in Brasile, vediamo come l'estensione della nozione di folclore, ad includere anche il così chiamato "folclore nascente", in seguito l'estensione del patrimonio culturale ai patrimoni etnologici e quindi ai patrimoni detti immateriali, se da un lato ha comportato un ampliamento inclusivo delle forme legittime della cultura, soddisfacendo a finalità di integrazione e di coesione sociale, e riflettendo una concezione più olistica e antropologica di cultura, allo stesso tempo, si è accompagnata ad una riduzione dell'interpretazione delle forme culturali ai loro aspetti materiali, loro riduzione ad insiemi di oggetti o di cose<sup>537</sup>, finendo per operare ed incentivare un fenomeno generale di patrimonializzazione che in Brasile soprattutto a partire dalla fine degli anni '70 ha assunto un carattere sempre più egemonico. Si è verificato in questo processo un doppio movimento di antropologizzazione e patrimonializzazione della cultura. Da un lato si assiste ad un'estensione del campo delle politiche culturali che vengono ad abbracciare fino le attività più quotidiane e prosaiche come la gastronomia (soggetto di alcuni dei primi inventari; v. *infra*). A tale fenomeno di antropologizzazione delle forme legittime della cultura, si sovrappone la loro patrimonializzazione: trasformazione in collezioni di beni-oggetto, funzionanti come risorse simboliche il cui possesso (o la dichiarazione di possesso)

---

<sup>537</sup> Vedi alla nota 514 le definizioni oggettivanti del contenuto (delle "cose") dei libri di *tombo* istituiti dalla legge di creazione dello SPHAN.

determina performativamente<sup>538</sup> la partecipazione ad identità collettive. L'identificazione di cultura e patrimonio è enunciato nel modo più chiaro dal titolo di una guida alla storia delle politiche del patrimonio in Brasile pubblicato dalla Fondazione Getulio Vargas che proclama senza mezzi termini che "cultura è patrimonio" (cfr. Oliveira 2008). Handler, citando Macpherson<sup>539</sup>, descrive questo processo come una forma di *individualismo possessivo* che permette l'appartenenza individuale a livelli collettivi stratificati (gruppi di parentela, società economiche, associazioni e partiti politici, Stato ed entità internazionali) sulla base del possesso di specifici beni: emblemi e commemorazioni nazionali, monumenti e oggetti d'arte, feste e manifestazioni folcloriche (Handler 1985: 279-80); speciale insieme di merci che producono identità. Questo possesso individuale collettivo comporta in primo luogo, come osserva ancora Handler, l'inventario di ciò che si possiede. Di qui secondo Handler la diffusa passione per l'inventario che caratterizza le politiche del patrimonio e la letteratura dedicata ai patrimoni (cfr. id.: 284-285), passione che in Brasile abbiamo visto configurarsi in un complesso dispositivo burocratico istituzionale, l'INRC. Se da un lato la formazione di inventari nazionali può comportare dei conflitti per l'inclusione o meno di determinate forme culturali o di determinati tratti, allo stesso tempo ci segnala la presenza di un'intesa fondamentale: la condivisione dell'*illusio* che pervade sia il campo folclorico, sia quello che potremmo chiamare campo patrimoniale; la condivisione della credenza nel valore delle rappresentazioni cosificate della cultura e quindi nell'importanza della loro valorizzazione e del loro inventario.<sup>540</sup>

---

<sup>538</sup> L'enunciato con cui un soggetto dichiara la propria appartenenza ad una data identità, al medesimo tempo istituisce performativamente tale appartenenza.

<sup>539</sup> Macpherson C. B., 1962, *The Political Theory of Possessive Individualism. Hobbes to Locke*.

<sup>540</sup> È interessante qui notare il ruolo degli antropologi della scuola interpretativa nel sostenere questa *illusio*. Autori come Richard Handler e James Clifford hanno il merito di aver evidenziato le retoriche di costruzione e di invenzione dei beni o delle "proprietà" culturali legittime operate dagli agenti del patrimonio (Handler 1985, 1987, 1988) o dagli agenti che operano collezioni di arte e cultura (Clifford 1988), retoriche quindi introiettate da ampi strati delle società da loro studiate. In Brasile la prospettiva interpretativa sul patrimonio culturale è penetrata proprio attraverso un autore come Handler, relatore della tesi di dottorato di José Reginaldo Gonçalves (UFRJ), tesi intitolata *Rediscoveries of Brazil: Nation and Cultural Heritage as Narratives*, difesa alla Università della Virginia (U.S.A.) nel 1989 e pubblicata in Brasile nel 1996 (Gonçalves 1996, *A retórica da Perda: os discursos do patrimônio no Brasil*). Gonçalves è considerato, insieme ad Arantes, tra i pionieri degli studi antropologici brasiliani sul patrimonio (cfr. Lima, Abreu 2007: 21-23; Abreu 2005: 38-41). Sia Gonçalves che Arantes, considerando le retoriche del patrimonio come costruzioni allegoriche, usate per esprimere l'omogeneità e la coesione distintiva di una collettività o di uno Stato nazione, ed enfatizzandone la normalità – in quanto ordinarie, se non virtuose, prassi culturali comuni a tutte le società, da quelle etnologiche alle contemporanee globalizzate (v. ad es. Gonçalves 2007) –, a nostro avviso, finiscono per incentivare la loro naturalizzazione. Si tratterebbe invece di mostrare anche il ruolo ideologico di simili retoriche e il ruolo ideologico del tipo di *illusio* che generano. Il significato politico di queste costruzioni non si limita al loro uso esplicito in quanto retoriche di costruzione di confini e di delimitazione di identità, ma riguarda la più generale questione del ruolo della cultura nella società. La riduzione della cultura ad un sistema di oggetti e al sistema delle pratiche del loro consumo distintivo, costituisce l'ossatura portante di ciò che Baudrillard chiama propriamente il "sistema degli oggetti" capitalistico (Baudrillard 1968, v. in particolare la sezione D: *Il sistema socio-ideologico degli oggetti e del consumo*; v. anche Clifford 1988: 254-255).

Questa *illusio*, a sua volta, si radica in disposizioni correlate a formazioni ideologiche di lungo periodo: in primo luogo il moderno individualismo borghese che ha operato l'essenzializzazione dell'individuo, sostituendo i legami comunitari e le lealtà particolari di tipo feudale, con nuove forme di controllo sociale burocratico-amministrativo. I moderni apparati di governo delle popolazioni attivano nuovi livelli di appartenenza formando quelle che Benedict Anderson ha chiamato "comunità immaginate" (Anderson 1983). Tali legami, nel contesto politico-ideologico dello Stato-Nazione si organizzano poi nelle forme di *individualismo possessivo* di cui abbiamo sopra accennato, ovvero sulla comune partecipazione, e sul comune assoggettamento, alle istituzioni burocratiche e sul comune *possesso* di alcuni beni collettivi in grado di stabilire un rapporto oggettivo tra l'individuo e il *corpo* dello Stato.<sup>541</sup> Da qui l'origine politica dei patrimoni, e quindi dei musei e delle collezioni: gli "scenari-deposito" e gli "scenari-vetrina" che contengono, proteggono celebrano gli oggetti patrimonializzati, rendendoli accessibili alla popolazione (Canclini 1989: 123). In secondo luogo, la propensione classificatrice degli agenti del folklore e del patrimonio si iscrive nella lunga tradizione del collezionismo. La pratica delle collezioni è stata dapprima privilegio dei principi, che ne facevano l'emblema del proprio potere di disporre del mondo, poi dell'alto borghese, del grande commerciante che comprando l'oggetto e il lusso comprava il privilegio – comprava ciò che non era, nobile o colto (Abruzzese, Borrelli 2000: 59). Ma il collezionismo in seguito si volgarizza nei ceti borghesi, negli interessi culturali degli antiquari, e quindi nella piccola borghesia che inizia ad esempio a collezionare cartoline e francobolli. Il collezionismo diviene una pedagogia sociale minuta che a partire dai primi del 900 è impartita con particolare efficacia anche a bambini e adolescenti, spronati, educati – con l'espedito apparentemente innocuo del collezionismo – all'acquisto, al possesso, all'accumulo e allo scambio di oggetti, o meglio di equivalenti di oggetti: emblemi (come gli scudetti delle collezioni di figurine dei calciatori) o rappresentazioni e miniature di oggetti reali (come nel caso delle collezioni di soldatini o di bambole e in seguito di modellini di aerei, navi o automobili). Questi rituali costituiscono un esercizio pedagogico edificante dove la brama di possedere è sottoposta a regole. Come ricorda Clifford: "l'io che deve possedere ma che non può avere tutto, impara a scegliere, a ordinare, classificare secondo gerarchie: a fare «belle» collezioni" (Clifford 1988: 252-53), a "raccolgere cose attorno a sé con gusto" (id.: 252), sviluppando delle competenze estetiche e cognitive che gli permettono di assumere rispetto agli oggetti un

---

<sup>541</sup> Secondo Canclini questa logica ha il suo fondamento filosofico in una sorta di "tradizionalismo sostanzialista" (cfr. Canclini 1989: 120), nella credenza "che esiste una coincidenza ontologica fra realtà e rappresentazione, fra la società e le collezioni di simboli che la rappresentano" (id.: 118).



“corretto” atteggiamento regolato, controllando le devianze feticistiche di fissazione e idolatria.

Queste disposizioni tipicamente borghesi, che caratterizzano storicamente l'*habitus* di una frazione dominante dei folcloristi, si affiancano alle disposizioni burocratiche dei funzionari delle istituzioni della cultura addestrati alla gestione e al controllo normativo dei prodotti e dei produttori culturali. Le disposizioni degli uni e degli altri si sommano in quegli agenti, piuttosto diffusi, che combinano un interesse più o meno erudito per le manifestazioni del folclore, ad un incarico nelle istituzioni della cultura. Nel caso del Maranhão, Zelinda Lima (v. nota 175) e Michol Carvalho (v. note 153 e 427) corrispondono a questo profilo professionale e vocazionale.

### **Inventario e Registro dei patrimoni immateriali**

Durante i primi anni del 2000 il CNFCP, nell'ambito del *Programa Nacional de Patrimônio Imaterial* (PNPI) stabilito dal Decreto 3.551, ha incorporato alle sue linee operative il *Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, al fine di testare l'applicazione degli strumenti di registro e di inventario alle forme della cultura popolare e del folclore (cfr. Vianna 2004; Cavalcanti 2008: 26-27). Il progetto iniziato nel 2000 con finanziamento del MinC si è consolidato a partire dal 2003 quando si è formalizzata da un punto di vista normativo la collaborazione tra CNFCP e IPHAN. Secondo la coordinatrice del progetto Letícia Vianna, il progetto è stato sviluppando a partire da una linea di ricerca in grado di “congiungere [*equacionar*] pluralità culturale e unità nazionale”, coinvolgendo le “quattro dimensioni basiche delle politiche del CNFCP: ricerca, documentazione, diffusione, incentivo” (Vianna 2004: 16). A tal scopo sono stati scelti tra i beni su cui applicare l'INRC, elementi culturali che fossero diffusi sul territorio nazionale, ma che allo stesso tempo assumessero in località specifiche delle forme originali come nel caso dell'elemento iconico *boi*, protagonista su tutto il territorio nazionale di una grande varietà di manifestazioni folcloriche, degli ingredienti della cucina tradizionale quali fagioli e manioca, delle forme dell'artigianato tradizionale basate sull'uso della ceramica. Nel corso dei primi tre anni del progetto sono stati aperti 9 inventari: la ceramica tradizionale di Candeal (Minas Gerais); la ceramica tradizionale di Rio Real (Bahia); la *viola-de-cocho*<sup>542</sup> nel Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; l'*acarajé*<sup>543</sup> della baiana di Salvador; la farina di

---

<sup>542</sup> Chitarra a cinque corde di fabbricazione popolare.

<sup>543</sup> *Bolinho* (“crocchetta”) della culinaria baiana, fatto con un impasto di farina di fagioli, e fritto in olio di *dendê* (il *dendê* è il frutto del *dendezeiro*, pianta della famiglia delle palme).

manioca del Pará; il *jongo*<sup>544</sup> di Rio de Janeiro e il *bumba-meu-boi* nello Stato del Maranhão (Vianna 2004: 16).

Il primo registro di un bene nei libri del patrimonio immateriale si è realizzato nel 2002, quando l'*Ofício* (“arte”, “mestiere”) delle *Paneleiras* (fabbricanti di pentole, *panelas*, di argilla) di Goiabeiras (Stato di Espírito Santo) è stato proclamato Patrimônio Cultural do Brasil ed incluso nel Libro di Registro dei Saperi. Nel 2008 erano già stati registrati 14 beni (cfr Cavalcanti 2008: 34), tra i quali nel 2007 il Tambor de Crioula del Maranhão, incluso nel Libro di Registro delle Forme di Espressione; era inoltre in corso il processo di registro di altri 14 forme culturali, tra i quali il complesso del Bumba-meu-boi del Maranhão. È stato a partire dalla proclamazione a patrimonio nazionale del Tambor de Crioula, avvenuta il 18 giugno 2007, alla presenza del ministro della cultura Gilberto Gil, nella Casa das Minas, *terreiro* di São Luís all'epoca parte delle mie ricerche di campo, che la questione del patrimonio e delle forme di patrimonializzazione è diventata oggetto intensivo delle mie successive investigazioni etnografiche. La seconda parte della tesi doveva trattare della specificità dei nuovi dispositivi del patrimonio immateriale, in primo luogo dei fenomeni, ad essi inerenti, di espansione nel campo popolare del potere burocratico statale, e della proliferazione dei beni patrimonializzati e patrimonializzabili, nonché dei fenomeni di contagio che si generano tra i patrimoni culturali.

Dominique Poulot dell'università Parigi I-Sorbonne in un articolo riassuntivo in cui analizza lo stato attuale delle ricerche sul regime patrimoniale in Europa, constata il continuo

progresso della patrimonializzazione nelle nostre società [...]. La preoccupazione patrimoniale anima ormai tutti i gruppi sociali, copre tutti i periodi e tutti gli oggetti possibili [...] Una [...] predisposizione al sacrificio – di risorse, di lavoro e di tempo – si esercita in vista di una salvaguardia che al giorno d'oggi prende la forma di un'impresa quasi senza limiti” (Poulot 2006: 129).

I beni patrimoniali sembrano possedere una proprietà di contagio che ne consente una rapida proliferazione. Il valore patrimoniale sembra infatti trasmettersi dai beni già patrimonializzati (oggetto di specifiche attenzioni di inventario, registro, protezione e promozione) ai beni ad essi più prossimi secondo una logica simile alla contagiosità del sacro descritta da Durkheim (cfr. Handler 1985: 278). Canclini fa notare come questa proprietà sia utilizzata nelle campagne pubblicitarie, e dalla propaganda politica che usano il prestigio dei monumenti per contagiare con le sue virtù un'automobile, un liquore o l'immagine di un candidato politico (Canclini 1989: 141). Questa pratica in São Luís do

---

<sup>544</sup> Danza folclorica con coreografia e ritmo prossimo al *samba*.

Maranhão è associata soprattutto ai simboli del patrimonio immateriale. In particolare, durante i due momenti di massima risonanza delle manifestazioni folcloriche locali: il carnevale e le feste giunine – è comune incontrare pubblicità di società di telefonia mobile o di catene di supermercati che utilizzano immagini della *brincadeira* del Bumba-meu-boi (per alcuni es. v. Figura 20/Figura 21). Come abbiamo visto Roseana Sarney ha associato la sua carriera politica e la sua azione di governo proprio alla valorizzazione della cultura popolare (cfr. § 3.6.6).

Nonostante la notevole mole di dati acquisiti (interviste, partecipazione a conferenze e seminari, raccolta di documenti ecc.<sup>545</sup>) e l’elaborazione avanzata di un corpus di testi preliminari, inerenti ai problemi della patrimonializzazione delle forme del folclore, abbiamo preferito, anche per questioni di tempo, concentrare il lavoro di scrittura della tesi attorno all’oggetto di ricerca “campo del folclore”, lasciando per il futuro l’elaborazione sistematica delle nostre idee e l’approfondimento più accurato della vasta letteratura antropologica sul patrimonio.

---

<sup>545</sup> Per fare solo un esempio, tra il 2007 e il 2008 ho intervistato la Superintendente della sezione Maranhão dell’IPHAN e alcuni dei ricercatori impegnati nel processo di inventario del complesso del Bumba-meu-boi del Maranhão. Nel dicembre 2007 ho accompagnato uno di loro, Clícia Abreu Gomes, nella missione etnografica, inerente al medesimo inventario, a lei assegnata (v. anche nota 188).



## Conclusioni

Il punto di partenza della nostra ricerca è stato un interrogativo molto generale. A contatto con il contesto etnografico di São Luís ci siamo chiesti quale fosse la ragione dell'importanza attribuita al folclore o alla *cultura popular* dalle istituzioni e dall'opinione pubblica locale. Per rispondere a questa domanda, inizialmente abbiamo raccolto un insieme di osservazioni che intuitivamente ci sembravano correlate a questa questione. Abbiamo formato così ciò che, ispirandoci al linguaggio di Foucault, potremmo chiamare delle *serie*, dei *cumuli*<sup>546</sup>: catene di eventi omogenei e allo stesso tempo discontinui dotati tra loro di rapporti piuttosto vari, sia del tutto decisivi ed evidenti (ad esempio, nella storia del Brasile, la relazione diretta tra il golpe del 1964 e il successivo cambio della dirigenza della *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*), sia relativamente labili, densi ma non deterministici, o comunque complessi e difficili da specificare (ad esempio i legami storici che si stabiliscono tra il tipo di lavoro degli antiquari e quello dei folcloristi o tra quello dei folcloristi e degli antropologi, o ancora tra quello dei folcloristi e quello dei funzionari delle istituzioni dedicate al folclore).

Parallelamente a questo accumulo di osservazioni, insiemini di cui all'inizio percepiamo solo intuitivamente una forma di coerenza, abbiamo cercato di individuare le direttrici di senso a partire dalle quali comprendere, spiegare e dare significato all'aggregato che man mano la ricerca sviluppava. Direttrici con cui guidare, in modo più consapevole ed organizzato, anche la successiva selezione dei fenomeni etnografici interessati dalla ricerca, la loro estrazione dal continuum denso della storia più remota e dal continuum altrettanto denso del presente, con la sua miriade di personaggi, istituzioni, gruppi, e con il suo brulicare di discorsi, performance, eventi. Abbiamo interpretato gli elementi inclusi nel cumulo delle nostre osservazioni come una matassa complessa di eventi nelle cui trame rintracciare delle continuità, delle presenze, dei fili conduttori: tracce che, nel loro scomparire e riemergere, segnalano una punteggiatura che si sovrappone alle contingenze più aleatorie e particolari della storia e dell'attualità.

---

<sup>546</sup> Per la nozione di serie e cumulo in Foucault v. Foucault 1971a, p. 30-32; Foucault 1969, parte II, cap. IV, V.

## Dispositivi di valorizzazione patrimoniale

Innanzitutto, abbiamo osservato in São Luís do Maranhão la presenza diffusa di dispositivi di valorizzazione del folclore (organizzati ad esempio dalle istituzioni pubbliche nella gestione dei principali eventi festivi del Maranhão, il carnevale e il São João, e dai discorsi degli intellettuali impegnati nell'interpretazione delle forme del folclore in termini di identità regionale) sostanzialmente indipendenti da una valutazione e da un apprezzamento delle sue forme in quanto rappresentazioni culturali dotate di una complessità di contenuti; indipendenti dalla valutazione della loro capacità di esprimere e accrescere la conoscenza del contesto sociale, politico, economico ed esistenziale dei produttori e dei consumatori delle forme folcloriche. Questi contenuti, quando presenti, ci sono apparsi essere trascurati (come nel caso dell'emarginazione dell'*auto* del Bumba-meu-boi), a favore di soggetti espositivi e scenografici più spettacolari e depoliticizzati, elaborati dai produttori del folclore più integrati nel mercato dei beni culturali (vedi in particolare il caso del Bozinho Barrica e del Boi Pirlampo: § 3.6.4), o a favore di contenuti esplicitamente celebrativi delle identità o delle istituzioni locali e dei loro governanti (§ 3.6.6).

La valorizzazione delle forme del folclore è subordinata alla loro efficacia simbolica nel definire un sistema di relazioni distintive o al loro adeguamento alle esigenze delle industrie culturali. È subordinata, inoltre, alla loro efficacia in quanto segni diacritici di individuazione e differenziazione di identità rappresentative di una varietà di raggruppamenti sociali: in primo luogo l'identità maranhense e l'identità nazionale; in secondo luogo le identità etnico-razziali e le identità più specifiche, come l'identità di *sotaque* nel caso del Bumba-meu-boi, il senso di appartenenza ad un *bairro* o ad una particolare regione di origine. È subordinata inoltre, alla loro efficacia in quanto segni diacritici di individuazione e differenziazione dei prodotti culturali richiesti dalle industrie culturali.

Gli "oggetti" culturali, secondo questa logica, non sono valutati, potremmo dire, usando la terminologia di Baudrillard, in quanto "oggetti-utensili", ovvero in quanto "oggetti" caratterizzati da una "relazione operativa verso il mondo" (Baudrillard 1972: 53), come strumenti di conoscenza del mondo, ma sono valutati in quanto "oggetti di consumo" "caricat[i] di connotazioni differenziali di ruolo, di prestigio, di moda" (id.). Oggetti dotati di senso, e quindi anche di una funzione sociale economica e comunicativa, ma solo in quanto elementi di un sistema differenziale: "oggetti-segno", elementi di un codice generale "appropriat[i], imprigionat[i] e manipolat[i] dai soggetti individuali in qualità di segn[i],

cioè in quanto differenza codificata” (id.: 55). Si assiste ad una convergenza tra un’economia simbolica delle forme culturali in quanto emblemi di identità e un’economia delle forme culturali in quanto merci di consumo e di intrattenimento.

L’attuale valorizzazione delle forme del folclore in quanto segni diacritici di identità è operata nel Maranhão innanzitutto dalle istituzioni della cultura, come abbiamo visto nel cap. 2, e da un insieme variegato di agenti sociali interessati al folclore e caratterizzati, a partire dalla loro posizione sociale e dalla loro posizione nel campo più generale della cultura, da una propensione all’uso delle forme culturali come strumenti di distinzione, e, allo stesso tempo, da una propensione classificatoria/descrittiva che pone al centro delle loro attenzioni, l’individuazione, l’illustrazione minuziosa e la salvaguardia degli aspetti tipologici delle forme folcloriche (v. ad esempio le discussioni “erudite” sui *sotaques* del Bumba-meu-boi: § 3.5.1). Queste disposizioni sono andate integrandosi alle sensibilità patrimoniali di recente generalizzatesi ai beni culturali chiamati immateriali: una rinnovata etica della necessità dei patrimoni e delle possibilità del loro “godimento” in quanto “corpus di opere valorizzate” (Poulot 2006: 132) e in quanto corpus di emblemi identitari condivisi (id.: 136-138). Il lavoro delle istituzioni dedicate al folclore e della frazione sopra segnalata degli agenti sociali interessati al folclore hanno finito per imporre la credenza nel valore del folclore in quanto folclore e in quanto insieme di forme culturali cosificate, e quindi hanno finito per determinare la formazione di un campo specifico: ciò che abbiamo chiamato il campo del folclore maranhense. La credenza o, usando la terminologia di Bourdieu, l’*illusio* del campo si è poi estesa ai produttori culturali del folclore che nella valorizzazione simbolica del folclore hanno percepito la possibilità di valorizzare sia simbolicamente che economicamente le proprie attività (v. cap. 3).

L’egemonia di questa *illusio* e la presenza capillare dei dispositivi di valorizzazione del folclore che abbiamo definito patrimoniali (§ 4.2.4), nell’attuale congiuntura, appare, perlomeno in São Luís do Maranhão, sostanzialmente pacificata, come risulta ad esempio dall’analisi dei dibattiti della *roda de conversas* riportati al § 2.3, e dalla proliferazione incontestata dei recenti fenomeni di patrimonializzazione dei patrimoni immateriali. Ampliando però il nostro sguardo temporale ad un panorama storico più esteso, abbiamo potuto vedere che non sempre è stato così. Al paradigma patrimonialista più oggettivante si sono affiancati, in vari momenti della storia del Brasile e del Maranhão, dei movimenti inversi che hanno tentato di considerare le forme folcloriche come una risorsa articolata di contenuti e modalità performatiche (modalità di messa in scena) in grado di esprimere la

complessità della realtà brasiliana, risorse da valorizzare, e con cui elaborare delle formazioni culturali altrettanto complesse ed espressive.

Nel cap. 4 abbiamo descritto alcuni di questi momenti: la valorizzazione del *folclore nativo*, contrapposto al folclore tradizionale, proposta da Amadeu Amaral e l'elaborazione sincretica e poetica di una complessa identità nazionale brasiliana elaborata da Mario de Andrade a partire dalla sua appropriazione antropofaga della ricchezza delle forme culturali popolari tradizionali ed indigene del Brasile (§ 4.2.5); la valorizzazione operata dalle frange progressiste del movimento folclorico brasiliano e dai movimenti culturali più creativi impegnati in un'operazione di politicizzazione della cultura popolare tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60, tra cui le carovane culturali organizzate dalla *União Nacional dos Estudantes* (UNE) e dal *Centro Popular de Cultura* (CPC) e le prime realizzazioni del movimento *tropicalista*, nonché il proseguo di queste esperienze nel movimento teatrale maranhense tra la metà degli anni '70 e la metà degli anni '80 (§ 3.6.3).

La traiettoria di questo paradigma non oggettivante (interessato ai contenuti delle forme culturali, piuttosto che alla loro efficacia in quanto emblemi distintivi), interrotta dal golpe militare del 1964, si è andata spegnendo anche successivamente al processo di democratizzazione con l'affievolirsi dell'impegno politico e il prevalere delle forme di appropriazione e cooptazione culturale organizzate dalle industrie culturali, e dalle forme di marketing e di patrocinio delle grandi multinazionali operanti in Brasile. Nonostante ciò, questa tendenza permane anche nel presente, sebbene in modo più sotterraneo e latente, come dimostrano ad esempio i tentativi di valorizzazione dell'auto del Bumba-meu-boi proposti dal LABORARTE attorno alla metà degli anni '80 e da Nelson Brito, nei primi anni del 2000, durante la sua presidenza della FUNC (v. al § 3.6.3 le pp. 185 e segg.).

Attraverso lo studio della storia delle forme di valorizzazione del folclore in Brasile abbiamo potuto meglio valutare anche il significato ideologico del paradigma patrimonialista. Abbiamo potuto constatare che le forme di valorizzazione patrimoniale della cultura operano forme di depoliticizzazione e di estetizzazione in cui l'attività culturale ed artistica è ridotta all'elaborazione e al riconoscimento di patrimoni o di emblemi identitari. Queste forme di depoliticizzazione sono indotte paradossalmente attraverso forme di politicizzazione in cui la critica politica è ridotta ad un insieme frammentato di dispute tra identità cosificate. La produzione culturale in queste pratiche non è intesa come "sostanza conoscitiva" in grado di comunicare delle "verità" sulla realtà esistente (Marcuse 1965: 285), né come "trascendenza critica" (id.), come espressione della differenza "fra ciò che è in potenza e ciò che è attuale" (id.: 286), come meta-cultura,



“riconoscimento critico della cultura dominante e [...] delle culture alternative emergenti” (Eco 1983: 227), ma è trasformata in simboli di status e di distinzione.

La patrimonializzazione delle forme culturali folcloriche ed etnologiche, dietro ad una faccia positiva e democratica (la valorizzazione delle forme culturali di gruppi a lungo discriminati e la promozione della loro autostima), nasconde una faccia meno idilliaca: lo sviamento della mobilitazione delle collettività coinvolte nei processi di patrimonializzazione, dai problemi espressi dalle loro reali condizioni di vita, su questioni relativamente irrilevanti (i patrimoni). Si può assistere ad esempio a *brincantes* dei *bairros* della periferia di São Luís, impegnati nell’opera di divulgazione e valorizzazione della cultura popolare come veicolo di promozione dell’identità maranhense (v. nel § 3.2, l’intervista a Rogerio Pelado), trascurare nella propria attività culturale questioni essenziali del contesto quotidiano della propria esistenza, come la bassa qualità dell’istruzione di base e della sanità pubblica, la disoccupazione cronica, la criminalità giovanile e il traffico della droga (v. id.).

Ma le pratiche di valorizzazione delle forme folcloriche in Brasile soddisfano anche altre esigenze ideologiche.

### **Dispositivi di integrazione**

L’attuale presenza egemonica di uno specifico apparato di valorizzazione selettiva del folclore, di tipo patrimoniale, e di una specifica *illusio* folclorica non ci è sembrata sufficiente a rispondere all’interrogativo che ci eravamo inizialmente posti: le ragioni dell’importanza del folclore in Brasile. Perché questo tipo di apparati, questo tipo di appropriazione/selezione delle forme folcloriche, e questa *illusio* hanno operato e operano in modo così intenso in Brasile e nel Maranhão? Qual è la specificità del contesto brasiliano? Per rispondere a questa seconda domanda (corollario della prima) abbiamo allora cercato di investigare il ruolo e il significato che ha giocato la valorizzazione del folclore come sistema di emblemi distintivi nella storia culturale del Brasile (cap. 4).

In quanto simboli identitari le forme del folclore in Brasile sono e sono state valorizzate e appropriate come emblemi della nazione, della sua unità e della sua singolarità nel consesso internazionale delle nazioni. In questo caso le politiche e le poetiche di valorizzazione delle forme popolari della cultura e del folclore hanno assunto un ruolo unificante e integratore delle differenze culturali. A questo tipo di valorizzazione hanno concorso sia le istituzioni di governo direttamente interessate a mantenere la coesione sociale (l’esempio classico di questo caso è l’appropriazione del *samba* come simbolo nazionale realizzata durante lo Estado Novo di Vargas), sia gli intellettuali cosmopoliti interessati a valorizzare la

singularità della propria cultura nazionale e quindi della propria specifica identità di letterati brasiliani (come avvenuto ad esempio nel caso del movimento modernista), sia infine le industrie culturali e le industrie del turismo interessate a proporre un'immagine del Brasile singolare, ma, allo stesso tempo, integrata e facilmente riconoscibile. Si assiste dunque ad una sorta di antropofagia del folclore operata contemporaneamente dal potere politico, dalle istituzioni da esso controllate, da una frazione degli intellettuali e delle industrie culturali e del turismo.

Le forme del folclore sono state valorizzate anche come emblemi di singularità particolari, di identità interne al Brasile di tipo sia regionale che etnico-razziale, contrastive rispetto alla dimensione identitaria nazionale. Queste modalità di valorizzazione del folclore più autonomiste, entrando in contraddizione con i progetti di integrazione e promozione nazionale sopra ricordati, sono state allora affiancate, con il supporto delle istituzioni, delle classi ideologiche al loro servizio, e delle industrie culturali, da dispositivi aggiuntivi di inclusione del tipo della *democracia racial*: le differenze interne sono state riconosciute, ma, al medesimo tempo, sono state considerate convivere armoniosamente, combinandosi in forme ibride, o in forme di relativa complementarietà.

Queste modalità di integrazione, nel caso delle forme del folclore, come abbiamo visto nei § 4.2.6, 4.2.7, sono state operate nel modo più consapevole dal *Centro Nacional de Referência Cultural* (CNRC) istituito nel 1975 da Aloísio Magalhães. Gli imperativi della sicurezza e dell'integrazione nazionale dei militari sono stati conciliati da Magalhães e dal CNRC con lo sviluppo dei consumi culturali e con la costruzione di un'immagine attraente del Brasile richieste dalle industrie culturali e dalle industrie del turismo. Questo tipo di politiche si sono riprodotte recentemente attraverso lo sviluppo dei nuovi dispositivi patrimoniali istituiti dal Decreto 5.331 del 2000. Si tratta allora anche oggi, come abbiamo visto affermare esplicitamente nel 2004 da Letícia Vianna, coordinatrice del progetto *Celebrações e Saberes da Cultura Popular* del CNFCP, di “congiungere [*equacionar*] pluralità culturale e unità nazionale” (Vianna 2004: 16).

Dietro la valorizzazione delle forme del folclore abbiamo dunque individuato un articolato “bisogno” di identità. Tale “bisogno”, al di là delle ragioni di distinzione sopra segnalate, soddisfa anche ad un ruolo più propriamente ideologico. Le forme discorsive e i dispositivi di valorizzazione identitaria del tipo della *democracia racial* sono infatti dei dispositivi particolarmente efficaci nell'integrare tra loro delle strategie ideologiche di *divide et impera*, con delle strategie che potremmo chiamare, prendendo a prestito il titolo di una comunicazione di Bourdieu, del tipo *unifica et impera* (cfr. Bourdieu 2000).

Da un lato, la frammentazione e la relativa contrapposizione di identità trasversali alle identità di classe complica la formazione di una coscienza di classe condivisa da parte delle masse subalterne (*divide et impera*). Ad esempio, nel caso del Maranhão, l'identità "negra", associata al Bumba-meu-boi di Zabumba o al *tambor de mina* e al *tambor de crioula*, divide i membri delle classi subalterne di colore, che si riconoscono in questa identità, dai membri delle medesime classi che non vi si riconoscono. Si tratta di una strategia antica, messa in atto inizialmente in Brasile per controllare e dividere al loro interno le masse degli schiavi importati dall'Africa. All'epoca dello schiavismo europeo nelle Americhe, come osserva Roger Bastide,

il Bianco, rendendosi conto – specie nelle regioni in cui si trovava in minoranza e in certo modo quasi annegato nella «neve nera» degli schiavi – di quanto sarebbe stato pericoloso per lui consentire che si formasse una coscienza di classe fra tutti i neri dominanti e sfruttati, e in certo modo resi omogenei dalla miseria [...] si è dato da fare per alimentare, in America, le differenze etniche e i conflitti interrazziali, spingendo gli uni contro gli altri. (Bastide 1970b)

L'istituzione in Brasile, tramite il Decreto n. 3.551 del 2000, del *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial*, e la successiva proliferazione delle forme di patrimonializzazione<sup>547</sup>, incentivando la competizione tra i sostenitori del "registro" di differenti forme culturali, ha disseminato di microconflittualità le comunità locali portando le logiche di *divide et impera* ad un livello ulteriore di sofisticazione. Tale sofisticazione trova il suo limite, ma anche il suo fine ultimo, nel fenomeno inflazionistico che questa stessa proliferazione di patrimoni e di conflitti produce, in una sorta di neutralizzazione generale della cultura: tutto è patrimonializzabile e quindi nulla può più essere distaccato e valorizzato come patrimonio culturale (cfr. Poulot 2006: 141).

Dall'altro, la valorizzazione delle identità o delle culture subalterne, riconosciute come parte integrante della cultura nazionale o regionale (della *brasilianidade* o della *maranhensidade*), quando unisce retoricamente ad un medesimo campo di interessi (ad esempio il campo della cultura) attori dotati di capitali (economici, sociali, professionali) di entità molto diverse, senza preoccuparsi di ridurre tale asimmetria, funziona allora come un meccanismo ideologico del tipo di *unifica et impera*: coloro che sono dotati delle competenze e dei capitali che operano oggettivamente in un dato campo dominano coloro che sono ad essi equiparati solo retoricamente o simbolicamente. Un meccanismo simile ha operato, nella storia del Brasile, dopo l'abolizione della schiavitù (1888), quando lo schiavo

---

<sup>547</sup> Vedi alcuni cenni su questo fenomeno nel paragrafo sull'inventario e il registro dei patrimoni immateriali a p. 313 e seguenti.

liberato, giuridicamente parificato agli altri cittadini, come osserva la storica Costa Emília Viotti, “fu abbandonato alla sua propria sorte e si vide obbligato a conquistare con i suoi propri mezzi la sua emancipazione reale” (Costa 1966: 118). Bourdieu, in relazione al campo economico, con riflessioni che riteniamo trasferibili al campo culturale<sup>548</sup>, ha osservato che

l’unificazione e l’integrazione, lungi dal provocare, come si potrebbe credere, un processo di omogeneizzazione, si accompagnano a una concentrazione del potere, che può spingersi fino alla monopolizzazione, e alla spoliatura di una parte della popolazione così integrata. Ciò vuol dire che l’integrazione nello Stato e nel territorio che esso controlla è di fatto la condizione del dominio (come si vede bene in tutte le situazioni di colonizzazione). [...] L’unificazione del campo economico tende, soprattutto mediante l’unificazione monetaria e la generalizzazione degli scambi monetari che ne deriva, a proiettare tutti gli attori sociali in un gioco economico per il quale essi non sono egualmente preparati ed equipaggiati, culturalmente ed economicamente. (Bourdieu, 2000: 105-106)

Ecco dunque che nel contesto brasiliano, un contesto a lungo dominato da profonde differenze economiche e sociali, da un elevato tasso di povertà (v. le Tabella 2 e Tabella 3 a p. 37) e da forme di “super-sfruttamento del lavoro” (Marini 1974: 140-145), la valorizzazione del folclore e la stessa autonomizzazione di uno specifico campo del folclore si iscrive in un campo fortemente connotato da esigenze di controllo ideologico, espressione degli interessi delle classi dominanti. La valorizzazione delle forme del folclore in quanto emblemi nazionali, o in quanto emblemi di identità particolari, quando è operata con obiettivi strumentali/ideologici può fare a meno dei contenuti più complessi ed elaborati di queste forme, contenuti che possono risultare non rilevanti, inefficaci o controproducenti rispetto a tali fini. La messa in atto di dispositivi di valorizzazione di tipo patrimoniale (oggettivante) delle forme del folclore risulta allora colludere con queste esigenze ideologiche. Da qui secondo la mia analisi una delle ragioni dell’importanza e della estensione in Brasile della valorizzazione patrimoniale delle forme folcloriche.

### **Patrimonializzazione del folclore e folclorizzazione dell’antropologia**

La valorizzazione patrimoniale delle forme folcloriche ha goduto a partire dagli anni ’80 anche di una rinnovata attenzione da parte dell’accademia e delle discipline antropologiche. Abbiamo visto nel paragrafo dedicato ai rapporti tra folclore e scienze sociali in Brasile (p. 278 e segg.) come anche in questo paese gli studi del folclore, soprattutto durante la fase di massimo sviluppo del movimento folclorico brasiliano, tra la fine degli anni ’40 e i primi

---

<sup>548</sup> Sulla valorizzazione della cultura popolare vedi anche le osservazioni di Bourdieu che abbiamo riportato nel § 1.5.2.

anni '60, siano stati emarginati dal campo accademico delle scienze sociali. Florestan Fernandes in quegli anni sottolineava la confusione problematica a cui poteva condurre la mescolanza di criteri scientifici ed estetici nell'interpretazione dei fatti folclorici, mescolanza a suo avviso tipica del metodo di lavoro degli studiosi del folclore privi di un'adeguata formazione accademica nelle scienze sociali. Il recente processo di patrimonializzazione del folclore e di antropologizzazione dei patrimoni che abbiamo descritto nelle sue linee essenziali, nel § 4.2.7, ha rotto in Brasile l'interdetto a cui l'approccio più descrittivo ed estetizzante degli studi folclorici era stato sottoposto in ambito accademico dalle scienze sociali.

Si è verificata inizialmente una convergenza tra gli interessi di certi settori accademici, come il design, la comunicazione, le belle arti e il restauro, e le istanze di valorizzazione identitaria organizzate e promosse da istituzioni federali come l'IPHAN e il CNFCP, dalle istituzioni della cultura periferiche e da un numero crescente di associazioni ed istituzioni museali. Non è un caso che la formazione di Aloísio Magalhães, in Brasile uno dei fautori di questa svolta, sia avvenuta nell'area della museologia (a Parigi), del disegno industriale, della comunicazione visuale e delle tecniche di propaganda pubblicitaria (negli Stati Uniti) (v. p. 297). Questa svolta ha creato nuove opportunità di lavoro per studiosi con formazione antropologica che gradualmente hanno iniziato ad occupare incarichi significativi nelle istituzioni dedicate al patrimonio. Questa ascesa degli antropologi nel campo patrimoniale è stata coronata, all'inizio del nuovo millennio, dall'elezione alla presidenza dell'IPHAN dell'antropologo Antônio Augusto Arantes. Attraverso questa via, il folclore, concepito come uno specifico insieme di risorse identitarie e di marketing culturale, è così rientrato nell'ambito degli interessi delle scienze sociali e in particolare dell'antropologia.

L'inclusione delle forme del *folclore* o della *cultura popular* nella nuova categoria del patrimonio immateriale o intangibile, adottata e promossa sia dal governo brasiliano che dall'UNESCO, ha permesso, da un lato, di superare le connotazioni negative che il termine *folclore* aveva ereditato dalle discriminazioni degli scienziati sociali e dalle valutazioni critiche dei movimenti politici progressisti più radicali attorno alla fine degli anni '50. Dall'altro ha consentito di neutralizzare anche le connotazioni più rivoluzionarie e contestatarie che ha mantenuto in Brasile il termine *cultura popular*, connotazioni associate a questa espressione a partire dalle esperienze militanti dei primi anni '60 del *Centro Popular de Cultura* (CPC) di Rio de Janeiro e del *Movimento de Cultura Popular* (MCP) di Recife (v. al § 3.6.3 p. 165 e segg.). A partire dai primi anni '90 il tema del patrimonio culturale è diventato oggetto sistematico della riflessione degli antropologi brasiliani (v.

anche la nota 540). Con l'istituzione in Brasile del *Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial* e del *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (tramite il Decreto 3.551 del 2000), gli antropologi – in modo analogo al caso dei “lodo antropologici” dove è loro richiesto di certificare l'appartenenza storica di una comunità ad uno specifico territorio<sup>549</sup> – sono stati chiamati a compilare dossier su determinati patrimoni immateriali, ad emettere pareri nei processi del loro registro e della loro proclamazione a patrimoni nazionali, al fine di certificarne il radicamento in determinate collettività, e a formulare proposte riguardo alla loro salvaguardia. Da un lato, a partire da questa situazione, si è sviluppato tra gli antropologi brasiliani un dibattito approfondito dove i patrimoni e le politiche di patrimonializzazione sono divenuti oggetto di studio e riflessione. Nel 2002 è stato fondato dalla presidenza della *Associação Brasileira de Antropologia* (ABA) il *Grupo de Trabalho Permanente do Patrimônio Cultural* (Abreu 2007: 21). Nella Università Federale del Maranhão il prof. Alexandre Fernandes Corrêa, leader del *Grupo de Estudos Culturais* al quale ho partecipato durante la mia permanenza in Brasile, ha svolto dal 2002 una critica puntuale delle pratiche di patrimonializzazione (v. ad es. Corrêa 2003, 2008). Dall'altro si è assistito, potremmo dire, ad una folclorizzazione degli antropologi e più in generale dei ricercatori sociali impegnati nelle pratiche di patrimonializzazione, i quali hanno iniziato a svolgere le attività tipiche dei folcloristi: descrivere oggetti e manifestazioni, classificarne le forme secondo tipizzazioni essenzializzanti, valutarne l'importanza in termini di valorizzazione o di rappresentatività identitaria, salvaguardarne l'esistenza e incentivarne la diffusione. In una sorta di ritorno del rimosso, sono riemersi nelle pratiche etnografiche coinvolte nelle operazioni di registro paradigmi di analisi etnografica risalenti addirittura al periodo precedente la rivoluzione inaugurata dal metodo dell'osservazione partecipante di Malinowski: l'elaborazione di questionari e la raccolta di “dati” e “osservazioni oggettive” per tramite di informatori opportunamente addestrati<sup>550</sup>. Su questo fenomeno, possiamo qui solo abbozzare alcune osservazioni che segnalano la direzione di un possibile ampliamento di questa tesi.

Accompagnando tra il giugno 2007 e l'inizio del 2008 il processo di inventario del complesso del Bumba-meu-boi del Maranhão abbiamo potuto assistere alla messa in opera della metodologia per il registro dei beni di natura immateriale elaborata alla fine degli anni

---

<sup>549</sup> In Brasile i *laudos antropológicos* sono giuridicamente sostenuti dai principi costituzionali brasiliani che hanno istituito le nozioni di “terra indigena” e di “comunità quilombola” (Art. 67 e 68 del Titolo X della Costituzione brasiliana del 1988: *Ato das disposições constitucionais transitórias*); Su questo argomento v. Malighetti 2004; v. anche Clifford 1988 (cap. 12).

<sup>550</sup> Sull'uso di informatori e corrispondenti di campo nell'antropologia di fine '800, v. Fabietti 1991, pp. 87-88; Fabietti 1998; Malighetti 2000, par. 1.

'90 dalla *Andrade e Arantes – Consultoria e Projetos Culturais*, con il coordinamento dell'antropologo Antônio Augusto Arantes e la supervisione dei tecnici dell'IPHAN (§ 4.2.7, p. 303), metodologia sistematizzata nel *Manual de Aplicação* dell'*Inventário Nacional de Referências Culturais* – INRC (IPHAN 2000a, 2000b).

Intervistando i ricercatori impegnati nel processo di inventario del complesso culturale del Bumba-meu-boi del Maranhão, per lo più giovani laureati o laureandi in scienze sociali, e accompagnando uno di essi, Clicia Abreu Gomes, nella missione di investigazione etnografica a lei assegnata, abbiamo potuto osservare le pratiche di ricerca di campo e di scrittura etnografica disciplinate dalla metodologia dell'INRC. Tale metodologia consiste nella realizzazione di interviste strutturate ai produttori delle forme culturali inerenti all'inventario. Le interviste sono organizzate sulla base di questionari precostituiti. Successivamente vengono compilate delle schede preformattate di identificazione (*fichas de identificação*), dove i dati raccolti sono inseriti negli appositi spazi (v. Appendice B). La libera iniziativa dei singoli ricercatori è vincolata a questa procedura e il loro lavoro si riduce ad un'attività di tipo compilativo. Si assiste così alla messa in opera di una pedagogia della ricerca etnografica paternalista ed autoritaria chiusa agli stimoli imprevedibili provenienti dal campo. Questo tipo di paradigma è programmaticamente illustrato da Arantes nel medesimo *Manual de Aplicação*:

Nonostante la complessità della ricerca etnografica, è possibile delimitare tappe preliminari di investigazione che, prendendo certe precauzioni, possono essere condivise da una gamma di collaboratori. I procedimenti devono essere uniformi, gli strumenti devono essere di ampia applicazione, ed è necessario, soprattutto, che le interviste – per superficiali che siano – generino informazioni valide e fededegne. Per affrontare adeguatamente questi problemi – e senza pretendere di trasformare questo inventario in un succedaneo semplificato di ricerca etnografica – propongo che l'investigazione si limiti agli aspetti della vita sociale che siano immediatamente riconoscibili dagli attori e che ci si proponga di registrare i dati che siano più immediatamente apprensibili per mezzo di istruzioni [*roteiros*] e formulari normalizzati. (IPHAN 200b: 9)

La metodologia proposta da Arantes consiste dunque in una riedizione delle pratiche ottocentesche di divisione del lavoro antropologico: la raccolta dei “dati” è assegnata a collaboratori addestrati ad operare in modo il più possibile passivo e automatico, al fine di impedire che i loro pregiudizi possano inquinare le informazioni raccolte. Vediamo qui nel modo più esplicito come la complessità e la ricchezza del lavoro antropologico possa essere ridotta dalle pratiche di registro di tipo patrimoniale. Pratiche a cui vengono addestrati giovani ricercatori spesso impegnati nelle loro prime esperienze etnografiche.

Abbiamo in conclusione voluto accennare a queste problematiche, potremmo dire meta-antropologiche, emerse nel corso della nostra ricerca, per segnalare da un lato come le

disposizioni oggettivanti dei dispositivi patrimoniali possano infiltrarsi nelle discipline antropologiche, nonostante tutte le forme di autocritica riflessiva sviluppate dalla disciplina a partire dalla fine degli anni '60. Dall'altro per segnalare i possibili sviluppi della nostra ricerca in una direzione che incontra l'attuale dibattito antropologico sui patrimoni culturali. Dibattito particolarmente vivo ed articolato anche in Italia, come testimonia la ricchezza di analisi delle recenti pubblicazioni di antropologi italiani sui temi del patrimonio (v. ad esempio Palumbo 2003; Pizza 2004; Bravo, Tucci 2006; vedi anche l'"Annuario di Antropologia" dedicato al patrimonio culturale curato da Irene Maffi nel 2006).<sup>551</sup>

In attesa che altre congiunture riportino la questione della cultura al centro dell'attenzione dei governi del nostro paese, vale la pena approntare gli strumenti critici e metodologici con cui affrontare la questione della valorizzazione e salvaguardia del patrimonio culturale italiano, anche attraverso l'analisi critica di esperienze più avanzate in questo campo, come è il caso delle politiche patrimoniali brasiliane.

---

<sup>551</sup> A partire anche da questi volumi, nel marzo-maggio 2007 è stato organizzato dalla "Fondazione Basso" e dalla "Società Italiana per la museografia e i beni Demo Etno Antropologici" (SIMBDEA) il seminario *La costruzione del patrimonio culturale – discussioni critiche tra antropologia e altri territori*, coordinato dagli antropologi Pietro Clemente, Sandro Simonicca e Federico Scarpelli, dove sono state affrontate e dibattute le principali questioni inerenti alle politiche e poetiche del patrimonio (cfr. Fondazione Basso, *La costruzione del patrimonio culturale*, sito internet).



## Bibliografia<sup>552</sup>

Abreu R., 2005 (luglio/dic.), *Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação de antropólogos nas questões do patrimônio*, "Sociedade e Cultura", v. 8, n. 2, pp. 37-52.

Abruzzese A., Borrelli D., 2000, *L'industria culturale*, Carocci editore, Roma.

Abbagnano N., Fornero G., 1993, *Storia della filosofia. La filosofia contemporanea*, vol. 4, tomo I, Utet, Torino.

Agambem G., 2006, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Ed. Nottetempo.

Albernaz L. S. F., 2004, *O "urrou" do boi em Atenas: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tesi di dottorato. Dipartimento di Antropologia, Istituto di filosofia e Scienze Umane, Università Statale di Campinas (UNICAMP), tutor: prof.ssa. Maria Suely Kofes, [s. n.], Campinas.

Albuquerque A. de, Holzbach A. D., 2007, *Sob nova direção: democracia e Transmissão do poder na posse de Lula*, "Logos", n. 27 (Mídia e democracia), Anno 14, 2° semestre 2007, pp. 63-75.

Albuquerque W. R. de, Fraga Filho W., 2006, *Uma história do negro no Brasil*, Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares. Disponibile in internet al sito: <[http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/ uma%20historia%20do%20negro%20no%20brasil.pdf](http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/uma%20historia%20do%20negro%20no%20brasil.pdf)> (ultimo accesso 29 novembre 2010).

Alencar J. de, 1871, *Elemento Servil*, Discorso del 13 luglio 1871 alla Camera dei Deputati, in id., 1977, *Discursos Parlamentares de José Alencar – deputado-geral pela província do Ceará (1861-1877)*, Camera dei Deputati, Brasilia.

Alfonso L. P., 2006, *EMBRATUR: Formadora de imagens da nação brasileira*, Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas.

Althusser L., 1978, *Marx nei suoi limiti*, Mimesis, Milano, 2004.

Amaral Amadeu, 1948, *Tradições Populares*, São Paulo: Progresso.

– 1924, *Os estudos folclóricos no Brasil*, in Amaral 1948.

– 1925a, *Folclore e Dialectologia*, in Amaral 1948 [prima edizione in "O Estado de São Paulo", 15/5/1925].

– 1925b, *Uma tarefa a executar*, in Amaral 1948 [prima edizione in "O Estado de São Paulo", 22-27/5/1925].

– 1925c, *Por uma Sociedade Demológica em São Paulo*, in Amaral 1948 [prima edizione in "O Estado de São Paulo", 30/10-6/11/1925].

---

<sup>552</sup> Alcuni dei testi menzionati nella bibliografia non sono citati esplicitamente nella tesi. Si tratta dei resti di riferimenti contenuti in frammenti della tesi che sono stati infine eliminati. Oltre che per una questione di praticità, abbiamo preferito mantenerli per segnalare le tracce dell'intricato percorso di scrittura della tesi.

- 1925d, *A poesia nativa do nosso povo*, in Amaral 1948 [prima edizione in “O Estado de São Paulo”, 9-16-23/10/1925].
- 1921, *Poesia da Viola*, in Amaral 1948 [prima edizione in “O Estado de São Paulo”, 21/11/1921].

Anastassakis Z., 2008, *Um projeto de design nacional: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural*, in Associação de Ensino e Pesquisa de Nível Superior de Design do Brasil (AEND), Anais do 8º Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (8-11 ottobre 2008, São Paulo), pp. 536-544.

Anderson B., 1983, *Comunità immaginate: origine e fortuna dei nazionalismi* [Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism], Manifestolibri, Roma, 1996.

Andrade El-Jaick D., 2006, *Os intelectuais como intérpretes da nação: a revista niterói e a introdução do romantismo no brasil*, “Esboços”, Rivista del Programma di dottorato in storia dell’Università Federale di Santa Caterina, vol. 13, n. 15.

Andrade M. de, 1991, *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*, Villa Rica, Belo Horizonte/Rio de Janeiro.

- 1936, *Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*, “Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, n. 30, pp. 270-287.

Andrade Oswald de (1972), *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*, Vol. VI delle *Obras Completas*, Editora Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1978.

Antonil A. J., 1711, *Cultura e opulência do Brasil*, São Paulo, Melhoramentos, 1976.

Appadurai A., 1996, *Modernità in polvere* [*Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*], Meltemi, Roma, 2001.

Apolito P., 2002, *Internet e la Madonna. Sul visionarismo religioso in rete*, Feltrinelli, Milano.

Araújo Maria do Socorro, 2006 (dic.), *Promoção oficial: folclore, parafolclore e turismo*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 36, CMF, São Luís, p. 3-5.

- 1986, *Tu contas! Eu conto!*, São Luís: SIOGE.

Araújo Maria Raymunda, 2008, *Em busca de Dom Cosme Bento das Chagas – Negro Cosme: Tutor e Imperador da Liberdade*, Imperatriz: Ética.

- 1994, *Insurreição de Escravos em Viana - 1867*, São Luís: Sioge.

Araújo Paulo Jéferson P., Verbeselt Lisbet, 2005 (dic.), *Respeito, mas não gosto: prestígio ou preconceito para com os cultos afro-brasileiros?*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 33, CMF, São Luís, pp. 7-8.

Araújo T. C. N., 1987 (nov.), *A classificação de “cor” nas pesquisas do IBGE: notas para uma discussão*, “Cadernos de Pesquisa”, n. 63, FCC, São Paulo, pp. 14-16.

Arelaro Lisete Regina Gomes, 2005 (ott.), *O ensino fundamental no Brasil: avanços, perplexidades e tendências*, “Educação Social” [online], vol. 26, n. 92, pp. 1039-1066. Disponibile in internet: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n92/v26n92a15.pdf> (ultimo accesso 5 luglio 2010).

Ariès Ph., 1975, *Storia della morte in Occidente*, Rizzoli, Milano, 2006.

Asselin V., 2010, *Cidadania e Segurança*, “Jornal Pequeno”, 10 agosto 2010.  
– 1982, *Grilagem. Corrupção e violência em terras do Carajás*, Editora Vozes, Petrópolis (RJ).

Associação Brasileira de Antropologia (a cura di Lima M. F. Filho, Beltrão J. F., Eckert C.), *Antropologia e Patrimônio Cultural. Diálogos e Desafios Contemporâneos*, Nova Letra, Blumenau, 2007.

Azevedo N. A., 1983, *Bumba-meu-boi no Maranhão*, Alumar, São Luís, 1997.

Azevedo T., 1953, *Les élites de couleur dans une ville brésilienne*, Unesco, Parigi.  
Bachtin M., 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medioevale e rinascimentale*, Einaudi, Milano, 1979.

Baesse Debora, 2005, *Cadê o Boi de Orquestra?*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 32, ago. 2005, São Luís: CMF, p. 2.

Balandier G., 1974, *Società e dissenso [Anthropo-logiques]*, Ed. Dedalo, Bari, 1977.  
– 1971, *Le società comunicanti: introduzione all'antropologia dinamista [Sens et puissance: les dynamiques sociales]* Laterza, Bari, 1973.  
– 1951, *La situation coloniale: approche théorique*, “Cahiers internationaux de sociologie”, v. 11, Les Presses universitaires de France – PUF, Paris, pp. 44-79.

Baranger D., 2008, *The Reception of Bourdieu in Latin America and Argentina*, “Sociologica”, n. 2, il Mulino, Bologna.

Barbosa F., Ellery H., Medley S., 2009, *A constituição e a democracia cultural*, in “Políticas Sociais: acompanhamento e análise”, n. 17 [Vinte Anos da Constituição Federal], vol. 2, IPEA, pp. 227-281. Testo disponibile in internet al sito: <[http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps\\_17/volume02/bps\\_completo\\_2.pdf](http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/publicacoes/bpsociais/bps_17/volume02/bps_completo_2.pdf)> (ultimo accesso 12/02/2011).

Barbosa J. Da Cunha, 1839, *Discurso*, “Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – RIHGB”, Tomo 1, n.1.

Barilli R., 1984, *L'arte contemporanea. Da Cézane alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Barros Antonio Evaldo Almeida, 2007, *O pantheon encantado: Culturas e Heranças Étnicas na Formação de Identidade Maranhense (1937-65)*, tesi Magistrale in Studi Etnici e Africani, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Tutor: Jocélio Teles dos Santos; Co-tutor: Sérgio Ferretti.  
– 2005, “A terra dos grandes bumbas”: a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-60), “Caderno Pós Ciências Sociais” (UFMA), São Luís, v. 2, n. 3, p. 94-120, gennaio-giugno 2005.

- Bastide R., 1971, *Antropologia applicata*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975.
- 1970a, *Mémoire collective et sociologie du bricolage*, in “L’année sociologique”, vol. 21, pp. 65-108.
  - 1970b, *I culti Afro-Americani*, in Puech H.-C. (a cura di), 1978, *Storia delle religioni. Colonialismo e neocolonialismo*, vol. 1, Laterza, Bari.
  - 1967, *Le Americhe nere. Le culture africane nel nuovo mondo*, Sansoni, Firenze, 1970.
- Bastide R., Fernandes F., 1955, *Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo*, Anhembi, São Paulo.
- 1953 (nov.), *Carta Aberta a Guerreiro Ramos*, “Revista Anhembi”, São Paulo, v. 12, n. 36, pp. 521-528.
- Baudrillard J., 1976, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- 1972, *Per una critica della economia politica del segno*, Mazzotta, Milano, 1974.
  - 1968, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, 2003.
- Bauman Z., 1987, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.
- Bateson G., 1972, *Verso un’ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1988.
- Belmont N., 1986 (gen.-giu.), *Le folklore refoulé, ou les séductions de l’archaïsme*, “L’Homme”, XXVI (1-2), pp. 259-268.
- Benjamin W., 1962, *Angelus Novus, saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995.
- 1955, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991.
  - 1936, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, in id. 1955, pp. 17-56.
- Bennett G., 1996, *The Thomsian Heritage in the Folklore Society (London)*, “Journal of Folklore Research”, v. 33, n. 3 (set. 1996), pp. 212-220.
- Bilden R., 1929, *Brazil, laboratory of civilization*, “The Nation”, CXXVIII, 16 gennaio, pp. 71-74.
- Boal A., 1979, *Técnicas Latino-Americanas de teatro Popular*, Hucitec, São Paulo.
- 1974, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1977.
- Boas F., 1922, *Report on an Anthropometric Investigation of the Population of the United States*, “Journal of the American Statistical Association”, v. 18, n. 138. (giu. 1922), pp. 181-209.
- 1921, *The Problem of the American Negro*, “The Yale Review”, n. 10 (gen.), pp. 384-395.
  - 1915, *Race and nationality*, American Association for International Conciliation, Special Bulletin (gen.), New York.
  - 1911, *Changes in Bodily Forms of Descendants of Immigrants*, 61-esimo Cong., 2<sup>a</sup> sess., Senate Doc. 208, Reports of the U.S. Immigration Commission, v. 64, Government Printing Office, Washington, D.C.
- Boas F., Boas H. M., 1913, *The Head. Forms of the Italians as Influenced by Heredity and*

*Environment*, "American Anthropologist", Nuova Serie, v. 15, n. 2. (Apr. - giu. 1913), pp. 163-188.

Bogatirev P., Jakobson R., 1929, *Il folclore come forma di creazione autonoma*, in "Strumenti critici", n. I, 1967, pp. 223-40 [ripubblicato in del Ninno 2007].

Bomeny H. M. Bousquet, 1981, *Paraíso tropical: a ideologia do civismo na TVE do Maranhão*, Achiamé, Rio de Janeiro.

Bonnell, V. E. and L. Hunt (a cura di), 1999, *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, University of California Press, Berkeley.

Borelli Silvia Helena Simões, 2001, *Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas*, "São Paulo em Perspectiva", vol. 15, n.3, pp. 29-36.

Borges J. L., 1952, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires.

Borofsky R., 1994, *L'antropologia culturale oggi*, Meltemi, Roma, 2000.

Borrvalho Tácito, 2007, *O teatro no Maranhão nos anos 70*, in Leite 2007, pp. 69-97.  
– 2005, *O Boneco - Do imaginário popular maranhense ao teatro - uma análise de "O Cavaleiro do Destino"*, São Luís: SECMA – SESC – Lithograf.

Bourdieu P., 2002, *Campo del potere e campo intellettuale* [a cura di Marco d'Eramo], Manifestolibri, Roma.

– 2001a, *Controfuochi 2: per un nuovo movimento europeo*, Manifestolibri, Roma.

– 2001b, *Langage et pouvoir symbolique*, Seuil, Parigi [versione rivista e aumentata di *Ce que parler veut dire*, 1982].

– 2000, *Unifica et impera*, in id. 2001a, pp. 105-124.

– 1997, *Meditazioni Pascaliane*, Feltrinelli, Milano, 1998.

– 1994, *Ragioni pratiche* [*Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*], il Mulino, Bologna, 1995.

– 1993, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press.

– 1992a, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano, 2005.

– 1992b, *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

– 1989a, *La noblesse d'Etat: grandes écoles et esprit de corps*, Ed. de Minuit, Paris.

– 1989b, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro, Bertand Brasil, 2005.

– 1988, *Vive la Crise!: For Heterodoxy in Social Science*, "Theory and Society", v. 17, n. 5, set. 1988, pp. 773-787.

– 1987, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcellona, 2000.

– 1986a, *Social Space and Symbolic Power*, "Sociological Theory", v. 7, n. 1, pp. 14-25, primavera 1987.

– 1986b, *The Forms of Capital*, in J. Richardson (a cura di), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, New York: Greenwood, pp. 241-258.

– 1984, *Homo academicus*, Ed. de Minuit, Paris.

– 1983a, *Vous avez dit "populaire" ?*, "Actes de la recherche en sciences sociales", 46, pp. 98-105.

– 1983b, *Pierre Bourdieu: Sociologia*, a cura di R. Ortiz, Ática, São Paulo.

- 1982, *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer* [*Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*], EDUSP, São Paulo, 1996.
- 1980, *Questões de Sociologia*, Editora Marco Zero, Rio de Janeiro, 1983.
- 1979a, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna, 1983.
- 1979b, *Les trois états du capital culturel*, “Actes de la Recherche en Sciences Sociales”, vol. 30, n. 1, pp. 3-6.
- 1974, *A economia das trocas simbólicas* [selezione e introduzione di Sergio Miceli], Perspectiva, São Paulo, 2005.
- 1972a, *Per una teoria della pratica*, Cortina, Milano, 2003.
- 1972a, *Outline of a theory of practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- 1971, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, in Bourdieu 2002, pp. 51-82.
- 1970, *O Mercado dos Bens Simbólicos*, in Bourdieu 1974, pp. 99-181.
- 1966, *Condition de classe et position de classe*, “Archives Européennes de Sociologie”, VII, pp. 201-223 [trad. portoghese in Bourdieu 1974, pp. 3-25].

Bourdieu P. e Wacquant L., 2000, *La nouvelle vulgate planétaire*, “Le Monde Diplomatique”, 5/2000.

- 1998, *Sur le ruses de la raison impérialiste*, in “Actes de la recherche en sciences sociales”, 121-122, pp. 109-125.

Bourdieu P. (et al.), 1965, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de minuit, Paris.

Braga Ana Socorro, 2000, *Folclore e política cultural. A trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da Cultura*, Tesi Magistrale in Políticas Públicas, UFMA, São Luís.

Brand J., 1777, *Observations on Popular Antiquities: Including the Whole of Mr. Bourne's Antiquitates Vulgares*, J. Johnson, Londra [testo disponibile su googlebook].

Brandão C. R., 1986, *Identidade e Etnia: construção da pessoa e resistência cultural*, Brasiliense, São Paulo.

Bravo G. L., Tucci R., 2006, *I beni culturali demoetnoantropologici*, Carocci, Roma.

Buarque A. de H. F., 2004, *Novo Dicionário Aurélio* (versão eletrônica 5.0), Regis Ltda.

Burke P., 1978, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Mondadori, Milano, 1980.

Burne S., 1914, *Handbook of folklore*, Sidgwick & Jackson LTD, London.

Caldas Ana Carolina, 2003, *Centro Popular de Cultura no Paraná (1959-1964): encontros e desencontros entre arte, educação e política*. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Tutor: Carlos Eduardo Vieira, Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de História e Historiografia da Educação, Curitiba.

Caldeira T. P. R., 2000, *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in Sao Paulo*, University of California Press, Berkeley.

Caldeira T. P. R., Holston J., 1999 (ott.), *Democracy and Violence in Brazil*, “Comparative Studies in Society and History”, v. 41, n. 4, p. 691-729.

Canclini N. G., 1989, *Culture ibride*, Edizioni Angelo Guerini e Associati, Milano, 1998.

Candido A., 1984 (apr.), *A revolução de 1930 e a cultura*, “Novos Estudos”, n. 4, Cebrap, São Paulo, pp. 27-36.

Cardin M., (a cura di), 2003, *Le rôle des médias dans la construction du patrimoine. Atti del colloquio internazionale Médias et patrimoine*, Università di Laval, 9-11 ottobre 2002, Institut du patrimoine culturel, Québec. <http://www.ipac.ulaval.ca/fileadmin/ipac/documents/pdf/Actesmedia2004.pdf> (ultimo accesso 01/05/2009).

Cardoso L. C. M., 2008, *O Teatro do Poder: Cultura e Política no Maranhão*, Tesi di Laurea Magistrale in Scienze Sociali, tutor: E. M. B. Coelho, Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luís.

Carneiro E., 1965, *Prefazione*, in Efegê J., *Ameno Resedá, o rancho que foi escola*, Letras e Artes, Rio de Janeiro.

– 1962, *A evolução dos estudos de folclore no Brasil*, “Revista Brasileira de Folclore”, vol. 2, n. 3, pp. 47-62 (maggio-agosto), Rio de Janeiro: CDFB/MEC.

Carvalho L. G. de, 2005, *A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão*, Tesi di dottorato, Doutorado em Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro.

Carvalho M. Alice Rezende de, 2007, *Temas sobre a organização dos intelectuais no Brasil*, “Revista Brasileira de Ciências Sociais”, vol. 22, n. 65, pp. 17-31.

Carvalho M. Michol Pinho de, 2006, *Divino Maranhão 2006*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 34, São Luís, giugno 2006, p. 3.

– 2005, *Semana da cultura popular comemora dia internacional do folclore*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 32, São Luís, ago. 2005, p. 3.

– 2000a (ago.), *Descobrendo e/ou Redescobrendo o Bumba-meu-boi*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 17, São Luís.

– 2000b (ago.), *O Bumba-meu-boi articulando passado e presente*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 17, São Luís.

– 1997 (a cura di), *Memória de Velhos. Depoimentos*, v. 1, São Luís: SECMA/CCPDVF, Lithograf.

– 1995, *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão*, São Luís: [s.n.].

Carvalho M. Michol Pinho de, Montenegro Antonio Torres (a cura di), 2006, *Memória de Velhos. Depoimentos*, v. 6, São Luís: SECMA; CMF.

– 1999, *Memória de Velhos. Depoimentos*, v. 5, Lithograf, São Luís.

Carvalho Vinicius M. de, *Brasil, um país do futuro: projeções religiosas e leituras sobre um mote de Stefan Zweig*, “Horizonte”, v. 5, n. 9, Belo Horizonte, p. 30-42. Testo disponibile al sito: <[http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC\\_DSC\\_NOME\\_ARQUI20070515105625.pdf](http://www.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20070515105625.pdf)> (ultimo accesso 31/01/2011).

Cascudo Luís da Câmara, 1999, *Dicionário do folclore brasileiro*, Global, São Paulo, 2002<sup>11</sup>.

Castro J. de, 1965, *Una zona explosiva: il Nordest del Brasile [Sete palmos de terra e um caixão. Ensaio sobre o Nordeste, zona explosiva]*, Einaudi, Torino, 1966.

Catucci S., 2000, *Introduzione a Foucault*, Gius. Laterza & Figli, Roma - Bari, 2008.

Cavalcanti L., 1995, *As preocupações do belo: arquitetura moderna brasileira dos anos 30/40*, Taurus, Rio de Janeiro.

– 1990, *Preocupações do Belo, sobre a implantação do modernismo no Brasil*, EHESS [tesi di dottorato], Parigi.

Cavalcanti M. L. V. de Castro, 2008, *Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil: estado da arte*, in Cavalcanti e Fonseca 2008, pp. 11-32.

– 2000 (set.), *O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa*, “História, Ciências, Saúde-Manguinhos”, v.6 suplemento, pp. 1019-1046.

Cavalcanti M. L. V. de Castro, Fonseca M. C. Londres, 2008, *Patrimônio imaterial no Brasil*, Brasília: UNESCO, Educarte.

Cavalcanti M. L. V. de Castro, Vilhena L. R. da Paixão, 1990, *Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore*, “Estudos Históricos”, vol. 3, n. 5, Rio de Janeiro, pp. 75-92.

Cavalcanti M. L. V. de Castro, Barros M. Moraes Lins de, Vilhena L. R. da Paixão, Mello e Souza M. de, Araujo S. Micelli de, 1992, *Os estudos de folclore no Brasil*, “Série Encontros e Estudos” n. 1., Funarte, CNFCP, Rio de Janeiro, 2000<sup>2</sup>, pp. 101-112.

CCPDVF, 2006, *Festa do Divino Espírito Santo*. Testo pubblicato in internet dalla SCP il 15 aprile 2006 sul sito: <<http://www.culturapopular.ma.gov.br/artigos2.php?id=42>> (ultimo accesso 1 aprile 2010).

CEPAL, PNUD, OIT, 2008, *Emprego, desenvolvimento humano e trabalho decente: a experiência brasileira recente*, CEPAL/ PNUD/OIT, Brasília.

Cipriani R. (a cura di), 1979a, *Sociologia della cultura popolare in Italia*, Liguori, Napoli.

– 1979b, *Cultura popolare e orientamenti ideologici*, in id. (a cura di) 1979, pp. 13-57.

Cirese A. M., 1977, *Oggetti, segni, musei. Sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino.

– 1973<sup>2</sup> [1971 prima ed.], *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo.

– 1972a (a cura di), *Folklore e antropologia tra storicismo e marxismo*, Palumbo, Palermo.

– 1972b, *Alterità e dislivelli interni di cultura nelle società superiori*, in Cirese (a cura di), 1972a, pp. 9-42.

Clifford J., 1988, *I frutti impuri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX [The Predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art]*, Boringhieri, Torino, 1999.

CMF, 2009, *Levantamento de boletins da CMF*, 1 pag., CMF. Testo disponibile su internet: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/Indice%20Boletins.pdf>>. Ultimo accesso: 11/3/2010.



- 2008a, *Todo ano tem: Semana de Cultura Popular*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 41, São Luís, ago. 2008, p. 2.
- 2008b, *Grupos de Bumba-Meu-Boi do Maranhão*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 40, São Luís, giu. 2008, pp. 9-12.
- 2008c, *Plano de Salvaguarda do Tambor de Crioula*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 40, São Luís, giu. 2008, p. 19.
- 2008d, *Aberto processo de Registro do Bumba-Meu-Boi no Iphan*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 40, São Luís, giu. 2008, p. 19.
- 2006a (dic.), *Editorial*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 35, São Luís, p. 2.
- 2006b (ago.), *Semana da Cultura Popular 2006. Patrimônio popular: uma questão de identidade*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 35, São Luís, p. 2.
- 2005, *Comissão maranhense de folclore tem nova diretoria*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 32, ago. 2005, rubrica Notícias, São Luís, p. 18-19. <<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim.htm>> (ultimo accesso 22/11/2009).
- 2004, *Cultura Popular em Festa*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 29, ago. 2004, rubrica Notícias, São Luís, p. 15.
- 2003, *Semana da Cultura Popular*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 26, ago. 2003, rubrica Notícias, São Luís, p. 15.
- 2002, *Semana da Cultura Popular 2002*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 23, ago. 2002, rubrica Notícias, São Luís.
- 2001a, *Rodas de Conversas sobre bumba-meu-boi*. CMF-CCPDVF (Testo non pubblicato). Trascrizione parziale dell’incontro organizzato dalla CMF in collaborazione con il CCPDVF dal 14 al 18 maggio 2001.
- 2001b (gen.), *Participação em Congresso*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 18, rubrica Notícias, São Luís.
- 2000a (ago.), *Seminário: O Bumba-meu-boi do Maranhão Hoje: mudanças e perspectivas*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 17, rubrica Notícias, São Luís.
- 2000b, *II Tríduo Juanesco*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 16, giu. 2000, rubrica Notícias, São Luís.
- 1996 (feb.), *VIII CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 4, rubrica Notícias, São Luís.
- 1994, *Relação atualizada de Grupos Folclóricos do Interior do Maranhão*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 2 (ago. 1994), São Luís. Versione elettronica disponibile sul sito della CMF: <<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim2.pdf>> (ultimo accesso 8/08/2010).
- 1993b, *Grupos Folclóricos em São Luís*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 1 (ago. 1993), São Luís, pp. 4-9.
- 1993a, *Reorganização da Comissão Maranhense de Folclore*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 1 (ago. 1993), São Luís, p. 2.

CMF-CNF, 2004, *Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore*, São Luís 18-22 luglio 2002, São Luís: CMF, Recife: CNF.

CNFCP, 2008, *Em Busca da Tradição Nacional [1947-1964]*, Caminhos da cultura popular no Brasil, v. 1. Testo accessibile su internet: <<http://www.cnfcp.gov.br/pdf/50anosCNFCP.pdf>> (ultimo accesso 30/01/2011).

Codato A. N., Guandalini Jr. W., 2003, *Os autores e suas idéias: um estudo sobre a elite intelectual e o discurso político do Estado Novo*, “Estudos Históricos”, n. 32 CPDOC/FGV, Rio de Janeiro.

Comte A., 1851-1854, *Système de politique positive: ou, Traité de sociologie, instituant la religion de l'humanité*, 4 Vol., L. Mathias, Paris.

Cordeiro João Mendonça, 2003, *Domingos Vieira Filho: um amante da cultura popular maranhense*, in “Boletim da CMF”, n. 25, 2003 (giugno), pp. 16-17.

Corrêa A. F., 2008, *Patrimônios Bioculturais: ensaios de antropologia do patrimônio cultural e das memórias sociais*, Edufma, São Luís.

– 2003, *Vilas, Parques, Bairros e Terreiros: novos patrimônios na cena das políticas culturais de São Paulo e São Luís*, EDUFMA, São Luís [publicazione della tesi di dottorato dell'autore sostenuta nel 2001 alla PUCSP, programma di Scienze Sociali].

Corrêa Rossini, 1993, *Formação Social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*, São Luís: SIOGE.

Côrtes Norma, 2003, *Esperança e democracia: as idéias de Álvaro Vieira Pinto*, Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ.

Costa E. Viotti da, 1966, *Da senzala á colônia*, Difel, São Paulo.

Costa Pinto J. A. da, 2009 (giu.), *Gilberto Freyre e o lusotropicalismo como ideologia do colonialismo português (1951–1974)*, “Revista UFG”, anno XI, n. 6, Università Federale di Goiás (UFG), pp. 145-160.

Costa Pinto L. A., 1953, *O negro no Rio de Janeiro: relações de raça numa sociedade em mudança*, Ed. UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.

Coutinho C. N., Nogueira M. A. (a cura di), 1985, *Gramsci e a América Latina*, Paz e Terra, São Paulo, 1993<sup>2</sup>.

Cruz Magno José, 1998, *A Guerra da Balaiada – a epopéia dos guerreiros balaios na versão dos oprimidos*, Centro de Cultura Negra do Maranhão (CCN-MA). 10 p. Libro elettronico disponibile sul sito: < [www.cnma.org.br](http://www.cnma.org.br) >.

Cury Carlos Roberto Jamil, 2005, *Quadragesimo ano do parecer CFE nº 977/65*, “Revista Brasileira de Educação.” [online], n.30, pp. 07-20. Disponibile in internet sul sito: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n30/a02n30.pdf>> (ultimo accesso 14/08/2010).

d'Adesky J., 2005 (ott.), *A Ideologia da Democracia Racial no Limiar do Anti-Racismo Universalista*, “Semiosfera”, anno 5, N. 8. Disponibile in internet sul sito: <[http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/conteudo\\_nt\\_06Dadesky.htm](http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/conteudo_nt_06Dadesky.htm)>, (ultimo accesso 22 gennaio 2010).

– 2001, *Pluralismo étnico e multiculturalismo. Racismos e anti-racismos no Brasil*, Pallas, Rio de Janeiro, 2005.

D'Agostini F., 1997, *Analitici e continentali*, Cortina, Milano.

- DaMatta R., 2004, *O que é o Brasil?*, Rio de Janeiro: Rocco.
- 1981, *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*, Editora Vozes, Rio de Janeiro.
  - 1979, *Carnavais. Malandros e Herois: Para uma Sociologia do dilema Brasileiro*, Guanabara, Rio de Janeiro, 1990<sup>5</sup>.
- Davis F. J., 1991, *Who Is Black? One Nation's Definition*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- Debord G., 1967, *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997.
- de Certeau M., 1990, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.
- Degler C. N., 1971, *Nem preto nem branco: escravidão e relações raciais no Brasil e nos E.U.A.* [Neither Black nor White – Slavery and Race Relations in Brazil and the United States], Editorial Labor do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.
- Dei F., 2011, *Dove si nasconde la cultura subalterna? Folk e popular nel dibattito antropologico italiano*, Testo pubblicato sul sito internet “fareantropologia: <[http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com\\_content&view=article&id=203:dove-si-nasconde-la-cultura-popolare-&catid=54:cultura-popolare-e-cultura-di-massa&Itemid=67](http://www.fareantropologia.it/sitoweb/index.php?option=com_content&view=article&id=203:dove-si-nasconde-la-cultura-popolare-&catid=54:cultura-popolare-e-cultura-di-massa&Itemid=67)> (ultimo accesso 2/03/2011).
- 2002, *Beethoven e le mondine. Ripensare la cultura popolare*, Roma, Meltemi.
- De Martino E., 1959, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 2001.
- 1958, *Morte e pianto rituale*, Boringhieri, Torino, 1975.
- Desvallées A., 2003, *De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine: retour sur l'histoire et sur quelques ambiguïtés sémantiques*, in Cardin M., (a cura di), 2003.
- Domingues P., 2008 (lug./dic.), *Quilombo (1948-1950): a polifonia de vozes afro-brasileiras*, “Ciências & Letras”, n. 44, Faculdade Porto-Alegrense, Porto Alegre, pp. 261-289.
- Durand José C. Garcia, 2008, *Formação do Campo Publicitário Brasileiro 1930-1970*, Relatório 10/2008, FGV-EASP; GV Pesquisa. Testo disponibile in internet sul sito: <<http://virtualbib.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/3025/Rel102008.pdf?sequence=1>> (ultimo accesso 15/01/2011).
- Durkheim E., 1912, *Le forme elementari della vita religiosa*, Newton Compton, Roma, 1973.
- Eco U., 1983, *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano.
- 1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, 1977.
- Elias N., 1972, *Processes of state formation and nation building*, in *Transactions of the 7th World Congress of Sociology* (Varna, Settembre 1970), Vol. 3, International Sociological Association, Sofia, pp. 274-84.
- 1939, *Il processo di civilizzazione*, Il Mulino, Bologna, 1988.

- Eliot T. S., 1948, *Notes Toward the Definition of Culture*, Faber, Londra.
- Emirbayer M., Mische A., 1998 (gen.), *What is Agency*, “American journal of Sociology”, Vol. 103, N. 4, pp. 962-1023.
- Fabietti U., 1998, *Etnografia e culture. Antropologi, informatori e politiche dell'identità*, Carocci, Roma, 1998.  
 – 1991, *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Bologna, 2001<sup>2</sup>.
- Fabietti U., Malighetti R., Matera V., 2000, *Dal tribale al globale*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- FAO Brasile, 2006 (ago.), *FOME ZERO: Lições Principais*, Escritório Regional da Fao Para América Latina e o Caribe, Santiago: Testo disponibile in internet: <[http://www.fomezero.gov.br/publicacoes/arquivos/licoes\\_principais\\_do\\_fome\\_zero\\_fao.pdf](http://www.fomezero.gov.br/publicacoes/arquivos/licoes_principais_do_fome_zero_fao.pdf)> (ultimo accesso 12/04/2010).
- Favaretto Celso, 1979, *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Kairos.
- Fernandes F., 1980, *A sociologia no Brasil*, Vozes, Petrópolis.  
 – 1978, *O folclore em questão*, Hucitec, São Paulo.  
 – 1972, *O Negro no Mundo dos Brancos*, Global Editora, São Paulo, 2007.  
 – 1968, *Mobilidade social e relações raciais*, in id. 1972.  
 – 1958, *Objeto e campo do folclore*, in id. 1978, pp. 23-27.  
 – 1946, *Mário de Andrade e o folclore brasileiro*, in id. 1978, pp. 147-168.
- Ferreira C. M., 2001, *Cultura Popular e Políticas Públicas*, testo presentato al seminario: *Patrimônio Cultural e Identidade Nacional*, Auditorium Nereu Ramos, Camera dei Deputati, 25-26 settembre 2001, Brasilia. Disponibile in Internet: <[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Cultura\\_Pop\\_e\\_Políticas\\_Publicas/CNFCP\\_Frente\\_Parlamentar\\_Claudia\\_Ferreira.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Cultura_Pop_e_Políticas_Publicas/CNFCP_Frente_Parlamentar_Claudia_Ferreira.pdf)> (ultimo accesso 12/01/2011); <<http://www.camara.gov.br/aldorebelo/bonifacio/linguaport/ sempatricult.html>> (ultimo accesso 10/06/2010).
- Ferreira Leonardo da Costa, 2009, *Entre o político e o folclorista: memória e história sobre Amadeu Amaral*, “Outros tempos”, v. 6, n. 7 (luglio 2009), pp. 168-187.  
 – 2007, *Memória, política e folclore na obra de Amadeu Amaral entre 1916 e 1928*. Dissertação di Mestrado, Universidade Federal “Fluminense, Niterói.
- Ferretti M. M. R., 2006 (giu.), *Oralidade e transmissão do saber nas religiões afro-brasileiras*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 34, CMF, São Luís, pp. 5-6 [testo presentato nella tavola rotonda *Prática e saber na história das religiões afro descendentes no Brasil: VIII Simposio da ABHR*, São Luís, maggio 2006].  
 – 2000 (2<sup>a</sup> ed. rivista e att.), *Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti*, EDUFMA, São Luís.
- Ferretti S., 2004, *O mito e ritos de Dom Sebastião no tambor de Mina e no Bumba-Meu-Boi do Maranhão*, in CNF-CMF 2004, pp. 211-223.  
 – 2002, *Andresa e Dudu – os Jeje e os Nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de mina maranhense*, in Silva Vagner 2002.  
 – 2002b (dicembre), *Seminário sobre o tombamento da casa das minas*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 24, CMF, São Luís.

- 1996, *Boi de Encantado na Mina do Maranhão*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 5 (giugno 1996), CMF, São Luís, pp. .
- 1990, *Cultura e Religião Popular em Gramsci e Religiões Afro-Brasileiras*, in Reily S. A., Doula S. M. (a cura di), *Do Folclore à Cultura Popular*, Anais do Encontro de Pesquisadores em Ciências Sociais (1988), Codac/ Dep. Antropologia / USP, São Paulo.
- 1985, *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*, 2 ed., EDUFMA, São Luís, 1996.
- 1979 (a cura di), *Tambor De Crioula: ritual e espetáculo*, São Luís: CMF, 2002.

Fico C., 2004a, *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, Rio de Janeiro: Record.

- 2004b, *Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*, “Rev. Bras. Hist”, vol. 24, n.47, pp. 29-60. Versione online: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf> (ultimo accesso: 17/11/2010).

Flori P. M., 2003, *Desemprego de jovens no Brasil*, Annali del XXXI Incontro Nazionale di Economia, ANPEC - Associação Nacional dos Centros de Pós-graduação em Economia. <http://www.anpec.org.br/encontro2003/artigos/F09.pdf> (ultimo accesso 25/01/2010).

Folk-Lore Society, 1889, *Congress of Folklorists at Paris*, “Folk-Lore Journal”, vol. VII (gen.-dic. 1889), Elliot Stock, London, pp. 75-76.

Foucault M., 2001, *Il discorso, la storia, la verità*, a cura di M. Bertani, Einaudi, Torino.

- 1977-78, *Sicurezza, territorio, popolazione* (Corso al Collège de France), Feltrinelli, Milano, 2005.
- 1976-1979, *Dits et Ecrits, 1954-1988*, Tomo III: 1976-1979, Gallimard, Parigi, 1994.
- 1977, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino.
- 1976a, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- 1976b, *Corsi al Collège de France*, 7 e 14 gennaio 1976, in id. 1977.
- 1975, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976.
- 1972, *Ritornare alla storia*, in Foucault 2001, pp. 85-100.
- 1971a, *L'ordine del discorso*, in Foucault 2001, pp. 11-41.
- 1971b, *Nietzsche, la genealogia e la storia*, in id. 1977, pp. 29-54. [anche in id. 2001, pp. 43-64]
- 1969, *L'archeologia del sapere*, Milano, RCS Libri, 1998.
- 1966, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, RCS Libri, Milano, 1998.
- 1963 [1972], *La nascita della clinica*, Einaudi, Torino, 1998.

Fox R. (a cura di), *Recapturing anthropology*, School of American Research, Santa Fè, 1991.

França Jeovah Silva, 1981, *O meu bumba-meu-boi*, in “Cultura Popular”, São Luís: FUNC.

Frazer J. G., 1922, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990.

Freire P., 1979, *Conscientização: teoria e prática da libertação. Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*, São Paulo: Cortez & Moraes.

- 1976, *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- 1970 (manoscritto del 1968), *La pedagogia degli oppressi*, Arnoldo Mondadori, 1971.

– 1963, *Alfabetização e conscientização*. Porto Alegre, Editora Emma.

Freyre G., 1971, *Novo mundo nos trópicos*, São Paulo: Companhia Editora Nacional.

– 1962, *Arte, ciência e trópico: em torno de alguns problemas de sociologia da arte*, São Paulo: Martins.

– 1959, *Ordem e Progresso*, 2 vol., José Olympio, Rio de Janeiro.

– 1958, *Integração portuguesa nos trópicos*, Studi di Scienze Politiche e Sociali, v. 6, Ministério do Ultramar, Junta de Investigações do Ultramar, Centro de Estudos Políticos e Sociais, Lisboa.

– 1953, *Um brasileiro em terras portuguesas: introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*, Rio de Janeiro: José Olympio.

– 1952a, *Em torno de um novo conceito de tropicalismo*, in id. 1953. Opuscolo della conferenza proferita all'Università di Coimbra il 24 gennaio 1952. Testo disponibile in internet: <[http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/discursos\\_palestras/tropipcalismo.htm](http://prossiga.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/discursos_palestras/tropipcalismo.htm)> (ultimo accesso 4 dicembre 2010).

– 1944, *Na Bahia em 1943*, Cia, Ed. Brasileira de Artes Gráficas, Rio de Janeiro.

– 1936, *Sobrado e Mucambos, Decadência do Patriarcado rural e Desenvolvimento do Urbano*, 2 vol., José Olympio, Rio de Janeiro, 1961.

– 1933, *Padroni e schiavi [Casa-Grande & Senzala]*, Einaudi, Torino, 1965.

– 1922, *Social Life in Brazil in the Middle of the Nineteenth Century*, “The Hispanic American Historical Review”, v. 5, n. 4 (Nov.), pp. 597-630 [tesi Magistrale, parziale adempimento dei requisiti per l’ottenimento del titolo di “Magister Artium” (M.A., “Master of Arts”) nella facoltà di Scienze Politiche, Columbia University].

Friedland R. e Mohr J. (a cura di), *Matters of Culture: Cultural Sociology in Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Furtado C., 1959, *Formazione economica del Brasile*, Einaudi, Torino, 1970.

Gama, Carlos Alberto, 2005, *Oligarquia Sarney: Cultura e Poder Político – 1994-2002*, Monografia (Especialização em História do Maranhão), Universidade Estadual do Maranhão, São Luís.

Garcia Miliandre, 2007, *Do teatro militante á musica engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*, Editora Fundação Perseu Abramo, São Paulo.

– 2004, *A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)*, “Revista Brasileira de História”, v. 24, n. 47, pp. 127-162. Disponibile in internet: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf>> (ultimo accesso 17 novembre 2010).

Gaspar Lúcia, 2003, *Quadrilha Junina*, “Pesquisa Escolar On-Line”, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponibile in internet al sito: <<http://www.fundaj.gov.br>>, (ultimo accesso 18/06/2010).

Geertz C., 1983, *Antropologia interpretativa*, Mulino, Bologna 1988.

– 1977, *Centri, re e carisma: riflessioni sul simbolismo del potere*, in id. 1983.

– 1973, *Interpretazione di culture*, Mulino, Bologna 1987.

– 1966, *L’impatto del concetto di cultura sul concetto di uomo*, in id. 1973, pp.75-99.

– 1959, rituale e mutamento sociale: un esempio giavanese, in id. 1973, pp. 187-220.

- Gell A., *Art and Agency*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- Ginzburg C., 1976, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1999.
- Gramsci A., 1929-1935, *Quaderni del carcere*, 4 vol., Einaudi, Torino, 2007 (I<sup>a</sup> ed. critica 1975).
- Galimberti U., 1999, *Psiche e techne*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Gluckman M., 1954, *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, The Frazer Lecture, 1952, Manchester (U.P.).
- Goody J., 2000, *Il potere della tradizione scritta*, Boringhieri, Torino, 2002.  
 – 1992, *La cultura e i suoi confini: un punto di vista europeo*, in Borofsky 2000, pp. 310-323 [pubblicato in origine nel primo numero di “Social Anthropology”].
- Goffman E., 1959, *The presentation of self in everyday life*, Doubleday, Garden City - New York.  
 – 1955, *On face-work: An analysis of ritual elements in social interaction*, “Psychiatry: Journal for the Study of International Processes”, n. 18, pp. 213-231.
- Gomes Clícia Adriana Abreu, 2010, *Militância e Engajamento Cultural. Uma análise dos Fóruns Municipais de Cultura em São Luís*, Monografia de Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.  
 – 2008, *O espetacular e o risível em bois de zabumba: a teatralidade como ação simbólica em cinco enredos cômicos*, Tesi di Laurea, Curso de Educação Artística, Universidade Federal do Maranhão, São Luís.
- Gomme G. L., 1890, *The handbook of folklore*, Folklore Society, London.  
 – 1885, *The Science of Folk-Lore*, “Folk-Lore Journal”, vol. VII (gen.-dic. 1889), Folk-Lore Society / Elliot Stock, London, pp. 1-16.
- Gonçalves José Reginaldo, *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*, MinC / IPHAN / Departamento de Museus e Centros Culturais.  
 – 1996, *A retórica da perda*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/FUNARTE.
- Gorz A., 2003, *L'immateriale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Guillaume M., 1990, *Invention et stratégies du patrimoine*, in Jeudy (a cura di) 1990.  
 - 1980, *La politique du patrimoine*, Galilée.
- Guillen A. R. M., 2007, *A descolonização da África e o lusotropicalismo*, Tesi Magistrale, Facoltà di Scienze Umane e Filosofia, Università Federale di Goiás, Goiânia.
- Guimarães A. S., 2005, *Resistência e revolta nos 1960: Abdias do Nascimento*, “XXIV Encontro Nacional da ANPOCS”, Caxambu, ottobre 2005, <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>> (ultimo accesso 8 gennaio 2010).  
 – 2003, *Democracia racial*. Testo disponibile nel sito del dipartimento di Sociologia della Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane (FFLCH) dell'Università di São Paulo:

<<http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Democracia%20racial.pdf>> (ultimo accesso 8 gennaio 2010). Traduzione inglese in Souza, Sinder 2007.

– 2002, *Classes, raças e democracia*, Editora 34, São Paulo.

– 2000 (dic.), *O insulto racial: as ofensas verbais registradas em queixas de discriminação*, “Estudos Afro-Asiáticos”, n. 38, Rio de Janeiro.

– 1995 (nov.), *Racismo e anti-racismo no Brasil*, “Novos Estudos”, CEBRAP, n. 43, pp. 26-44.

Gullar F., 1980, *Toda Poesia*, José Olympio, Rio de Janeiro, 2001<sup>11</sup>.

– 1977, *Prefácio á 2a edição*, in id. 1969, pp. 11-15.

– 1969, *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984<sup>3</sup>.

– 1964, *Cultura Posta em Questão*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.

Habermas J., 1981, *Teoria dell'agire comunicativo*, 2 vol., Il Mulino, Bologna, 1997.

– 1962, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari, 2001.

Hall S., 2000, *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, DP&A Editora, Rio de Janeiro.

– 1992, *The Question of Cultural Identity*, in Hall S., Held D., McGrew T. (a cura di), *Modernity and Its Futures*, Polity Press, Cambridge, pp. 274-316.

– 1981, *Osservazioni sulla decostruzione del “popolare”*, in id., *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, a cura di G. Leghissa, Il Saggiatore, Milano 2006.

Hamburger E., 1998, *Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*, in Schwarcz L. M. (a cura di), *Historia da vida provada no Brasil*, vol. IV [coordinatore generale della collezione Fernando A. Novais], Companhia Das Letras, São Paulo, pp. 439-488.

Handler R., 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, University of Wisconsin Press.

– 1987, *Holistic Culture, Bureaucratic Fragmentation: Government Administration of Culture in Quebec*, “Anthropology Today”, Vol. 3, No. 6. (Dic.), pp. 6-8.

– 1985, *Avere una cultura. Nazionalismo e preservazione del patrimonio in Quebec*, in Stocking 1985, pp. 261-289.

Harris M., 1970 (primavera), *Referential Ambiguity in the Calculus of Brazilian Racial Identity*, “Southwestern Journal of Anthropology”, Università del New Mexico, vol. 26, n. 1, pp. 1-14.

Harris M., Consorte J. Gomes., Lang J., Byrne B., 1993 (dic.), *Who are the Whites?: Imposed Census Categories and the Racial Demography of Brazil*, “Social Forces”, vol. 72, n. 2, pp. 451-462.

Harvey D., *La crisi della modernità [The Condition of Postmodernity]*, Il Saggiatore-Net, Milano, 2002.

Hauser A., 1951, *Storia sociale dell'arte*, 4 vol., Einaudi, Torino, 1987.

Herder J. G., 1784/91a, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, J. F. Hartknoch, Leipzig, 1841.



– 1784/91b, *Outline of a Philosophy of the History of Man*, Bergman Publishers, New York, 1800.

Herskovits M. J., 1937, *African Gods and Catholic Saints in New World Negro Belief*, “American Anthropologist”, New Series, v. 39, n. 4, Part 1 (Ott. - Dic.), pp. 635-643.

– 1930, *The Negro in the New World: The Statement of a Problem*, “American Anthropologist”, New Series, vol. 32, n. 1. (Gen. - Mar.), pp. 145-155.

Herzfeld M., 1997, *Intimità culturale. Antropologia e nazionalismo* [Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State], L’Ancora del Mediterraneo, Napoli, 2003.

Hobsbawm E. (a cura di), 1983, *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987.

Holanda S. B. de, 1936, *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

Hollanda Heloisa Buarque de, 1980, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, São Paulo: Brasiliense.

Horkheimer M., Adorno T. W., 1947, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966.

Hounieu J.P., 1996, *La syntaxe juridique de la notion de patrimoine*, in Yves Lamy (dir.) 1996.

Hymes D. (a cura di), 1972, *Reinventing anthropology*, Pantheon Books, New York.

Huizinga J., 1919, *L’autunno del medioevo*, Sansoni, Firenze, 1978.

IBGE, 2009 (mar.), *Indicadores de cor ou raça, segundo a Pesquisa Mensal de Emprego*, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Trabalho e Rendimento. [http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme\\_nova/marco2009.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/indicadores/trabalhoerendimento/pme_nova/marco2009.pdf) (ultimo accesso 25 gennaio 2010).

IHGM, 2010, *José Ribamar Sousa Dos Reis*, “Revista do IHGM”, n. 32 (marzo 2010), p. 211.

INF, 1983, *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore no Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1936-1939*, FUNARTE / INF / Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Rio de Janeiro.

IPHAN, 2003<sup>2</sup>, *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial*, Brasília: IPHAN, 2005.

– 2000a, *Inventário Nacional de Referências Culturais, Manual de Aplicação, DID*, Brasília. [versione incompleta accessibile on-line al sito: <[http://www3.iphan.gov.br/bibliotecavirtual/wp-content/uploads/2011/01/manual\\_inrc.pdf](http://www3.iphan.gov.br/bibliotecavirtual/wp-content/uploads/2011/01/manual_inrc.pdf)> (ultimo accesso 04/03/2011)].

– 2000b, *Inventário Nacional de Referências Culturais, Manual de Aplicação, DID*, Brasília [versione preliminare consegnata ai ricercatori del progetto di registro del Bumba-meu-boi del Maranhão].

Jacknis I., 1985, *Franz Boas e le mostre. Sui limiti del metodo museale in antropologia*, in Stocking (a cura di) 1985, pp. 117-159.

Jameson F., 1998, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, Londra & New York.

– 1991, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.

– 1984, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, “New Left Review”, n. 146, giuglio-agosto, pp. 59-92.

Janotti Maria de Lourdes Monaco, 2005, *Balaiada: construção da memória histórica*, “História”, vol. 24, n. 1, pp. 41-76. Disponibile su internet al sito: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-07422005000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-07422005000100003&lng=en&nrm=iso) (ultimo accesso 4 luglio 2007).

Jedy H.-P., 2005, *Espelho das cidades* [traduzione portoghese dei testi francesi: *La machinerie patrimoniale; Critique de l'esthétique urbaine*], Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2005.

– 1990 (a cura di), *Patrimoines en folie* [lezioni del seminario «Patrimoines» tenutosi nel 1987-88 al “Collège international de philosophie” di Parigi], collezione “etnologia della Francia”, Cahier 5, Ed. de la Maison des sciences de l’homme, Parigi.

Kalb D. e Tak H., 2005, *Critical Junctions: Anthropology and History beyond the Cultural Turn*, Berghahn Books, New York, 2005.

Karasch M. C., 1987, *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)* [*Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*], Companhia das Letras, São Paulo, 2000.

Klein S. H., 1969, *The Coloured Freedmen in Brazilian Slave Society*, “Journal of Social History”, v. 3, n. 1 (Autunno, 1969), pp. 30-52.

Kluckhohn C., 1949, *Lo specchio dell’uomo*, Garzanti, Milano, 1979.

Knox V., 1799, *Essays, Moral and Literary*, 3 vol., stampato per J. Richardson & Co., London, 1821.

Lanternari V., 1979, *Spreco, ostentazione, competizione economica nelle società primitive e nella cultura popolare: il comportamento festivo*, in Cipriani (a cura di), 1979a, pp. 61-83.

Leal Antonio Henriques, 1873, *Pantheon Maranhense: Ensaio Biográfico dos Maranhenses ilustres já falecidos*, 4 vol., Lisboa: Imprensa nacional. Opera accessibile su internet: <http://www.archive.org> (ultimo accesso 4/07/2009).

Leal João Leonardo Sousa Pires (a cura di), 2008, *Maranhão: Compêndio de Legislação Estadual*, Estação Gráca, São Luís.

Leavis F., 1948, *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, Chatto & Windus: London; Clarke Irwin: Toronto.

Leite Aldo de Jesus Muniz, 2007, *Memória do teatro maranhense*, EdFUNC, São Luís.

Lenski G., 1966, *Power and Privilege: A Theory of Social Stratification*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1984.

- Levine R. e Lembcke J. (a cura di), 1987, *Recapturing Marxism*, Praeger, New York.
- Lévi-Strauss C., 1972, *La via delle maschere*, Einaudi, Torino, 1985.  
 – 1962, *Il totemismo oggi*, Feltrinelli, Milano, 1964.  
 – 1958, *Antropologia strutturale*, Mondadori, Milano, 1992.  
 – 1955, *Tristi tropici*, Mondadori, Milano, 1988.
- Lévi-Strauss C., Eribon D. (in collaborazione con), 1988, *Da vicino e da lontano. Discutendo con Claude Lévi-Strauss*, Rizzoli, Milano, 1988.
- Lévi-Strauss D., 1936, *Instruções práticas para pesquisas de Antropologia Física e Cultural*, Vol. I, Departamento Municipal de Cultura, São Paulo [testo riprodotto a puntate nei “Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore”].
- Lewis O., 1966, *The Culture of Poverty*, “Scientific American”, n. 4.
- Liedke Filho Enno D., 2005, *A Sociologia no Brasil: história, teorias e desafios*, “Sociologias” [online], n.14, pp. 376-437. Disponibile sul sito: <<http://www.scielo.br/pdf/soc/n14/a14n14.pdf>> (ultimo accesso 14/8/2010).
- Lima Carlos Orlando Rodrigues de, 1968, *Bumba-meu-boi*, edizione dell'autore, 1982<sup>3</sup>.  
 – 1969, *Bumba-meu-boi do Maranhão – toadas*, SUDEMA – FURINTUR.
- Lima M. F. Filho, Abreu R., 2007, *A Antropologia e o Patrimônio Cultural no Brasil*, in Associazione Brasileira de Antropologia 2007, pp. 21-43.
- Lima Venício A. de, 2004, *Mídia: Teoria e Política*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Lima Zelinda de Castro (a cura di), 2008, *Memória de Velhos. Depoimentos*, v. 7, São Luís: SECMA; CMF.  
 – 2004b (ago.), *O bumba-meu-boi como o conheci* (2ª parte), “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 29, CMF, São Luís, p. 4-5.  
 – 2004a (giu.), *O bumba-meu-boi como o conheci* (1ª parte), “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 28, CMF, São Luís. PDF  
 – 2003 (ago.), *Jorge Itaci de Oliveira - Jorge Babalaô*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 26, CMF, São Luís, p. 2.  
 – 1998, *Pecados da Gula: Comeres e Beberes das Gentes do Maranhão*, São Luís: Centro Brasileiro de Produção Cultural.
- Lipovetsky G., 2006, *Una felicità paradossale. Sulla società dell'iperconsumo [Le bonheur paradoxal]*, Cortina, Milano, 2007.
- Lisbôa E. R. Mendes, 2008, *Palcos educativos: uma abordagem sobre a manifestação cultural do Bumba-meu-boi como instrumento pedagógico da disciplina História*, Tesi di Laurea in Storia, Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), São Luís.
- Lombardi-Satriani L. M., 1979, *Il folclore come cultura della contestazione*, in Cipriani R. (a cura), *Sociologia della cultura popolare in Italia*, Napoli, Liguori.

– 1974, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rizzoli, Milano, 1980 [tr. portoghese del 1986: *Antropologia cultural e a análise da cultura subalterna*, Hucitec, São Paulo].

– 1973, *Folklore e profitto: Tecniche di distruzione di una cultura*, Guaraldi, Rimini.

Lowenthal D., 1998, *Fabricating Heritage*, “History and Memory”, v. 10, n. 1 (primavera 1998).

– 1997 [prima ed. Viking, London], *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

– 1985, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge University Press, Cambridge.

Lowie R. H., 1917, *Edward B. Tylor*, “American Anthropologist”, v. 19, n. 2. (apr. - giu. 1917), pp. 262-268.

Lyotard J.-F., 1971, *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988.

Maffi I. (a cura di), 2006, *Il patrimonio culturale*, “Annuario di Antropologia”, anno 6, N. 7, Roma, Meltemi.

Magalhães A., 1985, *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

Magatti M., de Benedittis M., *I nuovi ceti popolari*, Feltrinelli, Milano, 2006.

Maio M. C., 1999, *O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50*, “Rev. bras. Ci. Soc.”, v. 14, n. 41, pp. 141-158.

Malighetti R. (a cura di), 2005, *Oltre lo sviluppo*, Meltemi, Roma.

– 2000, *Il lavoro etnografico*, in Fabietti, Malighetti, Matera 2002.

Malinowski B., 1927, *Sesso e repressione sessuale tra i selvaggi*, Boringhieri, 1969.

– 1922, *Argonauti del Pacifico occidentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

Marcuse H., 1965, *Cultura e società*, Einaudi, Torino, 1969.

– 1933, *Sui fondamenti filosofici del concetto di lavoro nella scienza economica*, in Marcuse 1965.

Marini R. M., 1969-1973, *Il subimperialismo brasiliano*, Einaudi, Torino, 1974.

Marques Francisca Ester de Sá, 2000 (ago.), *Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 17, São Luís.

– 1999, *Mídia e experiência estética na cultura popular. O caso do bumba-meu-boi*, Imprensa Universitária/UFMA, São Luís. Pubblicazione della tesi magistrale in *Comunicazione e Cultura* difesa nel 1996 all’Università di Brasilia (Unb).

Martins Arinaldo de Sousa, 2006 (ott.), *Un contributo al dibattito sulle politiche attinenti alle manifestazioni culturali nello Stato brasiliano del Maranhão*, “Achab”, n. 9, Milano.

– 2003, *Dando nome aos bois. O bumba-meu-boi maranhense como artefato político*. Tesi di Laurea, Corso di Scienze Sociali, Università Federale del Maranhão, São Luís, aprile 2003.

Martins Filho A. V. 1981, *A economia política do café com leite (1900-1930)*, Editora Univ. Federal de Minas Gerais, UFMG/PROED, Belo Horizonte.

Martins Carlos Estevam, 1962 (mag.), *Por um arte popular revolucionaria*, “Movimento”, Rio de Janeiro, n. 2.

Marx K., 1867 (Libro I) - 1885 (Libro II) - 1894 (Libro III), *Il Capitale. Critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma, 1964.  
– 1944, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino, 2004.

Matos Elisene Casto, Menezes Flávia Andresa Oliveira de, 2009 (giu.), *Nelson Brito: guerrilheiro da cultura popular*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 43, São Luís, pp. 3-4.

Mauss M., 1950, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965.

Mead M., 1926, *L'adolescenza in una società primitiva*, Giunti, Firenze, 1954.

MEC-CDFB, 1963, *V Congresso Brasileiro de Folclore*, “Revista Brasileira de Folclore”, v. 3, n. 7, pp. 247-260.

Melatti J. C., 1983, *A Antropologia no Brasil*, “Série Antropologia”, n. 38, Universidade de Brasília, Brasília.

Mellino M., *Cultural Studies: un'antropologia per le società di massa?*, opera non pubblicata.

Mendonça R., 1935, *A Influencia Africana no Português do Brasil*, Companhia editora nacional, São Paulo.

Mendoza Edgar S.G., 2005, *Donald Pierson e a escola sociológica de Chicago no Brasil: os estudos urbanos na cidade de São Paulo (1935-1950)*. “Sociologias” [online]. 2005, n.14, pp. 440-470. Artigo accessibile in internet al sito: <http://www.scielo.br/pdf/soc/n14/a15n14.pdf> (ultimo accesso 12/12/2009).

Miceli S., 1978, *Les Intellectuels et le Pouvoir au Brésil (1920-1945)*, Tesi di dottorato in Sociologia, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Tutor: P. Bourdieu, Parigi.  
– 1974, *Pierre Bourdieu: a economia das trocas simbólicas*, Ed. Perspectiva, São Paulo.

Miguel L. F., 2002, *Segurança e desenvolvimento: peculiaridades da ideologia da Segurança Nacional no Brasil*, “Diálogos Latinoamericanos”, n. 5, pp. 40-56.

Ministério da Fazenda, 2000, *Salário mínimo no Brasil: evolução histórica e impactos sobre o mercado de trabalho e as contas públicas*, testo pubblicato su internet: [http://www.fazenda.gov.br/portugues/salariominimo/salario\\_evolucao.asp](http://www.fazenda.gov.br/portugues/salariominimo/salario_evolucao.asp) (ultimo accesso 10/10/2010).

Momigliano A., 1950, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1955, pp. 67-106.

- Montello J., 1975, *Os Tambores de São Luís*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1976<sup>2</sup>.
- Mora E. (a cura di), 2005, *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*, Vita e Pensiero, Milano.
- Mostaçõ, 1982, *O espetáculo autoritário*, São Paulo: Proposta Editorial.
- Napolitano, Marcos, 2007, *A síncope das idéias. A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.
- Napolitano, Marcos; Villaca, Mariana Martins, 1998, *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*, “Revista brasileira de História”, vol. 18, n. 35, pp. 53-75. Versão online disponível sul sito: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso) (ultimo accesso: 1 dicembre 2010).
- Nascimento A. do, 1981, *Sitiado em Lagos*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- 1978. *O Genocídio do Negro Brasileiro*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- 1968 (maggio/giugno), *Testemunho*, “Cadernos Brasileiros – 80 Anos de Abolição”, n. 47, Rio de Janeiro.
- Nascimento B., 2004, *Celso de Magalhães: pioneiro dos estudos de cultura popular no Brasil*, in CMF-CNF 2004.
- Natércia C. F. M., 2006, “*A ponte da esperança*”: *O símbolo da modernização e do desenvolvimento urbano no governo Sarney (1966-1970)*, Tesi di Laurea, “Centro de Educação, Ciências Exatas e Naturais”, Corso di Storia, Universidade Estadual Do Maranhão, São Luís.
- Navarini G., 2003, *L'ordine che scorre*, Carocci, Roma.
- 2001, *Le forme rituali della politica*, Laterza, Roma-Bari.
- Neri M. C. (a cura di), 2009, *Consumidores, Produtores e a Nova Classe Média: Miséria, Desigualdade e Determinantes das Classes*, FGV/IBRE, CPS, Rio de Janeiro.
- 2002 (dic.), *Por uma linha oficial de miséria*, “Conjuntura Econômica”, FGV/IBRE, Rio de Janeiro, pp. 56-57.
- Nogueira A. G. R., 2005, *Por um inventários dos sentidos. Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*, Hucitec-Fapesp, São Paulo.
- Notes and Queries*, 1850, v. 1 (nov. 1849 – mag. 1850), George Bell, Londra.
- Oliveira Lúcia Lippi, 2008, *Cultura é patrimônio*, Rio de Janeiro, Editora FGV.
- Oliven R. G., 2006 (2<sup>a</sup> Ed. riv. e ampl.), *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*, Vozes, Petropolis.
- *The Production and Consumption of Culture in Brazil*, “Latin American Perspectives”, Vol. 11, No. 1, Brazil in Crisis (Inverno, 1984), pp. 103-115.
- 1982, *Violência e cultura no Brasil*, Vozes, Petrópolis, 1989<sup>4</sup>.
- Olivier de Sardan, J.-P., 1995, *Antropologia e sviluppo. Saggi sul cambiamento sociale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.

Ong W. J., 1982, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, il Mulino, Bologna, 1986.

Ortiz R., 1989, *Notas históricas sobre el concepto de cultura popular*, “Diálogos de la Comunicación”, Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, n. 23 (marzo 1989). Versione on-line: <[http://www.dialogosfelafacs.net/77/dialogos\\_epoca-23.php](http://www.dialogosfelafacs.net/77/dialogos_epoca-23.php)> (ultimo accesso 12 giugno 2010), 14 pag..

– 1988, *A moderna tradição brasileira*, Editoria Brasiliense, São Paulo.

– 1985a, *Cultura brasileira e identidade nacional*, Brasiliense, São Paulo, 1994<sup>5</sup>.

– 1985b, *Cultura popular: românticos e folcloristas*, São Paulo, PUC.

– 1975, *La mort blanche du sacien noci*, Tesi di dottorato, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Tutor: R. Bastide.

Ossowski S., 1963, *Struttura di classe e coscienza sociale*, Einaudi, Torino, 1966.

Paiva V., 1980, *Paulo Freire e o Nacionalismo Desenvolvimentista*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Palumbo B., 2006, *Il vento del Sud-Est. Regionalismo, neosicilianismo e politiche del patrimonio nella Sicilia di inizio millennio*, in Maffi (a cura di) 2006, pp. 43-91.

– 2003, *L’Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi.

Pandolfi, M., *Sovranità mobile e derive umanitarie: emergenza, urgenza, ingerenza*, in Malighetti 2005.

Pareyson L., 1971, *Verità e interpretazione*, Mursia, Milano, 1972<sup>2</sup>.

Parodi M., 2009, *Lévi-Strauss erudita. Alcune note critiche sulla genealogia ed attualità del pensiero lévi-straussiano*, “Achab”, n. 14, 2009, pp. 22-28.

– 2004a, *Arte, Religione e Medicina: il ruolo terapeutico e soteriologico dell’alterità presente*, in “Achab”, n. 1, 2004, pp. 13-20.

– 2004b, *Una recensione riflessiva di un’etnografia dialogica: il Quilombo di Frechal*, in “Achab”, n. 3, 2004, pp. 22-36.

Passiani Enio, Nunes Frota Wander, 2009, *Entre caminhos e fronteiras: a gênese do conceito de “campo literário” em Pierre Bourdieu e sua recepção no Brasil*, “Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea”, n. 34. Brasília, julho-dezembro de, pp. 11-41.

Passos Iran de Jesus Rodrigues dos, 2001, *A transição da cultura popular para a cultura de massa no Maranhão: aspectos do Bumba-meu-boi Pirilampo*, UEMA, São Luís, 2002 [pubblicazione della dissertazione magistrale difesa nel 2001 nella UFRJ, Faculdade de Letras, Mestrado in Ciência da Literatura].

Pécaut D., 1989, *Os intelectuais e a política no Brasil. Entre o povo e a nação*, Editora Ática, São Paulo, 1990.

Pereira José Ribamar de França (Godão), 1992 (giu./lu.), *Nem tonel, nem sapinho: Barrica*, “Revista IMPACTO”, São Luís, p. 26.

– 1987, *O Boizinho Barrica á luz de uma estrela*, Companhia Boizinho Barrica – Teatro de Rua, São Luís.

- Pezzella M., 1996, *Narcisismo e società dello spettacolo*, Manifestolibri, Roma.
- Piasere L., 2002, *L'etnografo imperfetto. Esperienza e cognizione in antropologia*, Editori Laterza.
- Pierson D., 1942, *Branços e Pretos na Bahia: estudo de contacto racial* [*Negros in Brazil: a Study of Race Contact at Bahia*], Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1945.
- Pietrostefani G., 2000, *La tratta atlantica*, Jaca Book, Milano.
- Pinheiro Filho F. A., 2009, *The Renovation: Aspects of Pierre Bourdieu's Reception in Brazil*, "Sociologica", n. 1, il Mulino, Bologna.
- Pizza G., 2004, *Tarantism and the Politics of Tradition in Contemporary Salento*, in Pine F., Kaneff D., Haukanes H. (a cura di), *Memory, politics and religion. The past meets the present in Europe*, Lit Verlag, Münster (Halle studies in the anthropology of Eurasia 4), pp. 199-223.
- Poulot D., 2006, *Elementi in vista di un'analisi della ragione patrimoniale in Europa, secoli XVIII-XX*, in Maffi (a cura di) 2006, pp. 129-154.  
 – 1997, *L'esprit des lieux*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble.  
 – 1993, *Le sens du patrimoine: hier et aujourd'hui (note critique)*, "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", Vol. 48, N. 6, pp. 1601-1613.
- Prado Jr. C., 1945, *História econômica do Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1980 [27a ed.; 1a. ed. 1945 ; Attualizzata nel 1970; Post-Scriptum: 1976].
- Prado Regina de Paula Santos, 1977, *Todo ano tem. As festas na estrutura social camponesa*. EDUFMA, São Luís, 2007 [pubblicazione della dissertazione Magistrale in Antropologia, Museo National, Rio de Janeiro, 1977].
- Queiróz S. R. R. de, 2005, *Escravidão Negra em Debate*, in Freitas M. C. de (a cura di), 2005 *Historiografia brasileira em perspectiva*, Ed. Contexto, São Paulo, pp. 103-118.
- Raeders G., 1988, *O inimigo cordial do Brasil - O Conde de Gobineau no Brasil*, Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Ramos A., 1952, *A mestiçagem no Brasil* [*Le Métissage au Brésil*], EDUFAL, Maceió, 2004.
- Ramos G. A., 1953, *O processo da sociologia no Brasil*, Andes, Rio de Janeiro.
- Ray L. e Sayer A. (a cura di ), 1999, *Culture and Economy after the Cultural Turn*, Sage Publication, London.
- Reis D., 2008, *Entre arquivos e memórias; a respeito de uma narrativa audiovisual sobre a CDFB*, in CNFCP 2008, pp. 7-24.
- Reis José Ribamar Sousa dos, 2005, *O ABC do Bumba-meu-boi do Maranhão*, Fort com, São Luís.



– 2000 [1980<sup>1</sup>], *Bumba-meu boi. O maior espetáculo popular do Maranhão*, LITHOGRAF, São Luís, 2001 (3<sup>a</sup> ed. aumentata).

Remotti F., 1987, *Clifford Geertz: i significati delle stranezze*, in Geertz 1973.

Rennó C., Chagas L., Bruno J. C., 1990, *Luiz Gonzaga, Vozes do Brasil*, Ed. Martin Claret, São Paulo.

Ribeiro Corossacz V., 2005, *Razzismo, meticciano, democrazia razziale*, Rubettino Editore, Soveria Mannelli.

Ribeiro C. A. C., Silva N. Do Valle, , 2009, *Cor, Educação e Casamento: Tendências da Seletividade Marital no Brasil, 1960 a 2000*, “Dados – Revista de Ciências Sociais”, Rio de Janeiro, v. 52, n. 1, pp. 7-51.

Ribeiro Juliana, 2008, *O Movimento folclórico e o acervo sonoro-visual da Biblioteca Amadeu Amaral*, in CNFCP 2008, pp. 25-29.

Ricoeur P., 1977, *La semantica dell'azione. Discorso e azione*, Jaca Book, Milano.

Rifkin J., 2000, *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism where All Life is a Paid-for Experience*, J. P. Tarcher/Putnam, New York.

Rodrigues, N., 1889, *Métissage, dégénérescence et crime*, in “Archives d’anthropologie criminelle”, Lione.

– 1896, *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1935.

– 1933, *Os africanos no Brasil*, Cia Ed., São Paulo, 1976 (4<sup>a</sup> ed.).

Romero S., 1888, *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

Rushdie S., 1991, *Imaginary Homelands*, Granta Books, Londra.

Ruskin J., 1880, *The seven lamps of architecture*. New York: Dover Publications, 1989.

Sabatini F., V. Colletti, 1997, *Dizionario di italiano Sabatini-Colletti (DISC)*, Giunti, Firenze.

Sanches Abmalena Santos, 2004, *Os Batalhões pesados*, Caderno Pós Ciências Sociais/Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, v. 1, n. 2, ago./dez. 2004, EDUFMA, pp. 7-27.

– 1997, *Capricho do Povo: estudo sobre o grupo de bumba-meu-boi da Madre Deus*, tesi di laurea, Corso di Scienze Sociali, Dipartimento di Sociologia e Antropologia, São Luís.

Sanjek R., 1971 (ott.), *Brazilian Racial Terms: Some Aspects of Meaning and Learning*, “American Anthropologist”, vol. 73, n. 5, pp. 1126-1143.

Sansone L., 2003, *Negritude sem Etnicidade [Blackness without ethnicity]*, Edufba, Salvador/Rio de Janeiro, 2004.

Sant'Anna M., 2003, *Relatório Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*, in IPHAN, 2003, pp. 13-21.

Savelli A., 1989, *Sociologia del turismo*, Franco Angeli, Milano, 2002.

Scheper-Hughes N., 1994, *Il sapere incorporato: pensare con il corpo attraverso una antropologia medica critica*, in Borofsky 2000.

– 1992, *Death without Weeping: the Violence of Everyday Life in Brazil*, University of California Press, Berkeley.

Schwarcz Lilia Moritz, 1998, *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras.

– 1993, *O espetáculo das raças; cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarz R., 1978, *Cultura e política: 1964-1969*, in, id., *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

– 1977, *Ao Vencedor as Batatas*, Duas Cidades, São Paulo.

Scocuglia A. C., 1999 (lug.-dic.), *Origens e prospectiva do pensamento político-pedagógico de Paulo Freire*, “Educação e Pesquisa”, v. 25, n. 2, São Paulo, pp. 25-37.

Scott J. C. 1990, *Il dominio e l'arte della resistenza. I «verbali segreti» dietro la storia ufficiale*, Elèuthera, 2006.

Selcher W. A., 1977, *The National Security Doctrine and Policies of the Brazilian Government*, “Parameters”, n. 1, pp. 10-24.

Segato Rita Laura de Carvalho, 1992, *A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, “Série Encontros e Estudos” n. 1., Funarte, CNFCP, Rio de Janeiro, 2000 (2ª Ed.), pp. 13-21.

Severino E., 1989, *La filosofia futura*, Rizzoli, Milano.

Seyferth G., 1991, *Os paradoxos da miscigenação: observações sobre o tema migração e raça no Brasil*, in “Estudos Afro-Asiáticos”, n. 20, pp. 165-185.

Shils E., 1981, *Tradition*, University of Chicago Press, Chicago.

– 1971, *Tradition*, “Comparative Studies in Society and History”, n. 13, pp. 122-159.

Sigal S., 2002, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Silva Carlos Benedito R. da, 2007, *Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão*, SEIR/FAPEMA/EDUFMA, São Luís.

– 1995, *Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural*, EDUFMA, São Luís.

Silva Carlos Benedito R. da, Ferreira C. G. Silva, 2008 (a cura di), *Ritmos da Identidade Afro-Maranhense: boi de zabumba*, EDUFMA, São Luís.

Silva H. C. da, 2004, *Imagens da escravidão: uma leitura de escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*, Tesi magistrale, Istituto di Studi del Linguaggio, Università Statale di Campinas, Campinas.

Silva Josimar, 2004 (ago.), *Dose dupla: Teté e Felipe*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 29, São Luís, p. 14.

Silva N. do Valle, 1987, *Distância social e casamento inter-racial no Brasil*, “Estudos Afro-Asiáticos”, n. 14, pp. 54-83.

Silva Vagner Gonçalves da (a cura di), 2007, *Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso Afro-brasileiro*, São Paulo: EDUSP.

– 2002 (a cura di), *Caminhos da Alma. Memória afro-brasileira*, n. 1, Summus, São Paulo.

Sini F., 2002, *Persone e cose: res communes omnium. Prospettive sistematiche tra diritto romano e tradizione romanistica*, Comunicazione presentata al “IX Colloquio dei romanisti dell’Europa centro-orientale e dell’Asia”, La persona nel sistema del diritto romano (24-26 ottobre 2002, Novi Sad). <http://www.dirittoestoria.it/7/Tradizione-Romana/Sini-Persone-cose-res-communes-omnium.htm> (ultimo accesso 01/05/2009).

Skidmore T. E., 1974, *Preto no branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1976.

Soares L. G., 1983, *Mario de Andrade e o Folclore*, in INF 1983, pp. 7-14.

Sousa A. Martins, 2001, *Recordando o passado, planejando o futuro: notícia sobre as rodas de conversa com grupos de bumba-meu-boi*, “Boletim da Comissão Maranhense de Folclore”, n. 19, giugno 2001, São Luís.

Souza J., Sinder V. (a cura di), 2007, *Imagining Brazil*, Lexington Books, Lanham.

Souza M. F. de, 2009, *Guerreiro Ramos e o Desenvolvimento Nacional: a construção de um projeto para a nação*, Argvmentvm, Belo Horizonte.

Souza R. L. de, 2004, *Método, raça e identidade nacional em Sílvio Romero*, “Revista de História Regional” vol. 9, n. 1, pp. 9-30.

Spirandelli C. C., 2010 (gen./giu.), *Antonio Candido de Mello e Souza e Florestan Fernandes: breves perfis*, Mediações, v. 15, n. 1, Londrina, p. 203-219.

Stedman G. J., 1974, *Working-Class Culture and Working-Class Politics in London, 1870-1900; Notes on the Remaking of a Working Class*, “Journal of Social History”, Vol. 7, N. 4 (estate 1974), pp. 460-508.

Steinmetz G., (a cura di), 1999, *State/Culture: State-Formation after the Cultural Turn*, Cornell University Press, Ithaca, NY.

Steward S., 1984, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, John Hopkins University Press, Baltimore.

- Stocking Jr. G. W., 1989a, *The ethnographic sensibility of the 1920s and the dualism of the anthropological tradition*, in id. 1989b, pp. 208-279.
- 1989b (a cura di), *Romantic motives: essays on anthropological sensibility* (History of anthropology, vol. 6), The University of Wisconsin Press, Madison.
- 1985 (a cura di), *Gli oggetti e gli altri. Saggi sui musei e sulla cultura materiale*, Einaudi Editori, Roma, 2000.
- 1974, *A Franz Boas Reader: the Shaping of American Anthropology, 1883-1911*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Storey J., 1996, *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, Athens (Georgia): University of Georgia Press; Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.
- Strinati D., 1995, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, Routledge, London / New York, 2004<sup>2</sup>.
- Sylos Labini P., 1975, *Saggio sulle classi sociali*, Laterza, Bari.
- Telles E., 1993, *Racial Distance and Region in Brazil: Intermarriage in Brazilian Urban Areas*, "Latin American Research Review", v. 8, n. 2, pp. 141-162.
- Ting-Toomey S., 1988, *Intercultural Conflict styles. A Face-to-Face Negotiation Theory*, in Gudykunst W.B., Kim Y.Y., *Theories in Intercultural Communication*, Sage Publications, Newbury Park – London – New Delhi.
- Thompson J. B., 1995, *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, Il Mulino, Bologna, 1998.
- Thoms W. J., 1846, *Folk-lore*, "The Athenaeum", n. 982 (22 agosto 1846), Londra [ripubblicato in "Journal of Folklore Research", v. 33, n. 3, 1996 (set.), pp. 187-189.]
- Tomasetta L., 1974, *Stratificazione e classi sociali. Sociologia e marxismo*, Milano, Il Saggiatore.
- Torres M. D. de Figueiredo, 2004, *Estado, democracia e administração pública no Brasil*, FGV, Rio de Janeiro.
- Tucker Joshua A., 2007 (set.), *Enough! Electoral Fraud, Collective Action Problems, and Post-Communist Colored Revolutions*, "Perspectives on Politics", vol. 5, n. 3, pp. 535-551.
- Turner V., 1986, *Antropologia della performance*, Il mulino, Bologna, 1993.
- 1982, *Dal rito al teatro*, Il mulino, Bologna, 1986.
- Tylor E. B., 1871, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, 2 Vol., John Murray, London, 1920.
- UNDP, 2007, *Human Development Report 2007/2008*, Palgrave Macmillan, New York. Testo disponibile in internet al sito: <<http://hdr.undp.org/en/reports/global/hdr2007-2008/>> (ultimo accesso 15/02/2011).
- UNESCO, 1993, *International Consultation On New Perspectives For Unesco's Programme : The Intangible Cultural Heritage* (Final Report), UNESCO Headquarters,

16-17 giugno 1993, Parigi. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001432/143226eo.pdf>> (ultimo accesso: 22 dicembre 2010).

– 1989, *Records of the General Conference of UNESCO, Twenty-fifth session*, Parigi, 17 ottobre - 16 novembre 1989, UNESCO, Parigi, 1990, pp. 238-243. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696e.pdf#page=242>> (ultimo accesso: 30 dicembre 2009).

– 1950a, *Records of the General Conference of UNESCO, fifth session, Florence, 1950: Resolutions*, UNESCO, Parigi. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001145/114589e.pdf>> (ultimo accesso: 2 febbraio 2010).

– 1950b, *UNESCO and its programme III, The Race question*, pubblicazione UNESCO 791. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001282/128291eo.pdf>> (ultimo accesso 31 gennaio 2010).

– 1950c, *A Statement by Experts on Race Problem*, “International Social Science Bulletin”, v. 2, n. 3, UNESCO, pp. 391-394. Testo disponibile su internet al sito <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000411/041187eo.pdf#41194>> (ultimo accesso 31 gennaio 2010).

Urry J., 1972, *“Notes and Queries on Anthropology” and the Development of Field Methods in British Anthropology, 1870-1920*, “Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland”, No. 1972, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, pp. 45-57.

Van Gennep A., 1924, *Le folklore: croyances et coutumes populaires françaises*, Librairie Stock, Parigi.

Velho Gilberto, 2006, *Patrimônio, negociação e conflito*, “Mana” v. 12, n. 1, pp. 237-248.

– 2001, *Entrevista com Gilberto Velho* (intervista concessa il 3 luglio 2001 a Celso Castro, Lucia Lippi Oliveira e Marieta de Moraes Ferreira), in “Estudos Históricos”, n. 28, Rio de Janeiro.

Veríssimo J., 1916, *História da Literatura Brasileira*, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1954<sup>3</sup>.

Vianna L., 2004, *Patrimônio Imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, “Série Encontros e Estudos” n. 5. (*Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisas, inventários, crítica, perspectivas*), CNFCP/FUNARTE/IPHAN/MinC, Rio de Janeiro, pp. 15-24.

Vieira Filho Domingos, 1977, *Folclore Brasileiro: Maranhão*, FUNARTE, Rio de Janeiro.

Vilhena L. R., 1997, *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*, Funarte/FGV, Rio de Janeiro.

Varnhagen F. A. de, 1854-1857, *História geral do Brasil*, 2 Vol., Imprensa di V. de Dominguez, Madrid [due volumi accessibili in forma digitale su Google Book].

Wachtel N., 1986, *Memory and History*, Introduzione in id. (a cura di), *Between Memory and History*, edizione speciale di “History and Anthropology”, n. 2 (Oct. 1986).

Wagley C., 1953, *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics*, Macmillan, New York.

– 1952, *Race and Class in Rural Brazil*, Columbia University Press - UNESCO, New York. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000545/054502eb.pdf>> (ultimo accesso 31 gennaio 2010).

Waquet F., 1997, *Le savoir comme patrimoine du genre humain*, in Poulot 1997.

Warren J. W., 2001, *Racial revolution. Antiracism and Indian resurgence in Brazil*, Duke University Press, Durham & London, 2001.

Weber M., 1922, *Economia e società* (quattro volumi), Ed. Comunità, 1995.

Weffort Francisco Corrêa, 1978, *O populismo na política brasileira*, Paz e terra, Rio de Janeiro, 1980.

Williams R., 1977, *Marxismo e letteratura*, Laterza, Roma, Bari, 1979.

Williams V. J. Jr., 1996, *Rethinking Race: Franz Boas and his Contemporaries*, University Press of Kentucky, Lexington.

Wittgenstein L., 1953, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1995.

Yelvington K., *Melville J. Herskovits and the Institutionalization of Afro-American Studies*, Colloquio Internazionale: *O projeto Unesco no Brasil: uma volta critica ao campo 50 anos depois*, 12-14 gennaio 2004, UFBA, Salvador. Testo disponibile su internet: <[www.ceao.ufba.br/unesco/11paper-Yelvington.htm](http://www.ceao.ufba.br/unesco/11paper-Yelvington.htm)> (ultimo accesso 16 gennaio 2010).

Yves Lamy (a cura di), 1996, *L'alchimie du patrimoine*, Talence, MSH d'Aquitaine.

### **Articoli di giornali e riviste non specialistiche**

“Correio do Ceará”, 16 gennaio 1974, *Crônica da ALA. VIII CONGRESSO BRASILEIRO DO FOLCLORE*, di Risetete Cabral Fernandes, p. 14. Articolo consultabile nell'emeroteca digitale del CNFCP: <<http://www.cnfcp.gov.br>> (ultimo accesso 12 dicembre 2010)

“Folha de São Paulo”, 10 giugno 2006, *Democracia racial rima com homem cordial*, di Veloso Caetano. Articolo consultabile in Internet sul sito ufficiale di Caetano Veloso: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_textos\\_view.php?language=pt\\_BR&id=177&language\\_id=1](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_textos_view.php?language=pt_BR&id=177&language_id=1)> (ultimo accesso 2 dicembre 2010).

“Jornal Pequeno”, 28 novembre 2008, *Vale*, rubrica *Diário de Bordo* del supplemento culturale JP-Turismo). Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2008/11/27/Pagina92414.htm>> (ultimo accesso xx/xx/20xx).

– 4 luglio 2008, *Miolo (I)*, rubrica *Diário de Bordo* del supplemento culturale JP-Turismo). Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2008/7/3/Pagina81872.htm>> (ultimo accesso xx/xx/20xx).

– 17 gennaio 2008, *Rios, vidas e gentes da região dos Carajás*, di Rogério Almeida. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/apresentasite.asp?o=100&T=81595>> (ultimo accesso xx/xx/20xx).

- 12 gennaio 2008, *Vale um Papo mostra como ser um empreendedor na área da cultura*. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2008/1/12/Pagina71193.htm>> (ultimo accesso xx/xx/20xx).
- 8 novembre 2007, *MST volta a invadir estrada de ferro da Companhia Vale do Rio Doce*. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2007/11/8/Pagina67364.htm>> (ultimo accesso 10/03/2011).
- 26 ottobre 2007, *CVRD vai retirar destroços do acidente com vagões de carga* (supplemento culturale JP-Turismo). Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/apresentasite.asp?o=100&T=66643>> (ultimo accesso 10/03/2011).
- 19 ottobre 2007, *Justiça determina reintegração da estrada de ferro da Vale*. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/apresentasite.asp?o=100&T=66092>> (ultimo accesso 10/03/2011).
- 2 maggio 2007, *Governo do estado prepara festa do Divino Espírito Santo*. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2007/5/3/Pagina55375.htm>> (ultimo accesso 12/06/2009).
- 23 marzo 2007, *Ribamar Reis: 60 anos de Maranhensidade*, di G. Bogéa (supplemento culturale JP-Turismo). Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.jornalpequeno.com.br/2007/5/3/Pagina55375.htm>> (ultimo accesso 10/03/2011).

“O Estado do Maranhão”, 6 ottobre 2008, *Boca-de-urna foi prática comum*, São Luís, p. 9.

- 5 settembre 1996, *Barrica. Parceria de Bulcão e Godão volta ao TAA*, Caderno Alternativo, p. 8.
- 23 giugno 1991, Jeovah França, *As Peregrinações Espaciais de um Boizinho*, Caderno Alternativo.

“O Imparcial”, 6 ottobre 2008, *Eleições 2008*, São Luís, p. 2.

- 7 ottobre 2008, *47 pessoas acusadas de crime eleitoral no estado*, di Carolina Nahuz, São Luís, p. 9.
- 3 luglio 2009, “*Miolos*” *de Boi dançam pelas ruas de São Luís*, di S. Martins, São Luís, p. 19.

“O Povo”, 18 luglio 1967, *Castelo Branco morre em Desastre aéreo*, Fortaleza, p. 1. Articolo consultabile in Internet al sito: <<http://www.opovo.com.br/extras/80anos/capas/19670718-morte-castelo-branco.pdf>> (ultimo accesso 22/11/2009).

## **Documenti, manifesti, convenzioni**

Associação Junina dois Irmãos do Bumba-meu-boi de Zabumba do Bairro de Fátima, 2001, *Estatuto*. Documento protocollato nel *Registro Civil de Pessoas Jurídicas* di São Luís l'11 aprile 2001.

CNF, 1995, *Carta do Folclore Brasileiro*. Documento consultabile in Internet al sito: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>> (ultimo accesso 20 aprile 2010).

Ford Foundation, 1955, *Annual Report*, Ford Foundation, New York. Documento accessibile in internet al sito: <<http://www.fordfound.org/archives/item/1955/text/85>> (ultimo accesso 12 febbraio 2010).

ICOMOS, 1931, *La Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques*. Documento consultabile in Internet al sito: [http://www.icomos.org/docs/athens\\_f.html](http://www.icomos.org/docs/athens_f.html)

[versione francese]; [http://www.icomos.org/docs//athens\\_chart.html](http://www.icomos.org/docs//athens_chart.html) [versione inglese] (ultimo accesso 11 maggio 2008).

IPHAN, 1997, *Carta de Fortaleza*, Fortaleza, 14 novembre 1997. Documento consultabile in Internet al sito: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=268>> (ultimo accesso 20 aprile 2010).

MARATUR, 1982, *Subsídios para a História do Turismo no Maranhão*, São Luís.

MinC-SID, 2008, *CARTILHA. PRÊMIO CULTURAS POPULARES 2008 – MESTRE HUMBERTO DE MARACANÃ*. Bando di concorso pubblico n. 21, del 16 luglio 2008. Documento consultabile in Internet al sito: <<http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/07/cartilha-premio-cp-2008-210708.pdf>> (ultimo accesso 3 Marzo 2010).

SECMA, 2007, *Plano Estadual da Cultura do Maranhão 2007-2010*, SECMA, Maranhão.

SECMA-ASPLAN, 2007, *Relatório SECMA 2007*, 85 pagine (copertina inclusa; il numero delle pagine non è segnalato nel testo).

SECMA-SCP, 2007, *Relatório de atividades – gennaio-dicembre 2007*, 50 pagine + 7 pagine di tabelle non numerate.

SEF, 1937, *Estatutos da Sociedade de Etnografia e Folclore*, in INF 1983, pp. 61-72.

UNESCO, 2003, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, 17 ottobre 2003, Paris, (14 pp.). Documento consultabile in Internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540f.pdf>>. La versione tradotta in italiano è disponibile sul sito dell'Ufficio Patrimonio Mondiale UNESCO del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBAC): <[www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=48](http://www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=48)> (ultimo accesso 29 aprile 2010).

– 1989, *Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, 15 novembre 1989, Parigi, in UNESCO, *Records of the General Conference*, 25<sup>a</sup> sessione, Parigi, 17 ottobre – 16 novembre, pp. 238-243. Documento consultabile in Internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000846/084696e.pdf#page=242>> (ultimo accesso 20 aprile 2010).

– 1982, *Mexico City Declaration on Cultural Policies*, in *World Conference on Cultural Policies, Final Report*, Mexico City, 26 luglio - 6 Agosto 1982, UNESCO, Parigi, pp. 41-46. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000525/052505eo.pdf>> (ultimo accesso: 15 dicembre 2009).

– 1972, *Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, in *Records of the General Conference, Seventeenth Session*, Parigi, 17 Ottobre - 21 Novembre 1972, UNESCO, Parigi, pp. 135-146. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114044e.pdf>> (ultimo accesso: 22 dicembre 2010).

– 1945, *Constitution of the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*, Londra, 16 novembre (emendata tra la 2<sup>a</sup> e la 31<sup>a</sup> sessione della Conferenza Generale dell'UNESCO), in UNESCO, 2004, *Basic Text*, UNESCO, Parigi, pp. 7-22. Testo disponibile su internet al sito: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001337/133729e.pdf>> (ultimo accesso: 22 gennaio 2011).



## Norme Legislative

(in ordine cronologico)

Decreto del 12 Agosto 1816, *Decreto para a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, Arquivo Nacional*, “Contadoria Geral do Tesouro Público, Registro de cartas, provisões, alvarás e decretos”, Fundo “Tesouro Nacional”, Rio de Janeiro. Documento consultabile in Internet al sito: <http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/gi/gilua.exe/sys/start.htm> (ultimo accesso 20/06/2009).

Decreto n. 4, del 19 novembre 1889, *Estabelece os distintivos da bandeira e das armas nacionaes, e dos sellos e sinetes da Republica*. Documento accessibile in Internet sul sito del *Senado Federal*: <<http://www6.senado.gov.br/legislacao>> (ultimo accesso 07/01/2010).

Legge 378 del 13 gennaio 1937, *Dá Nova Organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública*. Documento accessibile in Internet sul sito <<http://www.pgj.ce.gov.br/centrosv2/caopemappah/legisla/federal/lei378.htm>> (ultimo accesso 12/12/2009).

Decreto legge 25 del 30 novembre 1937. *Organiza a proteção do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Documento accessibile in Internet sul sito <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/L378.pdf>> (ultimo accesso 12/12/2009).

Decreto legge 9.355 del 13 giugno 1946. *Funda o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura* (IBECC). Documento accessibile in Internet sul sito del *Senado Federal*: <[http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=9355&tipo\\_norma=DEL &data=19460613&link=s](http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=9355&tipo_norma=DEL &data=19460613&link=s)> (ultimo accesso 07/01/2011).

Legge 785 del 20 agosto 1949. *Cria a Escola Superior de Guerra e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della *Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos)* della Presidenza della Repubblica: <[http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/lei785-1949?OpenDocument](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei785-1949?OpenDocument)> (ultimo accesso 30/01/2011).

Decreto 37.608, del 14 luglio 1955. Institui no Ministério da Educação e Cultura um curso de altos estudos sociais e políticos, denominado Instituto Superior de Estudos Brasileiros, dispõe sobre o seu funcionamento e dá outras providências. Documento accessibile in Internet sul sito del Senato Federale: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=169061&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB> (ultimo accesso 18/11/2010).

Decreto 43.178, del 5 febbraio 1958. *Institui a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro*. Documento accessibile in Internet sul sito della Câmara dos Deputados: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-43178-5-fevereiro-1958-381950-publicacaooriginal-1-pe.html>> (ultimo accesso 18/01/2011).

Decreto 53.884, del 13 aprile 1964. *Extingüe o Instituto Superior de Estudos Brasileiros*. Documento accessibile in Internet sul sito del Senato Federale: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=185803&tipoDocumento=DEC&tipoTexto=PUB> (ultimo accesso 18/11/2010).

Decreto n. 56.747, del 17 agosto 1965, *Institui o dia do Folclore*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1950-1969/D56747.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/D56747.htm)> (ultimo accesso 22/11/2009).

Decreto Legge n. 74, del 21 Novembre 1966. *Cria o Conselho Federal de Cultura e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della Camera dei Deputati: <<http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-74-21-novembro-1966-375931-republicacao-35524-pe.html>> (ultimo accesso 22/03/2011).

Ato Institucional n. 5, 13 dicembre 1968. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm) (ultimo accesso 4/12/2009).

Legge n. 7.505, del 2 luglio 1986 (Legge Sarney). *Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/lei7.505-1986?OpenDocument](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei7.505-1986?OpenDocument)> (ultimo accesso 14/01/2011).

Costituzione della Repubblica Federale del Brasile, 5 de outubro de 1988. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <<https://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/viwTodos/509f2321d97cd2d203256b280052245a?OpenDocument&Highlight=1,constitui%C3%A7%C3%A3o&AutoFramed>> (ultimo accesso 20/11/2007).

Legge n. 8.031, del 12 aprile 1990. *Cria o Programa Nacional de Desestatização, e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Leis/L8031.htm>> (ultimo accesso 25/01/2010).

Legge n. 5.082 del 20 dicembre 1990 (Legge dello Stato del Maranhão). *Dispõe sobre a proteção do patrimônio cultural do Estado do Maranhão e dá outras providências*. Cit. integralmente in Cavalcanti, Fonseca 2008, pp. 167-171.

Legge n. 8.313 del 23 dicembre 1991 (Legge Rouanet). *Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/lei8.313-1991?OpenDocument](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/lei8.313-1991?OpenDocument)> (ultimo accesso 13/01/2011).

Legge n. 9.491, del 9 settembre 1997. *Altera procedimentos relativos ao Programa Nacional de Desestatização, revoga a Lei n° 8.031, de 12 de abril de 1990, e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L9491.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9491.htm)> (ultimo accesso 25/01/2010).

Decreto n. 3.551, del 4 agosto 2000, *Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito

della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto/D3551.htm)> (ultimo accesso 22/11/2009).

Decreto n. 4.811, del 19 agosto 2003. *Aprova a Estrutura Regimental e o Quadro Demonstrativo dos Cargos em Comissão e Funções Gratificadas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, e dá outras providências* [integra il CNFCP nelle strutture dell'IPHAN]. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw\\_Identificacao/DEC4.811-2003?OpenDocument](http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/DEC4.811-2003?OpenDocument)> (ultimo accesso 22/01/2011).

Legge n. 10.826 del 23 dicembre 2003, *Dispõe sobre registro, posse e comercialização de armas de fogo e munição, sobre o Sistema Nacional de Armas – Sinarm, define crimes e dá outras providências*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/2003/L10.826.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/2003/L10.826.htm)> (ultimo accesso 22/09/2010).

Decreto n. 20.668, del 23 Luglio 2004, *Dispone circa l'organizzazione della Segreteria di Stato della cultura – SESC, “Diario Ufficiale dello Stato del Maranhão”, Anno XCVIII, N° 148, São Luís, 02 AGOSTO 2004, pp. 61-65*. Documento consultabile in Internet al sito: <http://www.diariooficial.ma.gov.br/index.php> (ultimo accesso 19/11/2009).

Legge n. 4.544 del 23 novembre 2005, *Che sia considerato il giorno 30 di giugno il giorno del Brincante del Bumba-Meu-Boi*, Camera Municipale di São Luís. Documento accessibile in Internet sul sito della SEMAD: <http://www.saoluis.ma.gov.br/semad/> (ultimo accesso 5/12/2009).

Progetto di Legge n. 2696/2007, *Istituisce la Giornata Nazionale del Bumba-meu-boi* (contiene la giustificativa del proponente). Documento consultabile in Internet al sito: <http://www.camara.gov.br/sileg/integras/534063.pdf> (ultimo accesso 4 Dicembre 2009).

Legge n. 12.103 del 1° Dicembre 2009, *Istituisce la Giornata Nazionale del Bumba-meu-boi*. Documento accessibile in Internet sul sito della Casa Civil (Subchefia para Assuntos Jurídicos) della Presidenza della Repubblica: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2009/lei/112103.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/112103.htm) (ultimo accesso 4/12/2009).

## **Locandine e dépliant**

Associação dos amigos do bom menino das mercês, 2008, *Maranhão, Vale Festejar 2008*, programmazione di eventi, 12 pp.

Governo do Maranhão, 2006, *Bumba meu Brasil! Bumba Maranhão! Programação 2006*, 80 pagine.

Governo do Maranhão, 2008, *São João 2008. Programação*, 28 pp.

LABORARTE, 2008a, *Caravana Laborarte*, dépliant, 8 pp.

– 2008b, Projeto VALE um papo cultural!, manifesto.

– 2008c, Projeto VALE um papo cultural!, locandina.

SCP, 2008, *Tríduo Joanesco 2008*, locandina dell'evento, 4 pp.

SECMA, FUNC 2007a, *São Luís Carnaval da maranhensidade, Programação do carnaval 2007*, Governo do Maranhão, Prefeitura de São Luís, 68 pagine.

– 2007b, *O Maranhão è muito mais São João! Programação*, 84 pagine, Governo do Maranhão, Prefeitura de São Luís.

SESC, 2007, *Encontro Internacional. O Divino ontem, hoje e amanhã: dos Açores ao Maranhão* (16-18 maggio 2007, São Luís), programmazione dell'evento, 8 pagine, SESC - Maranhão.

## Siti Internet

ABL, *Academia Brasileira de Letras* :

<<http://www.academia.org.br>> (ultimo accesso: 29/3/2010).

– *Machado de Assis* :

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=659&sid=240>>

(ultimo accesso 12/01/2011);

– *Sílvio Romero* :

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=154&sid=196&tpl=priinterview>> (ultimo accesso 12/01/2011).

ALCOA, *Aluminum Company of America* :

<[http://www.alcoa.com/brazil/pt/custom\\_page/story\\_alcoa.asp](http://www.alcoa.com/brazil/pt/custom_page/story_alcoa.asp)> (ultimo accesso: 18 ottobre 2010).

ALUMAR, *Consórcio de Alumínio do Maranhão* :

<<http://www.alumar.com.br/>> (ultimo accesso: 18/10/2010).

– *Parque Ambiental* :

<[www.alumar.com.br/parqueambiental](http://www.alumar.com.br/parqueambiental)> (ultimo accesso: 18/10/2010).

ANPOCS, *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais* :

<<http://www.anpocs.org.br/portal/>> (ultimo accesso: 14/8/2010).

AML, *Academia Maranhense de Letras*

<<http://www.academiamaranhense.org.br/>> (ultimo accesso: 8/10/2010).

– *Américo Azevedo Neto* :

<<http://www.academiamaranhense.org.br/academicos/ocupantes/19.php>> (ultimo accesso: 8 ottobre 2010).

Arquivo Nacional :

<<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br>> (ultimo accesso: 29/3/2010).

Associação Folclórica Beneficente Bumba-Boi da Maioba :

<[www.boidamaioba.com.br](http://www.boidamaioba.com.br)> (ultimo accesso: 3/05/2010).

Boi pirilampo, *Grupo de Arte e Cultura Popular do Maranhão Boi Pirilampo* :

<<http://www.boipirilampo.com.br>> (ultimo accesso: 16/10/2010).

– *Perfil* :

<<http://www.boipirilampo.com.br/perfil.htm>> (ultimo accesso: 16/10/2010).

– *Historia* :

<<http://www.boipirilampo.com.br/historia.htm>> (ultimo acesso: 16/10/2010).

Câmara dos Deputados, *Patrimônio Cultural e Identidade Nacional* :

<<http://www.camara.gov.br/aldorebelo/bonifacio/linguaport/semptaticult.html>> (ultimo acesso 12/01/2010).

Chico Maranhão :

<[www.chicomaranhao.com](http://www.chicomaranhao.com)> (ultimo acesso: 09/10/2010).

CMF, *Comissão Maranhense de Folclore* :

<<http://www.cmfolclore.ufma.br/>> (ultimo acesso: 11/08/2010).

Câmara Municipal de São Luís :

<<http://www.cmsl.ma.gov.br/>> (ultimo acesso: 10/01/2011).

– *Vereador Renato Dionísio*:

<[http://www.cmsl.ma.gov.br/vereadores\\_renatodionisio.php](http://www.cmsl.ma.gov.br/vereadores_renatodionisio.php)> (ultimo acesso: 10 gennaio 2011).

CNFCP, *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular* :

<<http://www.cnfcp.gov.br>> (ultimo acesso: 6/1/2011).

Companhia Barrica :

<<http://www.ciabarrica.com.br/cia.htm>> (ultimo acesso: 16/10/2010).

– *Historia* :

<<http://www.ciabarrica.com.br/historia.html>> (ultimo acesso 02/11/2010).

Demo Pedro, *curriculum vitae* :

<<http://pedrodemo.sites.uol.com.br/Frame3.html>> (ultimo acesso 12/01/2011).

DIEESE - *Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos*. Salário Mínimo Necessário :

<<http://www.dieese.org.br/rel/rac/salminMenu09-05.xml>> (ultimo acesso 17 gennaio 2011).

FESPSP, *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo* :

<<http://www.fespsp.org.br>> (ultimo acesso 12/01/2011);

– *Histórico* :

<[http://www.fespsp.org.br/Mantenedora/historico\\_instituicao.htm](http://www.fespsp.org.br/Mantenedora/historico_instituicao.htm)> (ultimo acesso 12/01/2011).

FGV-CPDOC, *Fundação Getulio Vargas - Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil*:

<<http://cpdoc.fgv.br>> (ultimo acesso 17/10/2010);

– *A trajetória política de João Goulart; O Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais – IPES* :

<[http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O\\_Instituto\\_d\\_e\\_Pesquisa\\_e\\_Estudos\\_Sociais](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_Instituto_d_e_Pesquisa_e_Estudos_Sociais)> (ultimo acesso 7/10/2010);

– *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós-1930* (DHBB)<sup>553</sup>:  
< <http://cpdoc.fgv.br/acervo/dhbb> > (ultimo accesso 15/01/2011).

FGV, *Centro de Políticas Sociais* :  
<<http://www.fgv.br/cps/fc/>> (ultimo accesso 15/01/2010).

Fondazione Basso, *La costruzione del patrimonio culturale* :  
<[http://www.fondazionebasso.it/site/it-IT/Menu\\_Principale/In\\_evidenza/Archivio\\_in\\_evidenza/la\\_costruzione\\_del\\_patrimonio\\_culturale.html](http://www.fondazionebasso.it/site/it-IT/Menu_Principale/In_evidenza/Archivio_in_evidenza/la_costruzione_del_patrimonio_culturale.html)> (ultimo accesso 15/01/2011).

Ford Foundation, *Annual Reports*:  
<<http://www.fordfound.org/archives/>> (ultimo accesso 7/01/2010)

FUNARTE , *Fundação Nacional de Artes* :  
<<http://www.funarte.gov.br/novafunarte/funarte/instituicao.php>> (Ultimo accesso: 8 novembre 2009).

FUNC, *Fundação Municipal de Cultura* :  
< <http://www.saoluis.ma.gov.br/func/> > (ultimo accesso 6/03/2010).

IBGE, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*:  
<<http://www.ibge.gov.br/home/>> (ultimo accesso 16/12/2010).

– Divisão Territorial do Brasil:

<[ftp://geoftp.ibge.gov.br/Organizacao/Divisao\\_Territorial/2008/DTB\\_2008.zip](ftp://geoftp.ibge.gov.br/Organizacao/Divisao_Territorial/2008/DTB_2008.zip)> (ultimo accesso 16/06/2010).

– *Mapa físico política do Maranhão* :

<[www.ibge.gov.br/ibgeteen/mapas/ma\\_mapa.htm](http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/mapas/ma_mapa.htm)> (ultimo accesso 16/06/2010).

– *Mapa política do Maranhão* :

<[ftp://geoftp.ibge.gov.br/mapas/tematicos/politico/MA\\_Politico.pdf](ftp://geoftp.ibge.gov.br/mapas/tematicos/politico/MA_Politico.pdf)> (ultimo accesso 18/02/2011).

– *Mapa do Mercado de Trabalho - Conceitos e definições da PNAD*:

<[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/mapa\\_mercado\\_trabalho/notastecnicas.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/mapa_mercado_trabalho/notastecnicas.shtm)> (ultimo accesso: 8/11/2009).

– *Síntese de Indicadores Sociais - Tabelas comparativas da década 1995/2005 - Trabalho e rendimento* [Tabelle n. 308 del 1995 e del 2005] :

<[ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores\\_Sociais/Sintese\\_de\\_Indicadores\\_Sociais\\_2006/Tabelas\\_Comparativas\\_da\\_Decada\\_1995\\_2005/](ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sintese_de_Indicadores_Sociais_2006/Tabelas_Comparativas_da_Decada_1995_2005/)> (Ultimo accesso: 12/01/2011).

IFCS - *Instituto de Filosofia e Ciências Sociais* (UFRJ) – *historico* :  
<http://www.ifcs.ufrj.br/historico.htm> (Ultimo accesso: 22/01/2011).

Memória Globo :

< <http://memoriaglobo.globo.com> > (ultimo accesso 15/01/2011);

– *Mauro Salles* :

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYP0-5271-259089,00.html>> (ultimo accesso 15/01/2011).

---

<sup>553</sup> La prima edizione del DHBB a cura della FGV è stata pubblicata in quattro volumi nel 1984. Nel 2001 è stata pubblicata la seconda edizione, in cinque volumi e in formato CD-ROM. Nel 2010 è stata pubblicata una nuova versione aggiornata, resa disponibile gratuitamente su internet.

Governo do Maranhão :

<<http://www.ma.gov.br>> (Ultimo accesso: 10/08/2010);

– *Sotaque del bumba-meu-boi* (pagine non più accessibili dopo la riorganizzazione del sito avvenuta in seguito all'entrata in vigore del Governo Roseana Sarney nel 2009) :

<[http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque\\_zabumba.php](http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque_zabumba.php)>;

<[http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque\\_matraca.php](http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque_matraca.php)>;

<[http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque\\_orquestra.php](http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sotaque_orquestra.php)> (Ultimo accesso: 14 giugno 2007);

– *Registro delle manifestazioni folcloriche del Maranhão*, CCPDVF, 1993 (pagina non più accessibile dopo la riorganizzazione del sito avvenuta in seguito all'entrata in vigore del Governo Roseana Sarney nel 2009): <[http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sao\\_joao2003/festas/bumba.php](http://www.ma.gov.br/cidadao/cultura/sao_joao2003/festas/bumba.php)> (Ultimo accesso: 14/06/2007; sito internet citato in Albernaz 2004).

GPMINA, *Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular* :

<<http://www.gpmina.ufma.br/index.htm>> (Ultimo accesso: 30/05/2010).

Grupo Pestana, PH&R - *Pestana Hotéis & Resorts* :

< <http://www.pestana.com>> (ultimo accesso: 04/10/2010).

IBAMA, *Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis* :

<<http://www.ibama.gov.br/institucional/quem-somos>> (ultimo accesso: 10/11/2011).

IHGB, *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* :

<<http://www.ihgb.org.br/acervo311.php?f=ACP000041>> (ultimo accesso: 30/07/2010).

– *Dicionário Biográfico*: Maria Cecília Londres Fonseca :

<<http://www.ihgb.org.br/dicbio.php?id=00034>> (ultimo acceso 12/12/2009)

IPEA, *Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada* :

<<http://www.ipea.gov.br/default.jsp>>,

<<http://www.ipeadata.gov.br>> (ultimo accesso: 26/01/2010).

Itaú Cultural :

<<http://www.itaucultural.org.br>>

– *Enciclopédia de teatro* :

<[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/)> (ultimo accesso: 26/11/2010).

MinC, *Ministério da Cultura* [del Brasile] :

<<http://www.cultura.gov.br>> (ultimo accesso: 16/06/2010).

– *Prêmio Culturas Populares 2009*, Omologazione dei risultati finali :

<[http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/03/homologacao\\_grupos-classificados-suplentes.pdf](http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2010/03/homologacao_grupos-classificados-suplentes.pdf)> (ultimo accesso: 16/06/2010).

Ministero del Turismo [del Brasile] :

<<http://www.turismo.gov.br>> (ultimo accesso: 16 gennaio 2011).

– EMBRATUR - *Instituto Brasileiro de Turismo* :

<[http://www.turismo.gov.br/turismo/o\\_ministerio/embratur/](http://www.turismo.gov.br/turismo/o_ministerio/embratur/)> (ultimo accesso: 16 gennaio 2011).

Modernos descobrimentos do Brasil :

<[www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/modernosdescobrimentos.htm](http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/modernosdescobrimentos.htm)>  
(ultimo accesso 25/05/2009).

– *Cronologia di Mario de Andrade* :

[www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/mario/frame.htm](http://www.historiaecultura.pro.br/modernosdescobrimentos/desc/mario/frame.htm) (ultimo  
accesso 25/05/2009).

*Northwestern University, African Studies* :

<<http://www.northwestern.edu/african-studies/>> (ultimo accesso: 7/01/2010).

Plataforma Lattes / CNPq :

<<http://lattes.cnpq.br/>> (ultimo accesso: 18/06/2010);

– *Currículo Lattes* di Tácito Freire Borralho :

<<http://lattes.cnpq.br/6354056336043839>> (ultimo accesso: 8/12/2010);

– *Currículo Lattes* di Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti:

<<http://lattes.cnpq.br/3673850808739906>> (ultimo accesso 8/12/2009);

– *Currículo Lattes* di Maria Michol Pinho de Carvalho :

<<http://lattes.cnpq.br/6228997272896621>> (ultimo accesso: 18/06/2010);

– *Currículo Lattes* di Mundicarmo Maria Rocha Ferretti :

<<http://lattes.cnpq.br/4868147328012835>> (ultimo accesso: 18/06/2010);

– *Currículo Lattes* di Sergio Figueiredo Ferretti :

<<http://lattes.cnpq.br/0379399941884037>> (ultimo accesso: 18/06/2010);

– *Currículo Lattes* di Francisca Ester de Sá Marques :

<<http://lattes.cnpq.br/3534742641130717>> (ultimo accesso: 18/06/2010).

PNUD Brasile :

<<http://www.pnud.org.br>> (ultimo accesso 25/01/2010).

– *Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil - 2003* (applicazione disponibile su internet,  
versione 1.0.0) :

<<http://www.pnud.org.br/atlas/>> (ultimo accesso 25/01/2010).

SCP, *Superintendência de Cultura Popular* (della SECMA) :

<[www.culturapopular.ma.gov.br/](http://www.culturapopular.ma.gov.br/)> (ultimo accesso: 26/08/2010).

– *Grupos folclóricos do Maranhão* :

<<http://www.culturapopular.ma.gov.br/gruposfolcloricos.php>>

(ultimo accesso: 26/08/2010).

– *Manifestações culturais do Maranhão* :

[www.culturapopular.ma.gov.br/manifestacoes.html](http://www.culturapopular.ma.gov.br/manifestacoes.html) (ultimo accesso: 12/08/2010).

– *Objetivos*:

<<http://www.culturapopular.ma.gov.br/geral2.php?id=Nossos%20objetivos>> (ultimo  
accesso 9/3/2010).

– *Projeto Divino Maranhão 2007* :

<[www.culturapopular.ma.gov.br/noticias20c98.html?id=50](http://www.culturapopular.ma.gov.br/noticias20c98.html?id=50)> (ultimo accesso: 26 agosto  
2010).

– *Temí esposti nella Casa do Maranhão: sotaques del Bumba-meu-boi* :

<<http://www.culturapopular.ma.gov.br/temascasamaranhao2.php?id=2>>

(ultimo accesso: 6/08/2010).

SECMA, *Secretaria de Estado da Cultura* :

<<http://www.cultura.ma.gov.br>>

– *Aberta II Conferência Estadual de Cultura* :



<[http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sede/index.php?page=noticia\\_extend&loc=sede&id=87](http://www.cultura.ma.gov.br/portal/sede/index.php?page=noticia_extend&loc=sede&id=87)> (ultimo accesso: 3/10/2010).

SESC, *Serviço Social do Comércio* :

<<http://www.sesc.com.br/main.asp>> (ultimo accesso: 3/06/2010).

SETUR, *Secretaria Municipal de Turismo* :

<<http://www.saoluis.ma.gov.br/setur/>> (ultimo accesso: 3/06/2010).

Sociedade Folclórica Bumba Boi de Morros :

<[www.boidemorros.com.br](http://www.boidemorros.com.br)> (ultimo accesso: 3/05/2010).

TELEBRÁS, *Telecomunicações Brasileiras* :

<<http://www.telebras.com.br/historico.html>> (ultimo accesso: 13/01/2011).

UFMG - *Universidade Federal de Minas Gerais* :

< <http://www.ufmg.br/>> (ultimo accesso: 13/03/2011).

VALE S.A. :

<<http://www.vale.com/>> (ultimo accesso: 3/10/2010).

XIII CBF, *13° Congresso Brasileiro de Folclore* :

<<http://www.naya.org.ar/eventos/13cbf.htm>> (ultimo accesso: 3/12/2010).

XIV CBF, *14° Congresso Brasileiro de Folclore* :

<<http://www.cultura.gov.br/site/2009/11/24/culturas-populares-7/>> (ultimo accesso: 3/12/2010).

## **Materiali e sussidi multimediali**

AMARTE - *Associação de Apoio à Música e à Arte do Maranhão* (a cura di), 2006, Perfil Cultural e Artístico do Maranhão 2006, CD multimediale, São Luís: AMARTE; Vale do Rio Doce.

A.V., *Tropicália, ou panis et circencis*, Universal Distribution, CD Musicale, 2007. Registrazione originale: 1968, Philips, LP 33 giri.

Veloso Caetano, *Caetano Veloso*, PolyGram Do Brasil, Philips, CD Musicale, 1990. Registrazione originale: 1968, Philips, LP 33 giri.

*Festa del Boi da Lua 2007*, registrazione audio dell'autore, 9 giugno 2007, Pestana São Luís Resort Hotel. Durata 4:56:37s. File: "2007.06.09 Festa Boi da lua.wma".

## Interviste dell'autore

Azevedo Neto Américo, 2 settembre 2008. Intervista realizzata nella sede della Compagnia Cazumbá, São Luís, *bairro* di Madre de Deus. File della trascrizione: "2008.09.02 INT Azevedo Neto I.doc".

– 6 ottobre 2008. Intervista realizzata nella sede della Compagnia Cazumbá, São Luís, *bairro* di Madre de Deus. File della trascrizione: "2008.10.06 INT Azevedo Neto II.doc".

Borrvalho Tácito, 10 luglio 2007. Intervista realizzata nella UFMA in São Luís. File della trascrizione: "2007.07.10 INT Tacito Borrvalho.doc".

Brito Nelson, 30 aprile 2008. Intervista realizzata nella sede del LABORARTE in São Luís. File della trascrizione: "2008.04.30 INT Nelson Brito I.doc".

– 15 ottobre 2008. Intervista realizzata nella sede del LABORARTE in São Luís. File della trascrizione: "2008.10.15 INT Nelson Brito II.doc".

Carvalho Maria Michol Pinho de, 21 maggio 2007. Intervista realizzata nell'ufficio della direttrice della SCP nel CCPDVF, in São Luís del Maranhão. File della registrazione: "2007.05.21 INT M. Michol de Carvalho, n. 25.dss".

Duduca, Rafael, 28 marzo 2008. Intervista realizzata nella Praça da Faustinna nel Bairro da Praia Grande di São Luís. File della registrazione: "2008.03.28 INT Duduca & Rafael (maranhensidade).wma".

Figueiredo José de Jesus (Zé Olhinho), 16 agosto 2006. Intervista realizzata nella sede del boi Unidos de Santa Fé, São Luís, Bairro de Fátima. File della registrazione: "2006.08.16 INT Zé Olhinho 19 (Storia boi di Viana).wma". [intervista trascritta solo parzialmente]

França Jeovah Silva, 13 ottobre 2008. Intervista realizzata nell'ufficio del superintendente della SCP nel CCPDVF in São Luís do Maranhão. File della trascrizione: "2008.10.13 INT Jeovah França.doc".

"JG"<sup>554</sup>, 5 ottobre 2007. Intervista realizzata nella sede del Bumba-meu-boi di cui l'intervistato è responsabile, São Luís, Maranhão. File della trascrizione: "2007.10.05 INT JJ 1-4.doc".

Lourival Gomes Costa, 27 giugno 2007. Intervista realizzata nel municipio di Matinha. File della registrazione: "2007.06.27 INT Lourival Gomes Costa - Matinha.wma".

Pelado Rogério, 9 maggio 2008. Intervista realizzata in un bar del Bairro de Fátima, São Luís do Maranhão. File della registrazione: "2008.05.09 INT Rogério Pelado (Bordadeiro Santa Fé) II.wma". File della trascrizione: "2008.05.09 INT Rogério Pelado (*bordadeiro* Santa Fé).doc".

Ricardo, 26 settembre 2007. Intervista realizzata nell'abitazione della famiglia di Ricardo nel Bairro de Fátima, São Luís do Maranhão. File della registrazione: "2007.09.26 INT Ricardo (miolo Santa Fé).wma".

---

<sup>554</sup> Iniziali fittizie dell'intervistato.

Samuel, 28 giugno 2008. Intervista realizzata nella sede del Bumba-meu-boi di Dona Zeca, Bairro de Fátima, São Luís do Maranhão. Durata: 1:10:17s. File della trascrizione: "2008.06.28 INT Samuel.doc".

### **Altre interviste**

Azevedo Marcelino, 28 dicembre 2007. Intervista realizzata da Clicia Abreu Gomes nell'abitazione dell'intervistato, nella città di Guimarães. File della registrazione: "2007.12.28 INT Marcelino Azevedo (di Clicia Abreu Gomes).wma" (durata: 1:07:47s); file della trascrizione: "2007.12.28 INT Marcelino Azevedo (di Clicia Abreu Gomes).doc", 18 pag.

Conceição de Maria Melo, 7 maggio 2010. Intervista realizzata da Clicia Abreu Gomes in una strada del quartiere di Madre Deus, nel centro di São Luís, durante la giornata municipale dei *Bloco Tradicionais*. File delle trascrizione: "2010.05.4-16 INT Bulcão - Raposo - Melo - Viana - Pires (Qual o valor da cultura popular).doc", pp. 2-3.

Marques Ester Francisca de Sá, 27 maggio 2009. Intervista realizzata da Seane Alves Melo come parte del progetto di iniziazione scientifica "Porta-vozes da cultura no Maranhão", incluso nel progetto di ricerca "Itinerários, Repertórios e Modalidades de Intervenção Política no Maranhão" coordinato dalla Prof.ssa. Eliana Tavares dos Reis. Orario e luogo: 16:00, Coordenação de Comunicação Social, UFMA, São Luís. File "2009-05-27 INT Ester Marques.doc", 14 pag.

Figueiredo José de Jesus (Zé Olhinho), 19 ottobre 1993. Intervista realizzata nella sede del boi Unidos de Santa Fé da uno degli intervistatori dell'equipe del progetto Memória de Velhos, São Luís, Bairro de Fátima. La trascrizione dell'intervista è disponibile nell'archivio della Comissão Maranhense de Folclore. Il testo dell'intervista completamente rieditato è stato incluso in Carvalho M. M., 1999: 103-110.

França Jeovah Silva, 16 giugno 2009. Intervista realizzata da Clicia Abreu Gomes come parte del progetto di iniziazione scientifica "Porta-vozes da cultura no Maranhão", incluso nel progetto di ricerca "Itinerários, Repertórios e Modalidades de Intervenção Política no Maranhão" coordinato dalla Prof.ssa. Eliana Tavares dos Reis. Orario e luogo: 09:25, Secretaria de Estado da Cultura, São Luís. File delle registrazioni: "2009.06.16-19 INT Jeovah França (di Clicia Abreu Gomes) 3.wma"; "2009.06.16-19 INT Jeovah França (di Clicia Abreu Gomes) 4.wma".

Pires Fátima de Carvalho, 11 maggio 2010. Intervista realizzata da Clicia Abreu Gomes nella sede della *Secretaria Municipal de Assistência Social*, in São Luís. File "2010.05.4-16 INT Bulcão - Raposo - Melo - Viana - Pires (Qual o valor da cultura popular).doc", pp. 4-5.

Raposo Sílvio Mariano, 7 maggio 2010, intervista realizzata da Clicia Abreu Gomes in una strada del quartiere di Madre Deus, nel centro di São Luís, durante la giornata municipale dei *Bloco Tradicionais*. File "2010.05.4-16 INT Bulcão - Raposo - Melo-Viana - Pires (Qual o valor da cultura popular).doc", pp. 1-2.



## **APPENDICE “A”**

(IMMAGINI)



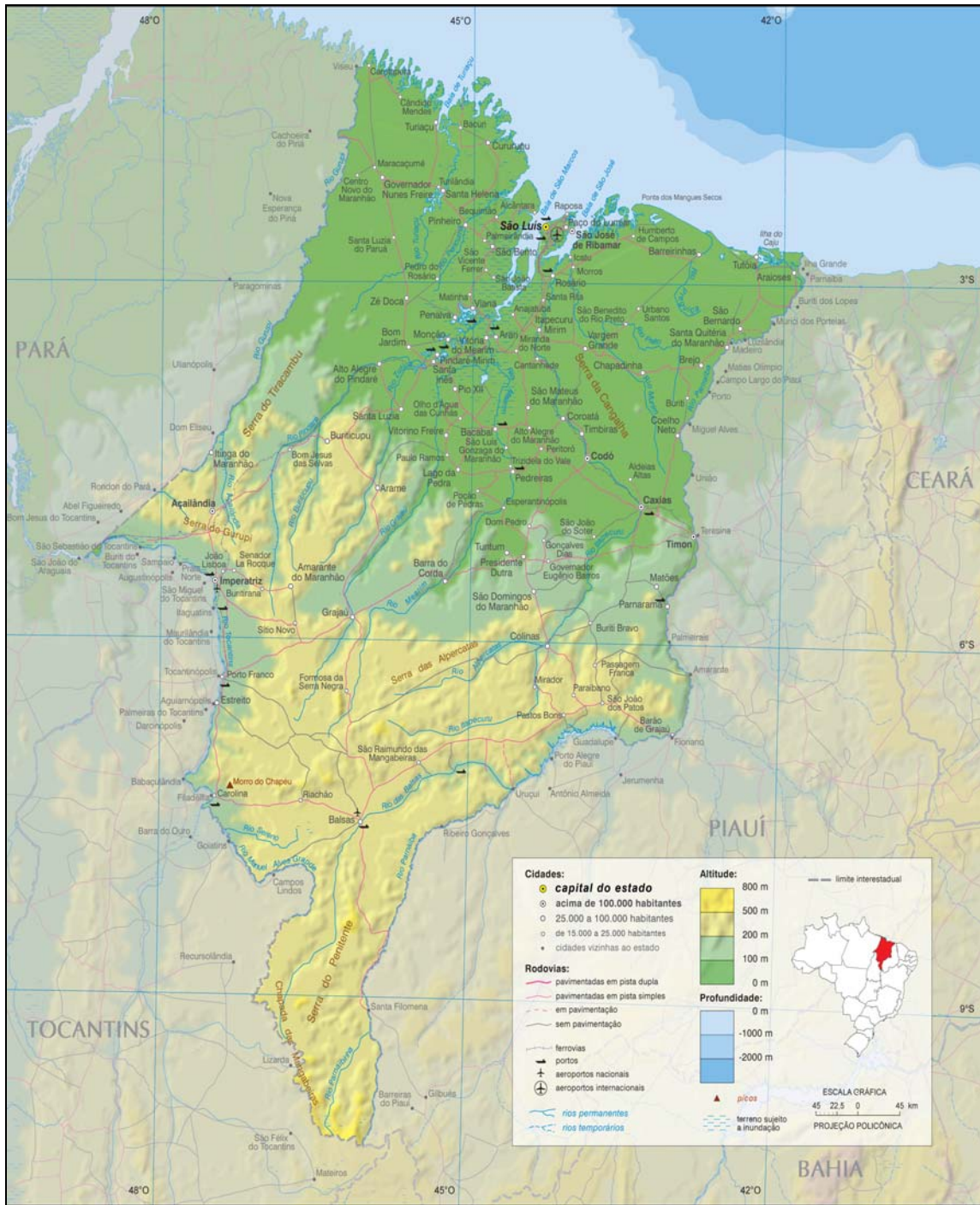


Figura 1 – Maranhão, carta físico política. Fonte: IBGE, site internet.







Figura 3 – Rua Portugal: Esposizione delle *capoeiras* e *couros* del Bumba-boi, 4 luglio 2008, São Luís.



Figura 4 – Rua da Estrela: Esposizione delle *capoeiras* e dei *couros* del Bumba-boi.  
Sullo sfondo il *casarão* della SECMA, 4 luglio 2008, São Luís.

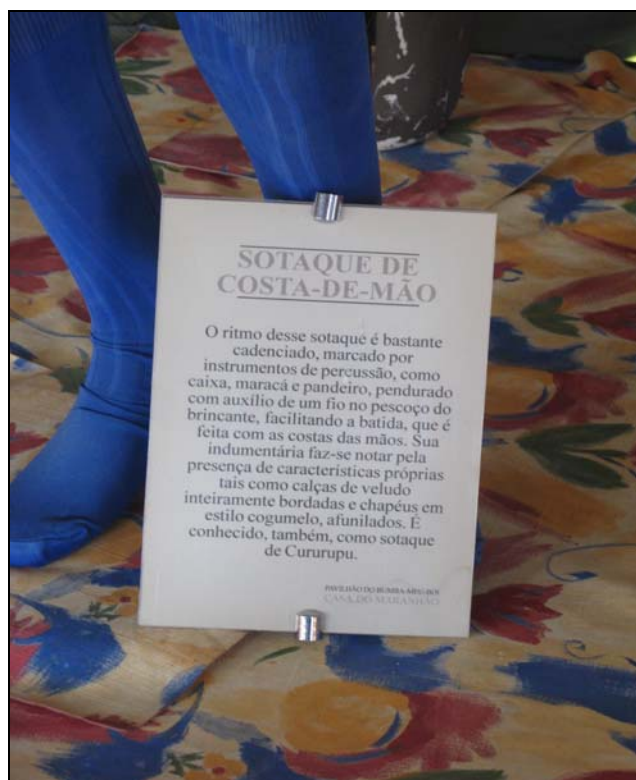


Figura 5 – *Sotaque di Costa-de-Mão*: definição sintética, julho 2008, Casa do Maranhão, São Luís.



Figura 6 – *Sotaque di Costa-de-Mão*: vestuário, julho 2008, Casa do Maranhão, São Luís.



**Figura 7 –** Maschera di *Cazumbá* del *Bumba-meu-boi da Floresta*, luglio 2008, Casa do Maranhão, São Luís.



**Figura 8 –** *Cazumbá* del *Bumba-meu-boi Unidos da Santa Fé*,  
Piazza Nauro Machado, 22 Giugno 2007, São Luís.



Figura 9 – *Rajados del Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé*, 29 luglio 2007, Bairro de Fátima, São Luís.



Figura 10 – *Diavolo brincando con boi*, Boi Mimo de São João, *povoado* di Salgado, Icatu. (presentazione nel patio della Casa de Nozinho, *Tríduo Joanesco*, 27 giugno 2008, São Luís)



**Figura 11 – Accordando le percussioni nella *fogueira*, Boi Mimo de São João, povoado di Salgado, Icatu.  
(esterni della Casa de Nozinho, *Tríduo Joanesco*, 27 giugno 2008, São Luís)**



**Figura 12 – Percussioni, Boi Mimo de São João, povoado di Salgado, Icatu.  
(presentazione nel patio della Casa de Nozinho, *Tríduo Joanesco*, 27 giugno 2008, São Luís)**



**Figura 13 – Ritratto del presidente José Sarney nella sede di un Bumba-meu-boi  
(Bairro di Fátima, 28 giugno 2007, São Luís)**



**Figura 14 – Zelinda Lima e Roseana Sarney raffigurate nel couro di un Bumba-meu-boi  
(Vale Festejar, 28 luglio 2007, São Luís).**



**Figura 15 – Ballerine del Boizinho Barrica**

(Expo Shanghai 2010, Agosto 2010, Shanghai, Cina. Fonte: Companhia Barrica, sito internet)



**Figura 16 - Ballerino reggendo nella mano il Boizinho Barrica**

(Expo Shanghai 2010, Agosto 2010, Shanghai, Cina. Fonte: Companhia Barrica, sito internet)



**Figura 17 – Stand ALUMAR**

*(III Fórum de Desenvolvimento Sustentável, São Luís, 25-28 março 2008).*



**Figura 18 – Stand VALE**

*(III Fórum de Desenvolvimento Sustentável, São Luís, 25-28 março 2008).*





Figura 19 – Pubblicità dell'Arraial Grand Park ad un semaforo nel bairro di São Francisco (São Luís, giugno 2008).



Figura 20 – “Quale sia il suo *sotaque* parli con la TIM in questo São João”. Pubblicità della compagnia di telefonia mobile TIM e della marca di cellulari Motorola (São Luís, 28 giugno 2008).

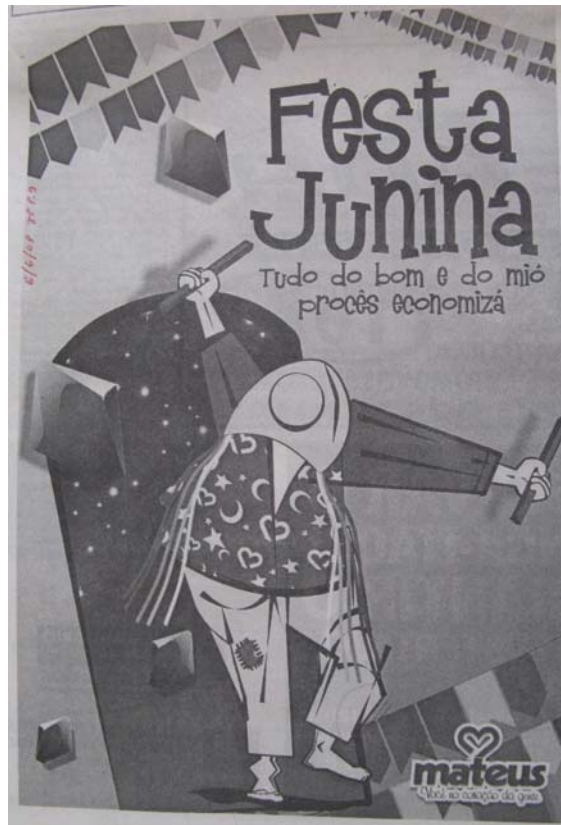


Figura 21 – Pubblicità della catena di supermercati Mateus (“Jornal Pequeno”, 6 giugno 2008, p. 9)



Figura 22 – Il mito delle tre razze associato ai colori della bandiera del Maranhão (sacchetto della spesa della catena di supermercati Mateus (São Luís, febbraio 2007).

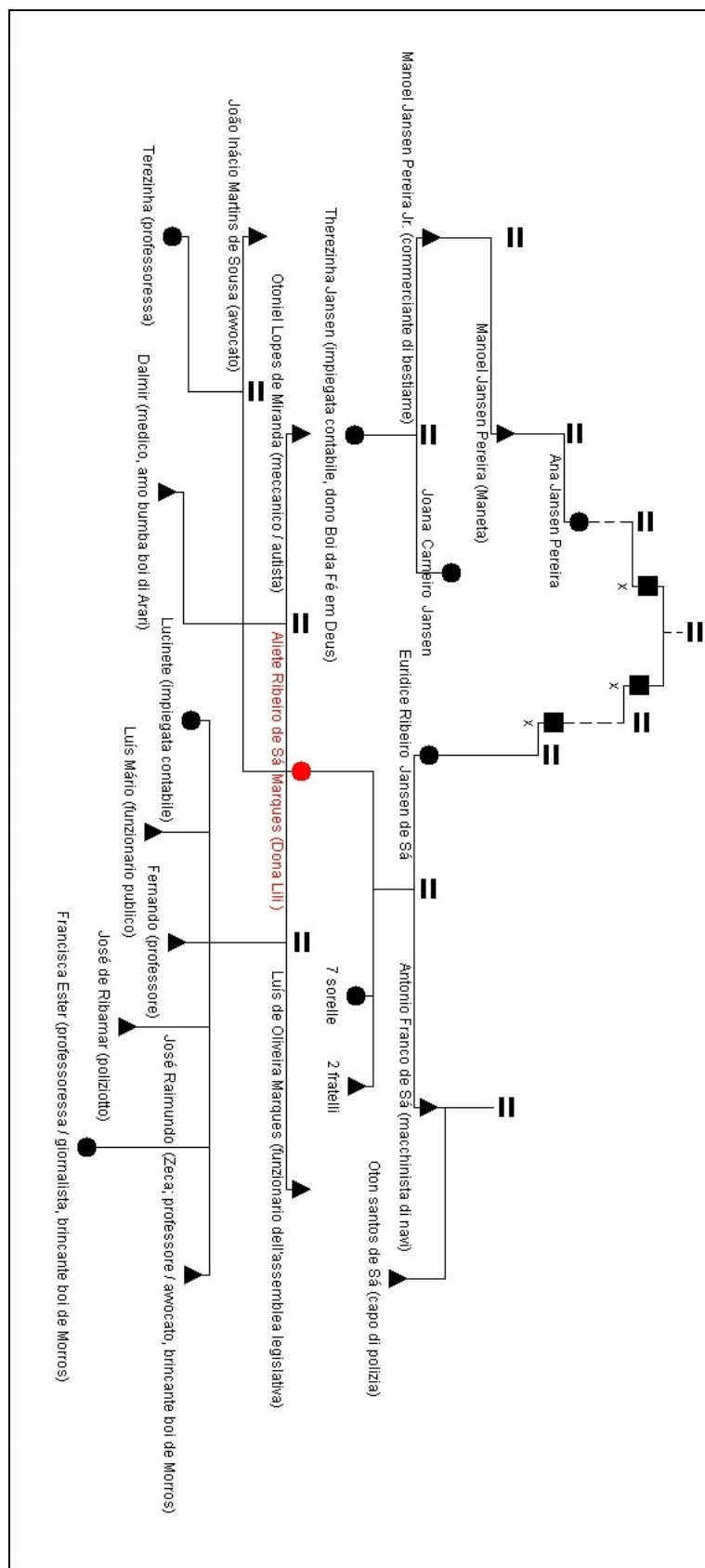


Figura 23 - Genealogia di Dona Lili e Therezinha Jansen<sup>555</sup>

<sup>555</sup> La genealogia di Dona Lili e Therezinha Jansen è ricostruita a partire dalle loro interviste in Lima Z. 2008 e Carvalho, Montenegro 2006.



## **APPENDICE “B”**

### **SCHEDE DI IDENTIFICAZIONE DEL MANUALE DI APPLICAZIONE DELL’INRC:**

**Questionario e Scheda di Identificazione: Celebrazioni**



**QUESTIONÁRIO E FICHA DE  
IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES**

- 52 -

INRC - INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS <b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO</b>  <b>CELEBRAÇÕES</b>				CÓDIGO DA FICHA		
				--	--	--
UF	SÍTIO	LOC	ANO	FICHA	NO.	

1. IDENTIFICAÇÃO DO QUESTIONÁRIO

DATA		INÍCIO	Horário da entrevista	TÉRMINO	Horário da entrevista
ENTREVISTADOR		SUPERVISOR			

2. LOCALIZAÇÃO

SÍTIO INVENTARIADO	MARANHAO
LOCALIDADE	MORADA NOVA
MUNICÍPIO / UF	MARANHAO/MA

3. IDENTIFICAÇÃO DO BEM CULTURAL

DENOMINAÇÃO	Denominação mais freqüente. Comida
OUTRAS DENOMINAÇÕES	Denominações que também ocorrem. Bolo de leite, doce de leite

4. IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

NOME	Utilizar uma ficha para cada instituição ou pessoa.			Nº	Cf. Anexo 4
COMO É CONHECIDO(A)	Em se tratando de instituição, fornecer a sigla se for o caso.	DATA DE NASCIMENTO / FUNDAÇÃO		SEXO	<input type="checkbox"/> MASCULINO <input type="checkbox"/> FEMININO
ENDEREÇO	Não sendo disponível, informar sobre onde pode ser encontrado.				
TELEFONE		FAX		E-MAIL	
OCUPAÇÃO	Atividade principal				
ONDE NASCEU	Cidade, estado	DESDE QUANDO MORA NA LOCALIDADE	Precisar ano		

5. RELAÇÃO COM O BEM INVENTARIADO

5.1. COMO PARTICIPA DA CELEBRAÇÃO? O QUE FAZ E DESDE QUANDO? Descrever o que é desempenhado especificamente pelo entrevistado. Ele é organizador da celebração? Participa diretamente do trabalho? Executa uma etapa específica? Qual?
---



<b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES</b>	--	--	--	--	Q20	----
---	----	----	----	----	-----	------

**5.2. OUTROS DADOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES**

Este campo deve ser usado como complemento dos anteriores, descrever outros fatos relevantes do ponto de vista da relação entre a trajetória pessoal e a profissional.

**5.3. EXISTEM GRUPOS OU ASSOCIAÇÕES LIGADOS A ESTA CELEBRAÇÃO?**

Procurar dar a informação mais precisa possível quanto ao nome e à localização da entidade.

**6. DESCRIÇÃO DA CELEBRAÇÃO**

O item refere-se especificamente à celebração que for considerada a referência mais importante para a cultura local.

**6.1. ÉPOCA**

DATA	<input type="checkbox"/> DATA FIXA: DIA ____ MÊS _____ Data da atividade principal.
	<input type="checkbox"/> DATA MÓVEL: Critério para escolha da data.
DURAÇÃO	DE _____ A _____ Dia da semana ou do mês
PERIODICIDADE	<input type="checkbox"/> ANUAL <input type="checkbox"/> OUTRA. QUAL? Critério para fixação da periodicidade.
CELEBRAÇÕES ASSOCIADAS	

**6.2. ANOS DE OCORRÊNCIA DA CELEBRAÇÃO DESDE 1990**

1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**6.3. QUAIS OS MOTIVOS DA CELEBRAÇÃO? ASSINALAR E DESCREVER TODOS OS MOTIVOS QUE A JUSTIFICAM.**

INVOCAÇÃO RELIGIOSA. QUAL(IS)? \_\_\_\_\_

OUTROS (COMÉRCIO, LAZER, CALENDÁRIO, TRABALHO, ETC.) \_\_\_\_\_

**6.4. QUAIS AS ORIGENS DA CELEBRAÇÃO?**

Quando e como essa celebração começou a ser realizada nesta localidade?

**6.5. EXISTEM HISTÓRIAS ASSOCIADAS À CELEBRAÇÃO?**

Se houver, gravar e preencher a Ficha de Campo: Registros Audiovisuais.

<b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES</b>	--	--	--	--	Q20	---
---	----	----	----	----	-----	-----

**7. PREPARAÇÃO**

que é feito, quem faz e quando?

**8. REALIZAÇÃO**

**8.1. QUAIS SÃO AS PRINCIPAIS ETAPAS E PARTICIPANTES DA ATIVIDADE?**  
 Descrever o desenvolvimento da atividade conforme relatado pelo(a) entrevistado(a), mencionando etapas intermediárias se for o caso.

DENOMINAÇÃO	DESCRIÇÃO DA ATIVIDADE E SUAS METAS	PARTICIPANTES/FUNÇÃO
		Pessoas, grupos ou instituições

**8.2. QUAIS SÃO OS RECURSOS FINANCEIROS, CAPITAL E INSTALAÇÕES UTILIZADOS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outros utilizados.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ/COMO OBTÉM

**8.3. QUAIS SÃO AS MATÉRIAS PRIMAS E FERRAMENTAS DE TRABALHO UTILIZADAS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outras utilizadas.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ/COMO OBTÉM

**8.4. HÁ COMIDAS E BEBIDAS PRÓPRIAS DESTA CELEBRAÇÃO ? QUAIS? CONSOMEM-SE OUTRAS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outras utilizadas.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ/ COMO OBTÉM

**8.5. HÁ INSTRUMENTOS E OBJETOS RITUAIS PRÓPRIOS DESTA CELEBRAÇÃO? QUAIS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outros utilizados.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ/ COMO OBTÉM

<b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES</b>	--	--	--	--	Q20	---
---	----	----	----	----	-----	-----

**8.6. HÁ TRAJES E ADEREÇOS PRÓPRIOS DESTA CELEBRAÇÃO? QUAIS? USAM-SE OUTROS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outros utilizados.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ

**8.7. HÁ DANÇAS PRÓPRIAS DESTA CELEBRAÇÃO? QUAIS? OCORREM OUTRAS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outras executadas.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ

**8.8. HÁ MÚSICAS E ORAÇÕES PRÓPRIAS DESTA CELEBRAÇÃO? QUAIS? OCORREM OUTRAS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outras utilizadas.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ

**8.9. HÁ INSTRUMENTOS MUSICAIS PRÓPRIOS DESTA CELEBRAÇÃO? QUAIS? USAM-SE OUTROS?**  
 Assinalar com asterisco o que for específico; incluir também outros utilizados.

DENOMINAÇÃO/DESCRIÇÃO	FUNÇÃO OU SIGNIFICADO	QUEM PROVÊ

**8.10. APÓS A CELEBRAÇÃO, QUAIS SÃO AS TAREFAS EXECUTADAS? QUEM AS EXECUTA?**  
 Providências como limpeza do local, guarda dos objetos, ferramentas, etc.

QUEM EXECUTA	ATIVIDADE

**8.11. QUAL É O PÚBLICO DESTA CELEBRAÇÃO?**  
 público ou clientela: origem e número aproximado. Quem adquire / compra / recebe tais produtos/serviços?

<b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES</b>	--	--	--	--	Q20	---
---	----	----	----	----	-----	-----

**8.12. RECORDA-SE DE MUDANÇAS NA ORGANIZAÇÃO E NO PROGRAMA DESTA CELEBRAÇÃO? DESCREVER, INFORMAR SOBRE A ÉPOCA E OS MOTIVOS DAS MUDANÇAS.**

ÉPOCA	OCORRÊNCIA

**9. LUGAR DA CELEBRAÇÃO**

**9.1. ONDE OCORRE? DESDE QUANDO NESSE LUGAR? POR QUÊ?**


**9.2. QUEM É RESPONSÁVEL OU PROPRIETÁRIO DO LUGAR EM QUE OCORRE A CELEBRAÇÃO?**

Há alguma contribuição para a conservação das instalações? É necessária autorização? Há retribuição ou pagamento de taxas?

**9.3. DESENHO DO LUGAR DA CELEBRAÇÃO**

Indicar no modelo fornecido a localização dos equipamentos, atividades e objetos mencionados, elaborar segundo informado sobre a denominação de cada item indicado.

**10. IDENTIFICAÇÃO DE OUTROS BENS E INFORMANTES**

**10.1. QUEM MAIS PODE INFORMAR SOBRE ESTA CELEBRAÇÃO?**


**10.2. HÁ OUTRAS CELEBRAÇÕES NESTA LOCALIDADE?**

CELEBRAÇÃO	ONDE / QUANDO	CONTATO

**11. REGISTROS FOTOGRÁFICOS E AUDIOVISUAIS LOCALIZADOS OU PRODUZIDOS DURANTE A ENTREVISTA**

REFERÊNCIA	ASSUNTO	ONDE ENCONTRAR
Referenciar conforme as normas técnicas da ABNT, agrupando por tipos.		Onde o documento é disponível.

<b>QUESTIONÁRIO DE IDENTIFICAÇÃO: CELEBRAÇÕES</b>	--	--	--	--	Q20	---
---	----	----	----	----	-----	-----

**12. MATERIAIS IMPRESSOS E OUTROS LOCALIZADOS DURANTE A ENTREVISTA**

REFERÊNCIA	ASSUNTO	ONDE ENCONTRAR
Referenciar conforme as normas técnicas da ABNT, agrupando por tipos.		Onde o documento é disponível.

**13. OBSERVAÇÕES DO ENTREVISTADOR**

**13.1. RECOMENDA APROFUNDAR ESTA ENTREVISTA? POR QUÊ?**

Justificar de acordo com os objetivos do Inventário.

**13.2. OUTRAS OBSERVAÇÕES**

**13.3. FICHAS ANEXADAS**

Listar as *Fichas de Campo: Registros Audiovisuais* e anexá-las a este questionário;