

**“Fogo no beco que o beco está escuro!”
A confecção dos fogos de artifício em Estância - SE¹**

Priscila Soares Silva
SEED/SE

Resumo: Taboca retirada, cortada, lixada, enrolada e bitolada. Preparação da pólvora: pisar o salito, o enxofre e a cachaça. Pisados carvão e pólvora, junto com a limaia são embarrados ou colocados com muita atenção e cuidado, um a um na taboca. Plásticos coloridos: amarelo, vermelho, verde e azul; cortados e pregados, são enfeite da boca de fogo. Materiais frágeis e perigosos. Trabalho corporal envolvendo mãos firmes e calejadas, braços fortes e olhar atento. Eis o longo processo de fabricação dos fogos de artifício – espada, busca-pé e barco de fogo - cheio de detalhes e cuidados que começa tão logo se inicia o ano, antes em fundos de quintais e hoje em casas de fabricação de fogos. Tudo preparado para os trinta dias de Festejos Juninos da cidade de Estância – SE, festa que possui como atração principal os shows pirotécnicos e valoriza a dimensão lúdica baseada em brincadeiras, desafios, riscos, medo, espanto e admiração. Destaco nessa comunicação a etnografia da arte de fazer fogos de artifício, saber-fazer que utiliza-se de técnicas corporais transmitidas pela tradição local e elejo os estudos da *Performance* como patrimônio cultural intangível como base das reflexões sobre este processo cultural. Importa registrar que o ofício de fogueteiro, ao longo do tempo, sofreu um deslocamento da esfera lúdica para a esfera do trabalho e suas atividades de produção passaram a ser regidas por outras regras e valores. No início do século XX o trabalho de criação dos busca-pés, espadas e barcos de fogo era realizado em pequena escala com o fogueteiro, ajudantes e pessoas da comunidade. Porém, com o passar do tempo, privilegiou-se a produção em grande escala. Alguns fogueteiros, chegam a utilizar de linhas de produção estruturadas e organizadas de forma profissional o que requer grande investimento, principalmente aqueles que têm uma grande produção. Contudo, independentemente de quantidade de produção, técnica, química e arte se misturam para a produção do fogo, que deve proporcionar um espetáculo de fogo sem fumaça, com muito brilho, força em seu arrojado e principalmente, sem chabu (falha do fogo de artifício). No contexto festivo, os fogos de artifício permitem demonstrar como um artefato cultural deixa de fazer parte apenas de momentos lúdicos para, a partir de mecanismos de regulação, tornar-se, no plano simbólico, objeto de diferenciação e tematização da festa. Os fogos de artifício, assim, são ícones representativos da cidade; úteis nas propagandas e lucrativos em sua produção; remetem às lembranças de um passado recente ou distante; são produzidos e consumidos em momentos performáticos com base no espetáculo; e torna-se indispensáveis à construção da memória coletiva da cidade e de cada participante da festa.

Palavras-chaves: Fogos; Artefatos; Performance.

INTRODUÇÃO

“- Fogo no beco que o beco está escuro!” Escuta-se o grito por frequência no mês joanino em algumas esquinas das ruas estancianas, após um provocado silêncio. Ao chamar o fogo, agita-se a calada da noite, que dá lugar ao brilho do fogo e ao som estrondeante dos busca-pés. Dois grupos se rivalizam, a rua torna-se o campo de batalha

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB.

e seus extremos a base de apoio dos “guerreiros”. Por muito tempo vencia o integrante que conseguisse pegar a bandeira do grupo adversário. Hoje, o que se valoriza, é a *performance* do participantes ao evitar ser atingido pelo busca-pé pois, trata-se de um fogo que explode no final de sua queima. Isso faz com que a competência de fugir deste fogo seja a técnica mais importante de obter. O ato de correr do busca-pé faz com que ele siga os rastros de quem dele foge, uma vez que, o que ele procura é o vento que é produzido com o movimento. Então, ficar parado é a melhor estratégia, ou “sair de fininho”, quando ele chegar aos pés no fim, perto do estouro². Mas sem queimadura não há graça, segundo alguns informantes, pois a maior alegria que o busca-pé proporciona é o de ver as pessoas fugindo dele e de serem queimadas, como ressalta o fogueteiro Valter Santos: “A graça é ver os outros correndo. A gente o joga prá lá, corre atrás de um, queima outro ali” (entrevista, janeiro de 2010).

Essa brincadeira com fogos de artifício é parte integrante da festividade junina realizadas na cidade de Estância, localizada no centro-sul do Estado de Sergipe, distante cerca de 70 km da capital, Aracaju. Dedicada às celebrações em homenagens aos santos juninos, São João, Santo Antônio e São Pedro, a festa possui uma vasta programação que tem início no dia 31 de maio com a Salva do São João³. A programação se estende por todo o mês de junho e é organizada pelo poder público municipal, com patrocínio de pequenas e grandes empresas avivas da cidade. Sobre as outras atrações, importa destacar os shows musicais, as apresentações de quadrilhas juninas, o concurso de comida típica, as apresentações de grupos folclóricos – batucadas, reisados –, casamento caipira e diversos cortejos organizados por comerciantes locais e pela comunidade. Todas essas atividades que integram a festividade junina de Estância encontram na rua o seu principal *locus* de execução, onde predominam o Arraial do Progresso, localizado na Praça Barão do Rio Branco e o Centro de Recreações Juninas João Alves Filho, local onde fica situado o *fórródromo* e o *buscapezódromo*.

Abro parênteses para mencionar a importância dos festejos juninos no Estado de Sergipe. Existe no Estado uma *cultura festiva*, reconhecida na pesquisa desenvolvida pela antropóloga Beatriz Dantas (2008). Com base nos documentos levantados – livros,

² Informações e dicas dadas pelos fogueteiros ao longo de conversas realizadas durante a pesquisa de campo.

³ Trata-se de um cortejo de grupos folclóricos, quadrilhas juninas, rainhas e princesas da festa, apresentação de espadas, corrida de barco de fogo e a bênção da fogueira. Ou seja, “desfile com apresentações demonstrativas” das principais atrações que irão compor as competições e/ou espetáculos voltados ao lazer da população, a valorização das atividades da cultura local e a promoção do turismo.

folhetos, relatórios técnicos, trabalhos acadêmicos, *folders* e cartazes – pelo Projeto identificação para Registro do Patrimônio Imaterial do Estado de Sergipe, desenvolvido entre 2004 e 2005, esta antropóloga demonstra que foram encontrados entre o século XIX e os anos 2000 mais de 187 denominações diferentes de festa em nosso Estado, o que demonstra uma grande diversidade e vivacidade do fenômeno festivo em Sergipe. Ao questionar sobre quais festas são mais recorrentes, Dantas percebe que o São João (ou as Festas Juninas) ocorre com maior frequência na documentação consultada e ressalta a sua intensa realização dentre as manifestações culturais sergipanas, fato que se repete em todo o Nordeste.

Retornando as profusões de manifestações festivas em Estância, têm destaque outros dois fogos de artifício, a espada e o barco de fogo, os mais utilizados durante a festa. Por não provocar explosão, para alguns, a espada é um fogo considerado “menos perigoso” do que o busca-pé, enquanto para outros, principalmente os fogueteiros, este tipo de fogo é considerado muito perigoso, pelo fato de ter que manipulá-lo o tempo todo na mão enquanto solta. A noção de confiança é um fator fundamental, pois o risco do *chabu*⁴ provocar algum acidente é muito grande. O uso da luva é frequente e quando existe um grande prestígio do fogo a ser solto, ele é demonstrado pelo não uso da luva. O uso da espada não provoca queima nas pessoas que estão ao seu redor, pelo fato de sua manipulação não buscar atingir outras pessoas. Por isso que muitos fogueteiros tratam a espada como “fogo de mulher”. Aliás, a participação feminina durante as festas com o manejo de espada é bastante frequente nas festas juninas estancianas.

Enquanto que o barco de fogo é um artefato cultural feito de madeira e papel colorido, com quatro fogos de espada, em formato de barco. Pendurado em um arame, previamente encaixado por duas forquilhas, montadas de um determinado ponto de uma rua ao outro extremo em linha reta. O barco de fogo percorre o arame ao serem acesas as espadas, estas impulsionam o barco e fazem-no correr pela extensão do arame, deixando um rastro luminoso. Ele é um fogo de artifício feito para ser apreciado nas apresentações de corridas e nos concurso públicos. Além de ser o ícone representativo dos festejos juninos da cidade, divulgada pelo slogan “Estância, a capital brasileira do barco de fogo”.

Essa apresentação dos fogos de artifício revela à *festa do fogo*, conjunto de atividades e rituais festivo compostos por fogos de artifício – espada, busca-pé e barco de

⁴ O *chabu* é a falha do fogo de artifício provocada pela sua má fabricação. No caso do busca-pé, ele explode sem chegar a acender a boca de cor e, no caso da espada, uma fenda na taboca provoca o escapamento do fogo que pode ferir a mão de quem a soltar.

fogo – como exemplos: as apresentações públicas, as guerras de espada, os concurso de barcos de fogos, a bênção da fogueira e a fabricação dos artefatos. Objeto de estudo eleito para a elaboração da dissertação de mestrado (SILVA, 2011) que teve a proposta de compreender como um elemento gerador de subversões, os fogos de artifício, permanecia fortemente presente nas atividades da programação festivas, mediante inúmeras proibições, alianças e conflitos. E, a partir de uma extensa investigação documental, com base em artigos de jornal dos anos 1900 até 2010, e um atento trabalho de campo realizados entre 2009 e 2011 cheguei à algumas reflexões como: a importância e valorização de um artefato cultural que possui o papel demarcação identitária entre a festa e a cidade, que permitiu ser controlado por políticas públicas de discursos voltados ao incentivo da cultura e do turismo; e a atribuição de prestígio dada ao fogueteiro ganhador de concurso e que mantém a qualidade de seus fogos com base em sua técnica ao evitar o chabu.

Para essa comunicação revisito alguns desdobramento do trabalho citado, além de algumas anotações de campo, sob a luz do estudo da Performance e do Patrimônio Cultural. Desse modo, divido essa reflexão em dois momentos: no primeiro destaco de forma breve a história dos festejos juninos com ênfase no barco de fogo enquanto objeto representativo da festa enquanto patrimônio material e imaterial; e na segunda parte apresento a etnografia da confecção dos fogos de artifício, dando ênfase à arte do saber-fazer busca-pé e espada no procedimento de trabalho do fogueteiro, em suas atividades laborais, herdeiras de um conhecimento inscrito na tradição e transmitido de geração a geração.

Breve história dos fogos de artifício em Estância

Há quatro décadas os fogos de artifício estão em evidência no São João de Estância, tendo destaque também no cenário cultural brasileiro. Para compreender a produção dos fogos de artifício nas festividades juninas, mais especificamente sua presença e uso no espaço público, proponho apresentar de forma resumida a organização de sua história em cinco períodos⁵: a) 1900 a 1913 – primeiros registros das festividades;

⁵ A periodização apresentada baseou-se na pesquisa documental realizada para a produção da minha dissertação de mestrado (SILVA, 2011), e teve como base artigos e notícias de jornal produzidos na cidade de Estância – **A Razão e Folha Trabalhista** e, em Aracaju, publicados no **Jornal da Cidade e Cinform**. Essa opção deu-se por falta de fontes primárias e secundárias sobre a festa, ora por descuido, ora por perda da documentação em enchentes sofridas pelos arquivos públicos e bibliotecas de Estância.

b) 1914 a 1948 – suspensão de brincadeiras com fogos de artifício; c) 1949 a 1974 – retomada dos fogos, destaque para o barco de fogo; d) 1975 a 2000 – organização da festa pelo poder público; e) 2001 até os dias atuais – modernização do processo de produção e afirmação de uma identidade festiva.

Desde 1900 encontram-se registros sobre os fogos de artifício como principal atividade lúdica nas festas de São João realizadas na cidade de Estância. Desde essa época a rua aparece como palco principal para a brincadeira com os fogos leva a se reconhecer a relação binária “casa” e “rua”, como proposto por Roberto Da Matta (1997). A dinâmica da relação social com os espaços destaca diferenças e complementaridades correspondentes a papéis sociais, ideologias, valores e ações. No esquema damattiano, a rua é o espaço por excelência das grandes reuniões festivas, da informalidade, da impessoalidade, em contraposição à casa, apreendida como espaço de intimidade e afetividade. Por outro lado, neste mesmo período nos diversos artigos de jornais que noticiaram a *festa do fogo* apresentam seu lado negativo, como barulho e perigo por causa dos riscos de queimadura provocados principalmente pelos busca-pés.

Durante os anos 1914 a 1948 não foram encontrados registros sobre a produção nem a presença de fogos na realização da festa, apenas raros registros sobre a soltura de fogos de pitu. Além disso, matérias jornalísticas divulgavam pequenas notas que enfatizavam o clima de calma e a tranquilidade durante a realização dos festejos. Nem tão pouco sobre essa proibição - lei, normas, regras, nem depoimento do poder público municipal. Essa informação tem como base os arquivos de jornal, que apenas mencionam a proibição.

As notícias dos festejos juninos de Estância reaparecem somente em 1949. O primeiro registro encontrado é o do jornal **Folha Trabalhista**, que destaca, com certo tom escatológico, um possível desaparecimento da *festa do fogo* devido à falta de entusiasmo da população estanciana. O grande indicador social desse quadro seria a diminuição do consumo de fogos. A matéria em tela traduz um tom de preocupação com o possível desaparecimento da tradição local.

Essa notícia marca a terceira fase da *festa do fogo*, que se inicia em 1949 e se estende até 1974. Superada a fase mais crítica, tem início a introdução de novas atividades culturais e a retomada de antigas tradições. Dessas, destaca-se a bicicleta de fogo que percorre um arame. Depois esse artefato cultural assume o formato de avião, até assumir a forma atual do barco de fogo. Os primeiros registros encontrados sobre a bicicleta de fogo datam do início do século XIX, em jornais como **A Razão**: “O Nilo

Cotias fará amanhã, às 8 da noite, correr na rua Municipal num arame uma bicicleta de fogo. Para ali, os que quiserem apreciar esta novidade” (Estância, p.2, 1º de julho de 1906). Mas é o barco de fogo que ganha o reconhecimento de todos e destaca-se nas apresentações públicas.

A partir da década de 70 cresce o número de notícias e matérias sobre a *festa do fogo* nos principais jornais do estado. E, paralelamente ao crescimento nos noticiários sobre os fogos, os festejos de São João de Estância começam ganhar destaque como um dos melhores festejos de Sergipe. Por seu turno, também há um acréscimo no número de acidentes com os fogos de artifício. Vários fatores concorreram para esse aumento de acidentes com graves consequências físicas e materiais: a falta de fiscalização do processo de produção, a periculosidade do material manipulado, a fabricação irregular dos artefatos e o aumento de sua produção. Acredita-se que o fator de risco mais importante seja a fabricação sem a proteção adequada. Nesta época, os fogos eram confeccionados nas próprias residências dos fogueteiros, geralmente no espaço do quintal, local de acesso a todos os moradores da residência, de crianças a idosos, a vizinhos e visitantes. A casa também era importante local de armazenamento de todo o material, desde a taboca até a pólvora e deixou de ser apenas o ambiente voltado para o lar para tornar-se local de trabalho e de festa.

A proibição de soltar busca-pé na rua não era respeitada. À fabricação irregular dos fogos junta-se a ausência de fiscalização pelos órgãos públicos competentes, justificada em razão do número reduzido do efetivo policial. Desse modo, a *festa do fogo* era um evento de alto risco.

Em 1975, o poder público reconhece oficialmente o potencial político, cultural e turístico da festa local e passa a organizá-la, o que assinala o quarto período tipológico da festa. A festa assume um formato mais comercial e menos comunitário e volta seus interesses para o público externo. A Prefeitura, com o apoio da EMSETUR – Empresa Sergipana de Turismo,⁶ passa a definir a programação. As atividades artístico-culturais e de entretenimento imprimem uma nova dinâmica à festa; são desse período a criação do Festival da Música Popular Nordestina, os concursos do Melhor Fogo e Melhor Barco de Fogo. Nesse mesmo ano, os festejos juninos realizados em Estância ganham conhecimento nacional, sendo objeto de reportagens da Rede Globo (programa “Fantástico”) e da TV Cultura. A exibição das matérias, em especial sobre as guerras de

⁶ A EMSETUR continua desenvolvendo suas atividades até o momento. Para saber mais sobre a empresa, acessem o seu site: <<http://www.turismosergipe.net>>.

espadas, atraiu visitantes do estado e de fora em busca do espetáculo pirotécnico. Ou seja, iniciou-se o interesse pelo campo do turismo.

Em consequência desse investimento, um importante marco na trajetória da *feira do fogo* é inaugurado em 1994, o *fórródromo* de Estância. Destacam-se, nesse empreendimento, um palco fixo para os shows musicais e o buscapezódrômo, espaço destinado às apresentações públicas de fogos. O fórródromo foi planejado pela Prefeitura e executado pelo governo estadual. Sua criação despertou críticas sobre a ideia de instauração de um São João moderno em substituição às festas tradicionais, uma vez que o poder público delimitou o espaço para o uso dos fogos.

Em 2005, a Prefeitura cria o slogan “Estância, capital brasileira do barco de fogo” e dá início a uma nova fase que tem como objetivo retomar o lugar e a importância do município no conjunto dos festejos juninos do estado de Sergipe. A partir de então os panfletos e cartazes de divulgação exploram a imagem do barco de fogo enquanto ícone dos festejos locais. De modo geral, os objetos materiais preenchem funções representativas, práticas e simbólicas. O artefato presente em festas ou em momentos rituais é utilizado como imagem que tematiza o evento, seja como objeto de disputa, seja como integrante de momentos lúdicos; esse objeto vincula a experiência humana a seus contextos e usos sociais e culturais, situa todos em um universo de pertencimento que interage com a ideia de bens culturais nas relações dos sujeitos com o mundo social, conforme afirma José Reginaldo Gonçalves (2007):

As interpretações antropológicas de quaisquer formas de vida social e cultural passam necessariamente pela descrição etnográfica dos usos individuais e coletivos de objetos materiais. Não apenas pelas razões evidentes de que esses objetos preenchem funções práticas indispensáveis, mas, especialmente, porque eles desempenham funções simbólicas que, na verdade, são pré-condições estruturais para o exercício das primeiras (p. 8).

Perceber os contextos temporais em que os fogos de artifício estiveram presentes nas festividades juninas de Estância permite-nos compreender como o fenômeno festivo integra-se ao processo histórico e como a cultura popular está inserida no campo de força das relações de poder e de dominação culturais (HALL, 2006). Antes da participação do poder público na organização da festa, os fogos de artifício estavam presentes nas dinâmicas de brincadeiras e momentos lúdicos compartilhados entre os seus habitantes. Depois desse momento a festa passa a ser organizada para “outros” assistirem e participarem. É neste momento que o artefato cultural, no caso o barco de fogo, é eleito

como ícone representativo das festas. No plano simbólico, imagens identitárias referentes a uma cidade ou a um país sempre correspondente às suas estruturas, instituições e economia. A comunicação social, através da imprensa, rádio e televisão, na exposição da representação identitária do local de sua realização e a presença de expressões artísticas e culturais, através da inserção de produtores artísticos e rotas culturais.

Seguindo essa linha de interpretação, nota-se que a cultura, ao ser materializada, remete à sociedade e à sua história através dos artefatos culturais. Basta refletir por meio de dois exemplos. Como pensar o *potlatch*, cerimônia praticada pelos índios do noroeste americano com festejos religiosos, banquetes e trocas de bens materiais, declarante de paz, guerra e prestígio, estudada por Marcel Mauss (2003), sem os seus artefatos (braceletes)? Como se realizaria o carnaval carioca sem as alegorias, arte carnavalesca, consumida no ritual do desfile das escolas de samba e que expressam a arte popular contemporânea, demonstrado por Maria Laura Cavalcanti (1999)? Da mesma forma não seria possível conhecer a festa do fogo de Estância sem levar em consideração os seus artefatos (os fogos de artifício, ícones representativos dos festejos de São João, que destaca a cidade enquanto “capital brasileira do barco de fogo”).

O objeto cultural enquanto artefato é um importante aliado na compreensão da vida social. Em seu artigo “Colecionando arte e cultura” (1994), James Clifford mostra como artefatos tribais e práticas culturais estão sendo colocados em museus ocidentais, demonstrando uma valorização do objeto exótico do século passado e apresenta as formas de coleção consideradas como uma descrição cultural “autêntica”. Sobre as coleções, Clifford (1994) mostra que diferentemente dos melanésios, que acumulam objetos para dá-los e redistribuir, no Ocidente o “coleccionar” tem sentido de posse. Desde o hábito das crianças percebe-se o ato de colecionar – carrinhos, bonecas, pedras, conchas. Este exercício, considerado, na mesma perspectiva do autor, como pequenos rituais, demonstra a apropriação do mundo feita pelo indivíduo, ao reunir coisas em torno de si, aprendendo a “selecionar, ordenar, classificar em hierarquias” (CLIFFORD, 1994, p. 71). Assim, os artefatos reunidos dispõem um mundo de valor e expõem processos para a formação da identidade.

Ao pensar os patrimônios culturais em termos etnográficos, Gonçalves (2005) reconhece a noção de ressonância apresenta os bens materiais ligados aos seus proprietários, considerada como uma propriedade herdada. Estes bens possuem atributos utilitários de propósitos práticos quanto mágico-religiosos e sociais (a noção de materialidade implica considerar os patrimônios como algo “material”). Mas, apensar das

discussões sobre a questão da materialidade cultural, importa registrar outra questão ligada ao objeto, o da “imaterialidade”. No caso do barco de fogo, a sua confecção revela um universo de relações sociais e simbólicas relacionadas a construção do objeto material a partir de técnicas específicas. A noção de subjetividade traz a importância da autoconsciência individual e coletiva para efeito do patrimônio.

Assim, até os elementos tangíveis pressupõe performances culturais intangíveis, envolvendo diversos fatores e experiências, reunidos e/ou retirados do seu contexto, isto é, qualquer forma de apropriação da cultura articula-se com narrativas históricas específicas e com a criação de uma forma possuidora de valor estético que compreende modos de vida. Ora, um objeto remete sempre a um lugar, pois está ligado à experiência dos indivíduos no mundo, de forma a representar e revelar aspectos da historicidade, como expressa Diana Taylor (2008).

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (p.96).

A ideia de patrimônio cultural, devido a transmissão do conhecimento da técnica, ou seja, o modo de fazer que não restringe a uma receita, anotação ou uma simples explicação do fato, mas ao conhecimento adquirido com a aprendizagem contínua geralmente relacionada a produção do objeto material. O objeto, sua técnica e transmissão de saber fazem parte da vida em sociedade, possuindo memória, sentido e valores compartilhados. De certo modo, a noção de materialidade de imaterialidade está vinculada as relações sociais e simbólicas.

Importante ressaltar as iniciativas do IPHAN em promover a preservar os bens culturais materiais e imateriais, pois da mesma forma que permite potencializar a identidade coletiva de uma comunidade, grupo ou povos, contribui para o desenvolvimento econômico, social e cultural (PORTA, 2010).

Pensar o patrimônio cultural a partir da festa do fogo de Estância, tanto o objeto material – o barco de fogo – quanto o modo de produzi-lo, permite apreender parte da construção da identidade da cidade de Estância o que representa um importante legado na

preservação da memória social. Pois os fogos de artifício não somente possibilitam um recurso econômico aos fogueteiros e seus ajudantes, como também orientam e constituem sentidos às práticas coletivas, tanto no âmbito das festas, quanto nos bastidores da confecção, ambas importantes para o município de Estância.

Enquanto que os estudos da performance ajudam-nos a interpretar as dimensões comunicativas, expressivas e simbólicas dos patrimônios culturais, materiais ou imateriais. Ora, a performance é um campo de estudo marcado pela polissemia e interdisciplinaridade. Inicialmente importa registrar a origem da palavra a fim de apreendermos as idéias de movimento, ação, processo e resultado, que são parte de seu significado. *Performance*, na língua inglesa, é ação executada com uma finalidade. O verbo *to perform* significa “realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão”. Etimologicamente, a palavra vem do francês antigo *parfournir*, “realizar, consumir”, combinada com o prefixo latino *per*, que indica intensidade, e *fornir*, de origem germânica, que significa “prover, fornecer, providenciar”. (Lopes, 2003, p. 7).

Para Richard Schechner, qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser analisado como performance, desde que em termos de ação, comportamento ou exibição. As performances são constituídas de comportamentos restaurados, que estão na base de todos os tipos de performance e distinguem pelo seu caráter simbólico e reflexivo.

Comportamentos restaurados são comportamentos vivos tratados como cineasta trata um pedaço de filme. Esses pedaços de comportamento podem ser rearranjados ou reconstruídos; eles são independentes do sistema causal (pessoal, social, político, tecnológico ...) que os levou a existir. (Schechner, 2003, p. 33).

Para Schechner, o comportamento restaurado é a principal característica de quaisquer performances, sejam artísticas, rituais ou cotidianas. O autor considera que para realizá-las são necessários alguns processos, o de aprendizagem, o de treinamento, e o de exercícios práticos e repetitivos. Nesse sentido, toda ação consiste em comportamentos duplamente exercidos.

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais e cotidianas – são todas feitas de comportamento duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que tem que repetir e ensaiar. (Schechner, 2003, p.27).

A familiaridade do sujeito com o seu ato depende da qualidade da sua ação e do seu comportamento, que foi rearranjado, modelado e produzido. As performances, construídas com frações de comportamentos restaurados, diferem entre si. De acordo com Lopes (2003), a linguagem corporal, manifestada publicamente dentro de estruturas ritualizadas, contribui para a construção da identidade de um grupo. Em seu cotidiano, indivíduos “marcam posições e constroem imagens de si e de seus “outros” e da sociedade”. (p.9). Diana Taylor (2003), seguindo a esteira de Schechner, lembra-nos que “las performances funciona como actos vitais de transferência, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (p.18). No conjunto das proposições apresentadas por Ester Langdón (2003) sobre a performance na antropologia pós-moderna, a autora chama atenção para a importância do conceito de performance, que rompe com a visão normativa de cultura concebida como um modelo ideal e fixo. Os estudos da performance destacam o papel do simbólico na vida do homem enquanto “agente consciente, interpretativo e subjetivo” que não só produz como interpreta a cultura (p.24). As ações dos indivíduos são marcadas pelas suas experiências sociais, que exprimem sua identidade e cultura. O comportamento humano é o resultado de sucessivas ações.

Para Victor Turner, as performances desvendam as características mais profundas de uma cultura. (Taylor, 2003). Nesse campo de análise, o rito ocupa um papel de destaque, e passa a ser visto como expressão simbólica e performática. Por meio da suas pesquisas entre os Ndembu da África, Victor Turner contribuiu para a uma nova compreensão do rito, sublinhando o seu papel na resolução das crises e dos conflitos. No seu esquema teórico, o rito é concebido como uma expressão simbólica e performática da vida social.

Turner (2005) se apropria da noção de performance cultural elaborada pelo antropólogo americano Milton Singer. As performances se desenvolvem dentro de um tempo limitado, possuem um programa de atividades, um grupo de executores (*performers*), um lugar e um momento. As performances culturais são compostas pela mídia cultural: “meios de comunicação que incluem não somente a língua falada, mas formas não-linguísticas tais como, canções, danças, encenação, artes gráficas e plásticas, combinadas de muitas maneiras a fim de expressar e comunicar o conteúdo de uma determinada cultura”. Para Turner, os gêneros dominantes de performances nas sociedades tendem a ser fenômenos liminares, momentos extra-cotidianos, que abrem espaço para espontaneidade, criatividade e improviso.

Segundo essas perspectivas de análise apresentadas, a confecção dos fogos de artifício podem ser percebidos como performance cultural intangível. Vejamos essa apropriação a partir das notas etnográficas consideradas como expressão cultural como ato público, passível de interpretação pelo seu sistema de signos, conforme as ideias produzidas por Geertz (1989).

Etnografia da confecção dos fogos

A produção dos fogos de artifício – espada e busca-pé – é feita mediante trabalho manual, com o auxílio de instrumentos rústicos, inventados e adaptados. Segundo os fogueteiros mais antigos, a fabricação dos fogos de artifício tem aumentado a cada ano, desde a década de 70, quando a festa começou a ser vista pelo seu potencial turístico. Quase vinte anos atrás, os fogueteiros participavam de todos os processos de fabricação, fato que aos poucos foi deixando de acontecer. Hoje quem possui uma grande produção terceiriza parte do trabalho e contrata ajudantes para poder atender todas as encomendas. O atual processo de fabricação promove a formação de um mercado temporário em torno de suas atividades, como a compra do bambu, do cordão e da pólvora, por exemplo. Entretanto, mesmo com a terceirização, só é considerado fogueteiro aquele que detém o conhecimento de todas as etapas dessa arte.

O trabalho de confeccionar os fogos não exige apenas conhecimento técnico: envolve talento, arte e valorização da técnica. O fogueteiro tem que inspirar confiança em seu fogo para que a população acredite que não corre o risco de ocorrer o *chabu*⁷. Quem é valorizado por possuir talento e arte não quer errar, e quem ainda não chegou a esse



Fotografia 1: barco de fogo, acervo pessoal, 2009.



Fotografia 2: apresentação de espada, Priscila Silva, 2010.

⁷ O *chabu* é a falha do fogo de artifício provocada pela sua má fabricação. No caso do busca-pé, ele explode sem chegar a acender a boca de cor e, no caso da espada, uma fenda na taboca provoca o escapamento do fogo que pode ferir a mão de quem a soltar.

status quer sempre acertar, ganhando a confiança e o prestígio que não são vistos apenas por si, mas pela possibilidade de fabricar mais fogos no próximo ano.

A técnica de confecção da espada e do busca-pé compreende várias etapas: cortar o bambu; preparar o bambu; preparar o barro; pisar a pólvora; montar o busca-pé; fechar o busca-pé ou a espada.

A primeira etapa é a retirada da taboca. Alguns fogeteiros a começam já no mês de dezembro, outros só a iniciam depois do



Fotografia 3: busca-pé, acervo pessoal, 2009.

Carnaval. O período da retirada da taboca depende da quantidade de fogos que será produzida durante o ano. Atualmente os fogeteiros que têm grande produção terceirizam essa etapa. Algumas tabocas são retiradas de fazendas e sítios da região, outras são compradas dos estados vizinhos, como a Bahia, pois são comercializadas em grande quantidade. Um fogeteiro de fabricação de pequeno porte geralmente se reúne com outros para poder comprar um caminhão de bambu ou mandar tirá-lo. Os que fabricam muitos fogos, em média, por ano, precisam de um caminhão de bambu.



Fotografia 4: Taboca sendo lixada, Priscila Silva, 2010.

preciso utilizar uma mesa com uma máquina de serrar madeira. Depois os gomos cortados são levados para cozinhar em um tonel com água contendo veneno de formiga, para evitar o seu apodrecimento e a criação de bichos (estes fazem buracos na taboca e se o fogo for preparado na taboca “bichada”, haverá o vazamento na hora em que se for soltá-lo).

Depois do cozimento, a taboca é levada para secar ao sol e estará pronta para a próxima fase, que é a de lixar. O nó⁸ é lixado para que o cordão possa ser fixado com mais facilidade, uma vez que a superfície da taboca é extremamente lisa. A boca é lixada no caso da fabricação de busca-pé, pois ela deverá ser fechada a martelo, e esse processo facilita virar o fundo, evitando que ela quebre. As espadas não precisam de que suas bocas sejam lixadas, uma vez que elas não serão fechadas. Muitos fogueteiros, porém, lixam-nas por questão estética, considerando que o artefato fica mais bonito.

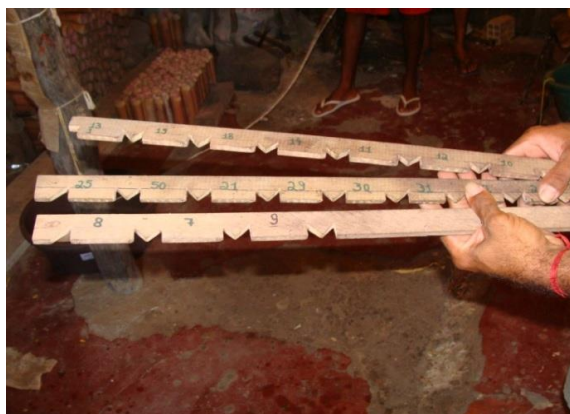
Os pedaços cortados da taboca são enrolados com barbantes encerados com uma goma produzida pelos próprios fogueteiros. Geralmente quem realiza o processo de enceramento e enrolamento da taboca são os ajudantes dos fogueteiros. A goma deve percorrer todo o comprimento do barbante e cobri-lo. Em uma das visitas, um dos ajudantes reclamava que perdia muita roupa em seu trabalho. Essa queixa se justifica em virtude do longo processo de enrolamento do fio: com uma das mãos – no caso, a direita – o ajudante passa a cera no barbante, que fica preso em duas estacas de madeira cuja finalidade é segurar e separar o fio. Com a outra mão, o ajudante segura junto ao corpo o barbante que ainda será encerado, de forma a fazer força contra a estaca. Assim, o fio sai do chão, segue na mão esquerda do ajudante, passa por seu corpo na região das nádegas, que é o seu ponto de apoio, e segue para a estaca. No caminho entre o corpo e a estaca ocorre o processo de enceramento feito com movimentos de vaivém. Depois de tanta força, no fim do dia, percebe-se o processo de desgaste da roupa, encontrando-se muitas vezes buracos provocados pelo atrito com o cordão.



Fotografia 5: Encerando o cordão e enrolando a taboca, Alexandre Soares, 2010.

⁸ O nó ou gomo é a parte divisória dos gomos da taboca.

Depois de pronta a taboca deve ser bitolada⁹, ou seja, deve ser medida a extremidade da boca com uma régua previamente numerada de acordo com a marcação feita pelo fogueteiro. O número referente ao seu raio é escrito na taboca. Muitos fogueteiros utilizavam a própria taboca para fazer a sua bitola, mas como ela “bicha” a cada ano, deve sempre ser renovada. Hoje eles utilizam qualquer madeira que se apresente um pouco mais resistente a cupim. E depois de bitolada a taboca é embarrada, isto é, preenchida com barro. A preparação do barro consiste em secá-lo ao sol, pisá-lo no pilão e depois peneirá-lo. Para o preenchimento da taboca, a medida necessária de barro corresponde em média a quatro ou cinco malhas (estas correspondem às voltas do cordão enrolado na taboca). Deve-se bater o barro com um soquete, instrumento feito de ferro, que possui espessura e tamanho parecidos com o de uma caneta. Todos os processos descritos podem ser realizados em qualquer espaço – na rua, em casa, ou nos fundos de quintais, pois não trazem risco de *chabu*. Já a etapa seguinte, a colocação da pólvora, deve ser feita somente no barracão.



Fotografia 6: Bitola, Alexandre Soares, 2010.



Fotografia 7: Bitolando a taboca, Alexandre Soares, 2010.

Para seguir na fabricação do fogo, o fogueteiro tem que pisar a pólvora. Essa etapa não pode ser acompanhada por participantes externos à produção dos fogos, por proibição e regulamentações do Corpo de Bombeiros local, de acordo com os depoimentos dados pelos fogueteiros. Agora o artefato segue para a etapa final do processo. É colocada a pólvora fraca – no caso do busca-pé acrescenta-se a pólvora de estouro, e finaliza-se com a bucha, que pode ser feita com qualquer tipo de papel ou palha de bananeira seca. No caso do busca-pé, o fogo deve ser fechado na extremidade da boca, com o auxílio de um martelo. Após essas etapas, o fogo é furado, momento de grande

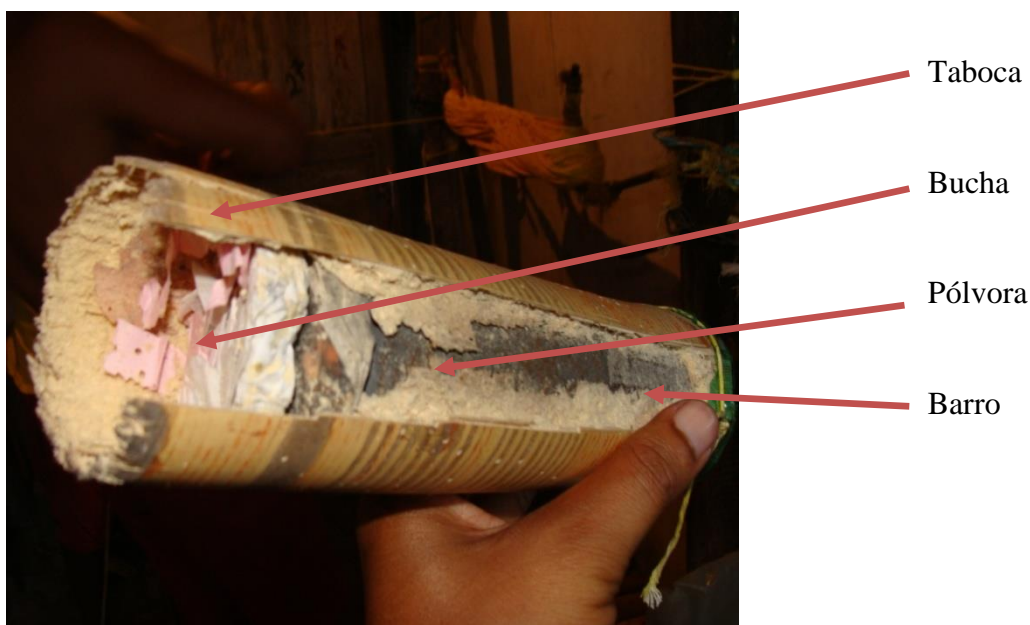
⁹ A bitola é a régua confeccionada pelo próprio fogueteiro, que o orienta sobre o tamanho do raio da taboca, o que indicará a quantidade de pólvora que deverá ser utilizada.

atenção e perigo, pois com o auxílio de uma broca o fogueteiro perfura a extremidade do nó até atingir a pólvora. Ao comentar sobre a fabricação da pólvora, Epitácio Oliveira, um dos fogueteiros, se considera um verdadeiro químico:

Eu trabalho com pólvora, e pólvora contém química, mistura e pesagem. A boca de cor, ela tem uma medida própria. É como você faz para fazer uma tinta. Chega aqui num local de tinta: - Eu quero uma tinta tal. Aí o cara prepara. Ele vai pesando um pouquinho até chegar a cor. A mesma coisa a boca de cor, vai pesando as misturas através do uso de clorato e de enxofre. E no caso da cor vermelha é o colocar um pouco de giz. Eu não sei o porquê mais o giz dá o vermelho. Ou então ostra ralada, ostra pisada, o caldo de ostra. Na verdade nós somos químicos. É a mistura de ingredientes que dá a pólvora, a boca de cor e o estouro (entrevista, janeiro de 2010).

O ato de socar a pólvora é considerado uma das etapas mais arriscadas da fabricação dos fogos. Qualquer deslize na produção de fogo ou apenas faíscas podem levar ao *chabu*, com a explosão do fogo. Sobre esse fato comenta o fogueteiro Márcio Santos:

A parte da fabricação que tem mais risco é a parte de socar o busca-pé que é encher a taboca de pólvora, aquela parte que está manuseando com a pólvora. Porque pode surgir alguma centelha, surgiu centelha incendiou. A centelha de um ferro bater, ou alguma coisa cair no chão. A centelha é dar o início do fogo. Por exemplo, o ferro que a gente soca, escapular da nossa mão e bater no chão, é soltar um pouquinho de faísca e tiver pólvora no chão (entrevista, agosto de 2010).



Fotografia 8: Busca-pé, Alexandre Soares, 2010.

Para finalizar o fogo, acrescenta-se pólvora no espaço vazio do nó e se fecha com plástico colorido amarrado com o próprio cordão sem o cerol. Pronto, agora é só soltar o fogo.

A fabricação dos fogos é uma aprendizagem cultural. As crianças aprendem observando seus pais, avós, tios e amigos, tanto ao fabricá-los quanto ao soltá-los. É comum encontrar no mês de junho, no espaço do forró-dromo, crianças brincando de fazer fogo. Elas se reúnem para fazer fogo de pitu, pequena bomba que provoca muito barulho ao explodir. E assim vão brincando e testando: fazem o fogo, soltam, percebem a diferença quanto à duração da explosão e ao barulho provocado. Conforme dito por Mauss (2003), a habilidade manual só se aprende lentamente, por meio da educação e da imitação. Os atos de ensinar e aprender são feitos de forma tradicional, pela transmissão oral, pela imitação e pela participação em alguns processos da fabricação dos fogos. Esses processos ocorrem principalmente no âmbito familiar, nas relações de parentesco ou vizinhança. Fora desse ambiente, existe outra maneira de aprender o ofício de fogueteiro, que consiste em assumir a tarefa de ajudante. Enquanto ajudante, o conhecimento é construído também pela observação e pela repetição durante a execução das tarefas.

A situação profissional dos fogueteiros estancianos, a depender de como a atividade é exercida, da quantidade de produção e da articulação que eles estabelecem com o mercado, gera diferentes categorias. Para ser um bom fogueteiro, reconhecido por toda a cidade, é preciso ter capricho e perfeição na elaboração do fogo. Dos *grandes fogueteiros*, que utilizam ajudantes, é cobrada grande fiscalização no processo, não somente para evitar o *chabu*, mas também para preservar o nome.

Considerações Finais

As performances culturais dos fogos de artifício, cumprindo certas funções das performances sociais, entretêm, transmitem valores, afirmam identidade e renovam energias. Enquanto elemento imaterial, referido à arte de saber fazer o objeto cultural, os fogos de artifício, comunicam os valores culturais da sociedade por meio de atividades e expressões, proporcionam a integração da comunidade, em um momento de brincadeira, jogo e festa. A arte de fazer fogos de artifício remete a um saber-fazer, ao uso de técnicas corporais informadas pela tradição local. Como foi possível demonstrar, o ofício de

fogueteiro, ao longo do tempo, sofreu um deslocamento da esfera lúdica para a esfera do trabalho e suas atividades de produção passaram a ser regidas por outras regras e valores.

O trabalho de criação dos busca-pés, espadas e barcos de fogo iniciou-se como um ato coletivo que envolvia o fogueteiro, seus ajudantes e pessoas da comunidade. Porém, com o passar do tempo, privilegiou-se a produção em grande escala. Alguns fogueteiros chegam a se utilizar de linhas de produção estruturadas e organizadas de forma profissional. Atualmente o trabalho de produção dos fogos requer, por parte dos fogueteiros, um grande investimento, principalmente aqueles que têm uma grande produção. Independente de quantidade, técnica, química e arte se misturam para a produção do fogo, de forma limpa, sem fumaça, com muito brilho e força em seu arrojado.

Reconhecer a importância do artefato e sua produção no contexto festivo permite demonstrar dois momentos importantes, o da material cultural, na figura de um artefato cultural deixa de fazer parte apenas de momentos lúdicos para, a partir de mecanismos de regulação, tornar-se, no plano simbólico, objeto de diferenciação e tematização da festa. E o da imaterialidade, ao valorizar a arte e técnica do saber fazer o artefato, que é passado de geração em geração, remete à historicidade da festa e remetem às lembranças de um passado recente ou distante, tornando-se indispensáveis à construção da memória coletiva da cidade e de cada participante da festa.

Referências

A Razão. Estância, Sergipe, 21 jun. 1903, p.1.

DANTAS, Beatriz Góis. Cultura Festiva em Sergipe. In: Santos, Eufrazia C. Menezes (Org.). **Anais do I Colóquio Festas e Sociabilidades.** Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** Brasília: IPHAN/MinC, 1994.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua.** 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FOLHA TRABALHISTA. Estância, Sergipe, 19 jun. 1949, p.1.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos:** coleções, museus e patrimônios. Departamento de Museu e Centro Culturais: Rio de Janeiro, 2007. (Museu, memória e cidadania).

JORNAL DA CIDADE. Aracaju, Sergipe, 23 jun. 1972, p.1.

HALL, Stuart, **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LANGDON, E. Jean. Performance e preocupações pós-modernas na Antropologia. In: **Performáticos, performance e sociologia**. Editora da UNB, 1996.

LOPES, Antônio Herculano. Performance e História. In: **O Percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética**. Ano II. Nº 12. Rio de Janeiro: PP de teatro, 2003.

MAUSS, Marcel. A noção de técnica corporal. In: **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Porta, Paula. **Política de preservação do patrimônio cultural no Brasil : diretrizes, linhas de ação e resultados : 2000/2010** / Paula Porta. -- Brasília, DF : Iphan/Monumenta, 2012

SCHECHENER, Richard. O que é Performance?. Tradução: Dandara. In: **O Percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética**. Ano II. Nº 12. Rio de Janeiro: PP de teatro, 2003.

SILVA, Priscila S. **Não vai dar chabu!** A Festa do Fogo no São João de Estância - SE. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2011.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Tradução: Marcela Fuentes. In: **O Percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética**. Ano II. Nº 12. Rio de Janeiro: PP de teatro, 2003.

_____. Performance e patrimônio cultural intangível. In: **Pós: Belo Horizonte**, v.1, n.1, 2008.

TURNER, Victor. Images and reflections: ritual, drama, carnival, filme and spectacle in cultural performance. In: **The Anthropology of Performance**. New York: Paj Publica, 1987.

_____. Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Niterói, RJ: EDFF, 2005.