

TÁCITO FREIRE BORRALHO

O Teatro do Boi do Maranhão – brincadeira, ritual,
enredos, gestos e movimentos

São Paulo
2012

TÁCITO FREIRE BORRALHO

O Teatro do Boi do Maranhão – brincadeira, ritual,
enredos, gestos e movimentos

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração
Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Profa. Dra.
Ana Maria de Abreu Amaral

São Paulo
2012

BORRALHO, Tácito Freire. **O Teatro do Boi do Maranhão – brincadeira, ritual, gestos e movimentos**. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof^a.Dr^a. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

A meu pai, Claro lino Borralho (in memoriam), um eterno brincante.
A minha mãe, Carmelita Freire Borralho, incentivadora paciente e a toda a minha família que sempre participou unida na assistência desse grande espetáculo do Boi.

AGRADECIMENTOS

A Profa. Dra. Ana Maria Amaral, esta grande poeta, bonequeira e teatróloga, que soube com sabedoria e paciência orientar-me neste trabalho.

A CAPES, através do Programa Prodoutoral, que viabilizou esta pesquisa

Ao DPG/ PPG – UFMA, cujos funcionários, no exercício de suas funções, foram de fundamental eficiência na realização dos passos burocráticos necessários para o cumprimento das etapas de execução deste projeto.

A Companhia Oficina de Teatro – COTEATRO, grupo de produção artística que soube esperar com paciência o período de afastamento das minhas tarefas de direção teatral.

Ao DEART/CCH–UFMA pelo apoio acadêmico a mim dispensado

A Secretaria de Estado da Cultura, em particular a Luis Bulcão e Wellington Reis, que facilitaram o acesso aos acervos dos órgãos componentes do Sistema Estadual de Cultura.

A Cia Barrica , Teatro de Rua. Nas pessoas do seu diretor José Pereira Godão e dos dançarinos, Babado, Americano, Alex e Jurandir, pela participação na montagem da partitura de passos composta pelas imagens fotográficas dos seus dançarinos, utilizando material cênico da companhia

Ao Studio Digital Edgar Rocha, pelo apoio incondicional na geração de imagens para esta tese, especialmente aos fotógrafos Edgar Rocha, Nazareno e seu auxiliar Marcos e Nael.

Ao amigo Ivan Veras, que se dispôs generosamente a acompanhar-me em campo, realizando comigo o registro de imagens.

Aos companheiros do Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção de Espetáculos em Teatro de Animação “Casemiro Coco”, da UFMA, preciosos colaboradores no período das pesquisas de campo. Em especial a Raimundo Reis, que prestou maior apoio na interpretação e redação dos dados registrados.

A Fátima Castro, pela eficiente revisão de normalização deste trabalho

Aos Amos, Miolos e demais brincantes que contribuíram diretamente com este estudo e vem citados no escopo deste trabalho; especialmente a Profa. Ms. Eridan por sua gentileza em disponibilizar farto material sobre o Sotaque de Zabumba.

Um agradecimento especial a João Cância, Seu Lauro, Lorentino, Seu Antero, Terezinha Jansen (in memoriam), que me inspiraram, e a Apolônio Melônio, Zé Olhinho, Mané Onça, Humberto de Maracanã, dentre outros, ainda muito vivos, que me deram o apoio necessário durante a pesquisa.

RESUMO

BORRALHO, Tácito Freire. **O Teatro do Boi do Maranhão – brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos**. 2012.227f. Tese (doutorado) Escola de Comunicação e Artes-ECA, Departamento de Artes Cênicas-CAC. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012.

O Bumba-meu-boi do Maranhão tem sido objeto de estudo de disciplinas voltadas para o Folclore e também das Ciências Sociais, como a Antropologia e a Sociologia que, além de um registro etnográfico, investigam os aspectos da organização social ou diferentes estruturas organizacionais do Boi (como brincadeira, ritual e espetáculo). Embora alguns componentes teatrais tenham sido levantados nesses estudos (como a teatralidade cômica, a musicalidade, a estrutura das comédias e o desenvolvimento da linguagem literária), estes não caracterizam uma pesquisa voltada para o Boi como fato teatral. No presente trabalho, com a utilização de uma abordagem qualitativa e aplicação da etnometodologia como suporte de investigação teórica, foi possível confirmar a existência de duas formas de teatralização no espetáculo que é o Bumba-meu-boi. Os dados empíricos indicam características que distinguem esse Teatro do Boi como Teatro de Animação (apresentando-se com técnicas mistas) e como teatro Ritualístico, contemplando, assim mesmo, em suas encenações, um diálogo com outras linguagens artísticas. Além disso, os resultados dessa investigação reforçam a relevância do conjunto de saberes que se evidencia com a existência de conhecimentos construídos a partir da reflexão e prática dessa expressão artística. As análises dessas práticas permitiram que fossem elaboradas partituras de gestos e movimentos a partir da identificação de estruturas sob as quais as encenações desse Teatro do Boi e suas personagens são construídas.

Palavras-chaves: Teatro, Teatro de Animação, Dança, Bumba-meu-boi, Maranhão

ABSTRACT

BORRALHO, Tácito Freire. **The theater of the Boi do Maranhão – game, ritual, plots, gestures and movements.** 2012. 227f. thesis (PhD) Escola de Comunicação e Artes –ECA , Departamento de Artes Cênicas –CAC. Universidade de São Paulo. 2012

The Bumba meu boi do Maranhão has been an object of study in subjects approaching Folklore as well as Social Sciences like Anthropology and Sociology which, besides an ethnographic record, they investigate the aspects of the Social organization or different organizational structures of the “Boi” (like game, ritual and show). Although some theatrical elements have been researched in these studies (like comical theater, the musicianship, the structures of the comedies and the development of literary language), they do not characterize a research focused on the “Boi” as a theatrical fact. In this work, through a qualitative approach and application of ethno methodology as a support for a theoretical investigation, it was possible to confirm the existence of two forms of theatricality in the “Bumba meu boi” show. The empirical data indicate distinguishing characteristics in the Boi Theater as Animation Theater (performing with mixed techniques) and as Ritualistic theater, contemplating, so, a dialogue with other artistic languages in its production. In addition, the results from this investigation reinforce the relevance of the amount of knowledge that can be observed with the existence of knowledge built from the reflection and practice of this artistic expression. The analysis of these practices allowed that scores of gestures and movements were made from the identification of structures under which the productions of this Boi Theater and these characters are built.

Keywords: Theater, Animation Theater, Dance, Bumba meu boi, Maranhão.

LISTA DE SIGLAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SECMA – Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

CCH – Centro de Ciências Humanas

DEART – Departamento de Arte

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Realização da Pesquisa.....	14
2	O BUMBA-MEU-BOI.....	23
2.1	No Maranhão, uma brincadeira teatral.....	24
2.2	Os Sotaques e os grupos que não se classificam assim.....	26
2.2.1	Os Sotaques, suas possíveis identificações.....	28
2.2.2	Possível identificação dos grupos sem Sotaque definido	32
2.3	A “lugarização” dos Sotaques.....	33
2.4	O teatro no Bumba-meu-boi.....	38
2.5	A construção dramática ou a formulação de um enredo ou enredos do Boi.....	46
2.5.1	A construção dos temas/enredos.....	46
2.5.2	A Matança.....	60
2.5.3	Na terminação da brincadeira, a “Morte do Boi”.....	62
3	Da encenação (do espetáculo) no Teatro do Boi.....	69
3.1	Da encenação.....	69
3.2	A atuação no teatro do Boi.....	73
3.2.1	Preparação do Brincante-Ator.....	77
3.3	Grupos de Personagens.....	92
3.4	Objetos e Trajes.....	119
4	A “ALMA” DO BOI.....	124
4.1	O Miolo, alma e espírito do Boi.....	128
4.2	O miolo nos Shows de Arraiais, Matanças e na Morte do Boi.....	137
4.3	Os Miolos e suas atuações por Sotaque.....	143
4.4	Estruturas físicas do Boi e do Miolo maranhenses e os procedimentos de animação do boneco-máscara.....	158
4.5	Partituras gestuais e de movimentos do Miolo maranhense.....	165
4.6	Escritura seqüencial de imagens das partituras de passos das personagens do Boi.....	174
5	CONCLUSÃO.....	188
	REFERÊNCIAS.....	193
	APÊNDICE	204
	ANEXO A	213
	ANEXO B	215
	ANEXO C	222

1 INTRODUÇÃO

O teatro popular, em especial o seu segmento folclórico, principalmente o que se pauta na animação de bonecos, uso de máscaras e outros objetos, apresentando-se através de cantos e danças, significa o grande alicerce da minha profissão.

Criado em um ambiente em que se respirava e transpirava a produção de expressões artísticas da cultura popular, a eleição da brincadeira do Bumba-meu-boi como a mais curiosa e atraente, foi fundamental para o desenvolvimento de um interesse pessoal em apreciar e compreender os seus encantos e mistérios, truques de encenação e construção de seus materiais de uso nos espetáculos das brincadas.

Colocando-me sempre, desde muito novo, como um apreciador que valoriza e colabora, mantive-me distanciado do ato de brincar como “baiante” ou ator e estive sempre presente como participante secundário, na posição de “assistência”, “pintor de couros e chapéus”, “enfeitador de mourão”, e, por muitas vezes, padrinho do Boi ou do Mourão.

Essa atitude mais distanciada da “roda do Boi” permitiu-me amadurecer a vontade de querer conhecer mais profundamente a brincadeira, transformando o meu interesse de mero apreciador e curioso, no de acompanhante investigativo.

Já dominando a artesanaria da brincadeira, passei a me interessar pela representação, as comédias encenadas, a ausência delas, o modo de falar, de atuar e de dançar.

Essa extensão do meu interesse e os enfoques acadêmicos subsidiados por incentivos de folcloristas e outros estudiosos do Nordeste, aguçaram minha decisão em organizar, mesmo sem o domínio de uma metodologia, os registros efetuados no convívio com a brincadeira, tanto escritos como os de imagens e os fonográficos.

Essa experiência contribuiu para a realização de uma idéia, a qual, com a comunhão de outros artistas, pode se concretizar: a de criar um movimento de valorização da arte e cultura popular a partir de leituras das linguagens e códigos

produzidos pelos artistas do povo, na tentativa de compreendê-los e interpretá-los sem correr o risco de imitá-los ou tomar o seu lugar junto ao grande público.

A partir daí, criei o LABORARTE (Laboratório de Expressões Artísticas), onde me dediquei ao Departamento de Artes Cênicas (Teatro e Dança), com a função de coordenar as pesquisas nessa área, redigir textos dramáticos, coordenar os trabalhos de criação coletiva, dirigir as oficinas de figurinos cenários e acessórios e dirigir os espetáculos.

O desenvolvimento desse laboratório de artes foi responsável por uma significativa revolução estética no Estado do Maranhão, influenciando inclusive artistas de outros Estados e integrando a organização de movimentos e instituições de estruturação e liderança da classe teatral não profissional do Brasil.

O interesse de conhecer as “técnicas” de construção e animação de bonecos e objetos da brincadeira do Boi levaram-me ao descobrimento e à pesquisa de outros bonecos como os de luva, a partir do Casimiro Coco, e os de varetas e de varas.

A criação de textos para bonecos e atores, a realização de montagens de espetáculos com objetos construídos e testados pelo LABORARTE e a difusão desse trabalho em território nacional despertaram em mim o interesse por uma reflexão mais profunda sobre o desenvolvimento de uma linguagem artística ainda pouco estudada naquele período.

O meu desempenho como dramaturgo, ator, cenógrafo e diretor de espetáculos me incentivou a aprofundar o conhecimento sobre o teatro de animação e isto me levou, quando assumi a função de professor do ensino superior, a lecionar a disciplina Teatro de Animação, onde me dedico à pesquisa e ao ensino dessa linguagem em atividades acadêmicas.

Atualmente, algumas universidades brasileiras já incluem em cursos de graduação em Teatro disciplinas de Teatro de Animação e oferecem cursos de pós-graduação específicos no estudo dessa linguagem artística. Mesmo assim não se configuram ainda grandes espaços para o desenvolvimento de processos sistemáticos de formação profissional para artistas que já utilizam em seu trabalho essa linguagem ou para o estudante que resolve, ao estudar teatro, atuar nessa área específica.

Os cursos existentes, mesmo ainda poucos, vêm atendendo a contento o estudo de desenvolvimento de técnicas de construção e animação de bonecos e objetos, o estudo de formas dramáticas desse teatro, reflexões avançadas sobre as teorias pertinentes a essa linguagem teatral, inclusive voltando seus interesses às produções populares consideradas folclore.

Embora já se encontrem publicados trabalhos significativos de investigação a respeito de brincadeiras populares teatralizadas onde o uso de objetos animados são freqüentes ou são mesmo a sua essência, esses trabalhos representam uma porcentagem mínima de uma produção tão vasta que necessita ser pesquisada.

Em verdade, as pesquisas em Teatro de Animação existentes, sobre a produção das brincadeiras populares, estiveram por algum tempo restritas à investigação sobre o Mamulengo e o Casimiro Coco. As outras formas de bonecos, máscaras e objetos, somente nos últimos anos, parece ter despertado o interesse de estudiosos.

É do modo de utilização desses elementos nas encenações contidas nas brincadeiras de Bumba-meu-boi que brota minha proposição em investigar esse tema, no intuito de contribuir com aqueles que se interessem em produzir espetáculos que contemplem essa linguagem, oferecendo-lhes um panorama dramático que se apresenta bastante rico e variado.

Minhas experiências no universo do Teatro de Animação, principalmente as desenvolvidas no contexto acadêmico é que me movem a direcionar minha pesquisa para o universo de formas de encenações na brincadeira do Bumba-meu-boi do Maranhão, incluindo a dramaturgia, técnicas de construção e animação de objetos, técnicas e modos de atuação e danças.

Isso não me exime de enfrentar o desafio de ter que redobrar a atenção para me manter suficientemente distanciado do objeto de investigação, considerando o grau de intimidade que privo nesse universo do Bumba-meu-boi, mesmo estando convicto de que, especialmente na pesquisa em artes, o objeto de investigação tem efetivamente relação com o artista pesquisador em sua prática de trabalho.

Sabe-se que o problema a ser investigado se define a partir das dificuldades que se apresentam para o pesquisador na execução do seu trabalho

criador, pois não se estabelece uma dissociação entre o pesquisar e o criar, e estes podem ser considerados como etapas de um mesmo processo de trabalho.

A investigação do tema do Teatro contido na brincadeira do Boi, no atual contexto da História do Teatro, quando as fronteiras entre as linguagens artísticas se tornam delicadamente transponíveis e as técnicas desenvolvidas em prol da encenação teatral se expandem, imbricando princípios e práticas, tanto das Artes Cênicas como das Artes Visuais, da Música, da Arquitetura, entre outras, oferece a delimitação de uma problemática de compreensão da complexidade da existência desse teatro.

1.1 Realização da pesquisa

Utilizei a abordagem qualitativa mantendo uma atitude etnometodológica, com a intenção de garantir o reconhecimento e a necessidade de inserção do sujeito no objeto da pesquisa, para possibilitar uma melhor compreensão interna desse objeto. Considerando que esse modelo de abordagem facilita a construção do percurso teórico permanentemente, considere também, dessa forma, que a pesquisa de campo compreende a simultaneidade de processo empírico e teórico. Isso implicou permanente relação com a produção teórica sobre o material coletado e os temas de estudo.

. Embora os objetivos da pesquisa a definam como qualitativa, os dados obtidos através das fontes primárias e secundárias, depois de trabalhados, demonstraram que esta precisou, em alguns momentos, apoiar-se também em dados quantitativos e descritivos.

Para o desenvolvimento da pesquisa, realizei um trabalho de busca de informações num universo bastante abrangente. Levantamento de fontes secundárias – obras publicadas, literatura relativa do tema (considerando do mais rigoroso trabalho acadêmico até panfletos e programas de festividades; notícias, crônicas e artigos publicados na imprensa, e material disponível através da internet) e fontes primárias – a observação e o vivenciamento da brincadeira.

O campo de desenvolvimento do trabalho investigativo foi definido em dois espaços territoriais geográficos: capital e interior do Estado do Maranhão, delimitando a investigação a sete conjuntos de três sotaques. O Boi de Seu

Lourenço Pinto, do município de Santa Helena, sotaque de Zabumba; O Boi Brilho de Penalva, de Seu Sinézio, do município de Penalva, sotaque da Baixada; o Boi de Santeiro, do município de Viana, sotaque da Baixada; o Boi da Fé em Deus, do município de São Luís, sotaque de Zabumba; o Boi da Maioba, sotaque de Matraca (ou Boi-da-Ilha) do município de São Luís; o Boi da Madre Deus, sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha) do município de São Luis; o Boi de Santa Fé, do município de São Luís, sotaque da Baixada.

O trabalho da pesquisa de campo se deu a partir de momentos de convivência com os grupos estudados, participação como plateia em arraiais ou boiadas, documentação foto-videográfica de encenações e dança, e entrevistas com brincantes selecionados.

Os procedimentos utilizados para a coleta de dados basearam-se em sua aplicação simultânea, o que facilitou a obtenção e seleção das informações necessárias. Com relação ao trabalho de campo, teve que repetir-se durante o período junino por três anos consecutivos. Os procedimentos em questão implicaram em:

a) Levantamento das Fontes Secundárias:

Ainda não se encontram obras específicas sobre o teatro existente no Bumba-meu-boi do Maranhão. Especificamente sobre Teatro e Boi, a produção de literatura sobre esse tema é mais comum no Nordeste.

Por conta disso, selecionei uma bibliografia que consta de livros sobre Bumba-meu-boi do Maranhão, que me auxiliaram a contextualizar o trabalho e empreender um estudo de compreensão da estrutura e formas de realização da brincadeira no Estado. Para ampliar o entendimento da existência da brincadeira e suas possíveis particularidades em outros Estados, completei essa seleção com obras de importantes folcloristas como Theo Brandão, Altimar Pimentel, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, entre outros.

Uma etapa bastante proveitosa com fontes secundárias se deu a partir do estudo de teses, dissertações e monografias produzidas nas áreas de Antropologia, Sociologia, Semiótica, Etnocologia, Letras e Teatro sobre a brincadeira no Maranhão e no Brasil.

Outra etapa foi a seleção de documentos produzidos (ou constantes no acervo) pelo Centro de Cultura Popular Domingos Viera Filho, da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, pela Comissão Maranhense de Folclore, pelo Grupo Casemiro Coco do Centro de Ciências Humanas da UFMA (a partir da realização do I e II Encontros de Estudo dos Elementos Animados do Bumba Meu Boi do Maranhão. Incluindo-se aí também artigos, crônicas de jornais programas de eventos etc.

A última etapa de seleção de fontes secundárias foi dedicada ao estudo de obras sobre a discussão teórica a respeito do Teatro, do Teatro de Animação e da Dança, através de livros, teses e dissertações acadêmicas, publicações de artigos, comunicações em periódicos especializados e através da internet.

b) Levantamento das Fontes Primárias

O trabalho de campo, que teve início logo após a seleção dos textos básicos definidos pelas fontes secundárias, e que continuou concomitantemente, implicou na observação e registro dos eventos realizados pela brincadeira do Boi.

É importante ressaltar que o trabalho de campo necessitou extrapolar o período junino para acompanhamento de tarefas específicas e especiais de alguns brincantes estudados como também o deslocamento do pesquisador para outros estados do país em busca de informações comparativas que acrescentaram alguma contribuição para a compreensão do objeto de estudo.

É preciso, nesse momento da pesquisa, que o artista pesquisador dedique maior atenção aos pontos definidos como eixos de análise, considerando o quão complexa se mostra a realidade do universo da brincadeira do Boi, mesmo esse universo tendo sido restringido ao Bumba Meu Boi do Maranhão e suas encenações teatrais. Portanto, é imprescindível a aplicação de um olhar metodológico que garanta que o investigador consiga atingir o maior alcance desse olhar para poder identificar não só o necessário para a confirmação de suas hipóteses.

Os grupos de Bumba-meu-boi escolhidos como componentes do objeto de pesquisa foram definidos a partir de suas peculiaridades como se vê a seguir: Boi de Seu Lourenço Pinto – Santa Helena/MA – a definição desse grupo (ou

conjunto) de Boi de Zabumba do interior deu-se no propósito da investigação da sua construção dramática e forma de encenação, cuja realização se faz a partir do emprego da linguagem do Teatro de Animação, utilizando-se de técnicas de atuação de atores-em-máscara, bonecos e objetos animados.

Acompanhei apenas um treino de seus “palhaceiros”, conversei várias vezes com o Chefe-da-Palhaçada e assisti e documentei algumas apresentações. Esses momentos de observação foram bastante importantes para a pesquisa pela oportunidade de realização da coleta de informações sobre o processo de criação de um enredo, montagem da comédia (ou palhaçada) e o modo de encenação dessa palhaçada. Esses dados foram fundamentais para a análise de um dos eixos da pesquisa – a criação dramática.

O Boi de Seu Sinézio, Brilho de Penalva/MA – Grupo (ou conjunto) de Boi da Baixada do interior, definido a partir da sua especificidade de organização da sua dramaturgia. A convivência de um dia apenas, durante o início da pesquisa, foi suficiente para num primeiro momento estar junto com o grupo, participar das preparações e rituais que antecedem uma “boiada” (brincada), inclusive com pagamento de promessa. Acrescenta-se os depoimentos colhidos, os registros fotográficos e, depois, a participação do ritual do “levantamento do Boi” após a ladainha e a participação como “assistência” de uma “matança de terreiro” completa.

Acompanhar esse conjunto do Boi de Seu Sinézio facultou a coleta de informações sobre composição dramática, encenação, formas de rituais que antecedem as brincadas. Considerei bastante oportuno participar dos “trabalhos de camarim”, quando todo o conjunto, após uma basta refeição coletiva se veste, se prepara, se transforma, para sair para a brincada.

Boi da Maioba e Boi da Madre Deus, sotaque de Matraca (ou Boi-da-Ilha), de São Luís. A definição desses dois conjuntos se deu por terem uma comédia “tradicional”, o esquema de encenação mais conhecido e um roteiro de falas “decoradas” muito antigas com variação quase sempre nas toadas e tiradas cômicas, e apresentarem uma matança específica, comum a todos os conjuntos desse sotaque (com variações mínimas e insignificantes). E por terem suas “matanças” documentadas em disco LP e CD de distribuição comercial.

Acompanhei esses dois conjuntos quando apresentaram as matanças, e também durante algumas outras noites para observar seus comportamentos na

apresentação de outras formas de brincadeira e registrar-lhes os movimentos e gestos na dança.

Boi de Santeiro (Viana/Ma) sotaque da Baixada; Boi de Santa Fé (São Luís) sotaque da Baixada; Boi da Maioba (São Luís) sotaque de Matraca (ou Boi-da-Ilha); Boi da Fé em Deus (São Luís) sotaque de Zabumba: esses quatro conjuntos foram escolhidos por terem se mostrado os mais acessíveis, de características mais completas nos sotaques a que pertencem. O Boi de Santeiro, conheci nos anos de 2006 e 2007 e, ao defini-lo como de interesse para a pesquisa, acompanhei-o nos anos 2008 e 2009 determinando a minha observação especialmente na estrutura do boneco-máscara, o Boi, e sua animação realizada por dois Miosos, um adulto e um jovem. A originalidade dos trajés e as danças exóticas dos Cazumbas e da Caipora desse conjunto completaram o foco de interesse da pesquisa.

O Boi de Santa Fé, de São Luís apresenta uma estrutura de armação do boneco-máscara, o Boi, já bastante diferenciada, e os procedimentos de animação do Miolo se diferenciam. Cazumbas e Rajados apresentam movimentos e gestos que enriquecem os passos de suas danças. O registro e coleta de informações sobre esse conjunto se deram a partir do ano de 2009 estendendo-se até o período junino do ano de 2011.

O Boi da Maioba, de São Luís, é um dos mais festejados dos conjuntos do sotaque de Matraca. A animação do boneco-máscara, o Boi, é item de grande significado para os seus torcedores e “mutucas”. Registrar os aspectos de danças, movimentos de gestos, bem como os procedimentos de animação do Boi, Burrinha, Caipora e Caboclo de Pena, implicaram num trabalho de acompanhamento nos anos de 2009 a 2011, resultando numa coleta de informações bastante consistente para a pesquisa.

O Boi da Fé em Deus, de São Luís, foi escolhido por ser um dos poucos conjuntos que ainda apresentam uma matança completa (onde lhe dão espaço tempo-horário necessários e pagamento que compense as horas brincadas em um só terreiro) e dispõe de uma “matança” documentada em vídeo, pela Comissão Maranhense de Folclore.

Acompanhei esse conjunto nos anos de 2008 a 2011, coletando a maior quantidade de dados e interesse para a pesquisa, referentes à animação do boneco-

máscara, o Boi, da Burrinha, da Vara-de-ferrão dos vaqueiros, e da Grinalda, o grande chapéu de fitas.

c) Organização de um diário de campo e pastas-arquivos

Equipamentos que representaram a composição do trabalho de registro e arquivamento de dados e materiais de coletas diárias, mensais, e anuais de cada grupo estudado. A utilização desses recursos foi de grande importância para a seleção dos dados coletados em ensaios, treinos, batizados, brincadas e morte dos Bois estudados. Esse material compõe o acervo que disponibiliza a leitura das informações contidas nas entrevistas e outras formas de registros e documentos que se dispõem à análise.

Apesar de ter empreendido um trabalho de coleta de dados em campo e de uma bibliografia pré-catalogada e outra catalogada, quase que concomitantemente, chegou o momento em que decidi pela conclusão desta etapa, mesmo que a dinâmica do trabalho me tenha feito voltar constantemente ao campo.

A seleção e análise desses dados me proporcionaram a construção de um percurso teórico que considero atender ao propósito da pesquisa empreendida, debruçando-me sobre o trabalho de interpretação que definiu a participação e colocação dos sujeitos investigados e dos autores escolhidos.

A organização do texto final que implica na elaboração de registros etnográficos, análise teórica dos dados levantados e composição de uma partitura de gestos e movimentos construída a partir dos passos pesquisados, tem o seguinte roteiro:

No **primeiro capítulo** procuro contextualizar o Bumba-meu-boi como brincadeira¹ popular desenhando uma ligeira síntese, à guisa de historiar o entendimento do “Boi” como um fenômeno teatral desde a sua organização inicial, baseado nas discussões de respeitadas folcloristas brasileiras como Câmara Cascudo, Altamar Pimentel, Hermilo Borba Filho, Mario de Andrade, entre outros.

¹ Luciana Carvalho em seu trabalho sobre Bumba-meu-boi do Maranhão (2005, p.1) registra: “Brincadeira é um termo frequentemente usado no Maranhão para designar *performances* e grupos que executam *performances* de música, dança e teatro. Aplica-se não só aos bumbas-bois, mas também a grupos de apresentação de quadrilhas, tambor-de-crioula (...) entre outras expressões culturais, populares. (...) Nesse estudo do bumba-meu-boi, preserva-se o termo no intuito de aludir aos vários sentidos compreendidos nessa manifestação, contemplando-a em suas dimensões de jogo, celebração, entretenimento e representação teatral”.

Indico os caminhos dessa brincadeira pelo Estado do Maranhão e sua organização como uma brincadeira teatral que se estrutura a partir de agrupamentos em Sotaques e da existência de grupos dispersos, apoiado pelas reflexões de Luciana Carvalho e Américo Azevedo Neto.

Destaco a importância da visão de territorialidade que se dispensa aos Sotaques e a movimentação de seus grupos quanto às suas estruturas e as situações de “lugarização” desses Sotaques, a partir das reflexões de Dorea.

Aponto a existência de duas formas concretas de encenação teatral a partir da conceituação de espetacular contidas em Pradier e Pavis, bem como me utilizo da definição deste último sobre teatro popular. Dialogando também com Amoroso, e sua reflexão sobre “a roda ritual de caráter festivo” e Armindo Bião, sobre os conceitos de alteridade e estética.

Procurando estabelecer um diálogo com outros teóricos, elaboro um estudo desse Teatro do Boi considerando os aspectos dramáticos e a formulação de enredos, apoiando minhas reflexões em Eugênio Barba e suas considerações sobre “tecer junto” equivaler a texto e “drama em ação” corresponder à dramaturgia; em Zumthor e a obra poética oral; em Jerusa Ferreira, sobre a extensão e o alcance do dizer; Theo Brandão sobre as narrativas do conto do “Vaqueiro que não mentia” e seu conteúdo poético apropriado pelo Boi e Gaston Bachelard sobre a construção poética a partir do “sonho motivador ou inspirador” e da imaginação imaginante.

Tomando como referência as discussões de Lehmann sobre dramaturgia visual a “disposição de sons, palavras e ressonâncias conduzida pela composição cênica” e Milton Andrade e Juarez Nunes sobre dramaturgia do movimento, procuro identificar aspectos de conteúdos correlatos na encenação do Teatro do Boi que correspondam às apresentações de comédias (matanças) ou simplesmente brincadas.

Encerro o primeiro capítulo com a apresentação de uma segunda forma de encenação desse Teatro do Boi, “a morte do Boi”, espetáculo de encerramento da temporada da brincadeira, apoiado pelas reflexões de Margot Berthold e o teatro ritual primitivo, e Mauss e Hubert, sobre sacrifício e consagração.

No **segundo capítulo**, a análise se dá em torno da estruturação do espetáculo na forma de como é apresentado durante as brincadas, denominado de

Matança ou comédia, que escapando à configuração de um “drama”, apresenta uma linguagem mista entre o teatro de ator e teatro de animação.

A análise dessa situação se sustenta a partir das experiências de Artaud, Meyerhold e, mais recentemente, pelas discussões elaboradas por Mostaço que vem auxiliar no entendimento da encenação do Boi apoiada na utilização de outras dramaturgias que não apenas a textual.

A importância da análise dos trabalhos de Pavis, Barba e Dario Fo, sobre o traje e o gestual dos brincantes, como a discussão de Ferracini sobre a conceituação de atuação, subsidiam a formulação da categoria brincante e a definição de sua extensão contemplando cada “posto” de atuação.

Dialogando com Barba, a partir da Antropologia Teatral pode-se entender o processamento do aprendizado e a transmissão do conhecimento dos modos de atuação no Boi. O procedimento das formas desse aprendizado se dá através do diálogo com os estudos empreendidos por Carvalho, Gomes e Bentley, Rabetti, Beltrame e Barba.

O desenvolvimento da composição das personagens e a atuação dos brincantes do Boi que participam do seu teatro são analisados com o apoio dos estudos desenvolvidos por Petry e Andrade, Carvalho e Gomes.

Refletir a situação cômica e grotesca dos enredos e das personagens, inseridos no espetáculo da matança, exigiu um diálogo com as conceituações de Bérghson e Bakhtin.

Os estudos das matrizes corporais das personagens do Teatro do Boi se fundamentam nas teorias de Laban experimentadas e revistas por outros estudiosos como Petry e Andrade.

O **terceiro capítulo** é dedicado ao estudo do Boi e seu Miolo, principiando por uma descrição etnográfica a respeito da construção do boneco-máscara. Observando a consideração dos nativos sobre o Miolo representar a “alma”, o “espírito” do Boi, desenvolvi uma reflexão, apoiado em Amaral, sobre o boneco e sua animação, completado pelos estudos de Deleuze e Guattari sobre o devir-animal que vem colaborar com a compreensão das atitudes do Miolo e sua atuação.

Um diálogo com obras de Beltrame e Jurkovski contribuiu para uma reflexão sobre a relação entre o objeto e seu animador e o levantamento dos

Princípios da Linguagem da Animação. Quanto aos modos de atuação do Miolo, apoiiei-me, ao estudar suas atitudes como *performer*, em Person/Bião; como ator-animador-dançarino, em Beltrame; em brincante-sacerdote/vítima, em Eliade, Mauss e Hubert; revendo a situação de teatro ritual, em Jurkovski.

Os depoimentos (as histórias de vida) contribuem com mais uma descrição etnográfica dos quatro Miolos estudados.

Neste último capítulo se configura o estudo das estruturas físicas do boneco-máscara e do seu brincante-animador a partir das definições de Graziela Rodrigues e, finalmente, apoiado nos estudos de Laban e seus seguidores, tornou-se possível a organização de partituras gestuais e de movimento do Miolo e de outras personagens e seus atuadores, que além das suas descrições, vêm apresentadas no escopo deste capítulo por meio de imagens indicativas da visualização de posturas e passos como a escrituração ou notação do desenvolvimento dos movimentos coreográficos.

Na **conclusão** busco apresentar respostas para possíveis questões que venham a ser levantadas a partir do presente trabalho, como: se a aparente migração dos sujeitos-brincantes interferem na alteração das formas de realizar as matanças e outros rituais da brincadeira; se é possível utilizar-se dos modelos de encenação do Teatro do Boi no universo do teatro oficial de atores ou de bonecos; se o conhecimento das técnicas empregadas na prática desse teatro pode contribuir com a formação de novos atores-manipuladores; e como o conhecimento das partituras de gestos e movimentos aqui registradas pode contribuir com o desenvolvimento de trabalhos de atores-dançarinos em busca de uma linguagem expressiva popular e transcultural.

2 O BUMBA MEU BOI

Gerado no Brasil como uma brincadeira folclórica, o Bumba-meu-boi causou sempre grande interesse em parte de estudiosos que, por encontrarem no tecido interno do brinquedo fragmentos dramáticos, diálogos ligeiros e cenas de degradação, chegaram a confundi-lo com um auto estruturado que veio a fragmentar-se.

Folcloristas de grande influência como Cascudo (1962) Andrade (1938), Pimentel (2004), assim como alguns antropólogos e sociólogos, dedicaram-se ao estudo do fenômeno do Boi como fragmento de auto ou folguedo.

Mesmo sem negar a sua potencialidade teatral, esses estudiosos cercaram a brincadeira como um jogo popular fundado na tradição religiosa e que se expandiu para uma lúdica festiva profana e, às vezes debochada [ver depoimento do Pe. Carapuceiro, em Valente (1976)], próprio das brincadeiras de rua que integram entrecos dramáticos.²

Embora Andrade tenha se referido a um “núcleo básico” que se dispersou e, em algum momento, tenha se referido ao “Boi” como apresentando características de Teatro de Vaudeville³, nem ele ou nenhum outro estudioso se dispôs a entender o Boi como um espetáculo teatral completo. Ao se reportarem à brincadeira como “auto” estavam sem dúvida usando como referência estruturas de espetáculo dos autos ibéricos medievais.

O grande problema que se apresenta para o folclorista, em considerar uma brincadeira folclórica como teatro, esboça-se na escassez de definições conceituais para um teatro popular, principalmente de rua, no Brasil. As referências existentes, na sua maioria, ainda constam de comparações com a *Commedia dell'Arte*⁴, as praças do teatro de revista e os dramas circenses.

² Como a Quadrilha, O Guerreiro, A Nau Catarineta, entre outras

³ Teatro de Vaudeville ou Teatro de Revista (teatro musical onde prevalecem esquetes, canções e danças)

⁴ Ver em Marlyse Meyer, *Pirineus e Caiçaras... da Comédia dell'Arte ao Bumba-meu-Boi* (1991)

Para ser compreendido como teatro popular, o Bumba-meu-Boi precisa ser analisado sob um olhar que se disponha a aceitá-lo como tal, sem que para isso seja preciso desvinculá-lo das necessidades precípuas de suas comunidades sedes em utilizá-lo como bem lhes aprouver – folgança, voto ou espetáculo cômico.

O “Boi” continua sendo a principal figura em todas as brincadeiras que o mantêm. A sua importância dramática é que varia de região para região e isso determina também o seu nível de representação teatral.

Considero digno de nota que, mesmo variando a forma de expressão da brincadeira por estados e regiões do Brasil, existe a coincidência entre nomes de personagens descritos, personagens estes que não surgiram nos séculos XX e XXI.

É um fato incontestável que, apesar dos nomes se igualem em muitos casos, as funções dramáticas dessas personagens não se equivalem, visto que as estruturas de roteiros, esquemas de espetáculo, são bastante diferenciados. Principalmente com referência ao Boi-bumbá, Bumba-meu-boi do Nordeste e do Maranhão, Reisados e Cavalos-Marinheiros, Boi-de-Mamão e Boi-de-Carnaval.

Observando os Reisados, os Bumbas e os Cavalos-Marinheiros do Nordeste, todos contendo uma personagem “Boi” e recheados de personagens com nomes análogos, espalhados de Sergipe ao Piauí, torna-se mais compreensível o porquê da comparação e análise de semelhanças a que foram induzidos os primeiros pesquisadores.

2.1 No Maranhão, uma brincadeira teatral

O Bumba-meu-boi, no Maranhão apresenta-se (a partir de uma feição comum) por meio de variadas maneiras de brincar que extrapolam quaisquer tentativas de agrupá-las em um modelo único e definitivo.

Assim mesmo, há como que um núcleo comum em todas essas variações existentes. Uma encenação teatral que, embora se modifique nas formas de apresentação, mantém uma partitura básica, com um texto ou roteiro comuns, que se redefinirá em cada sotaque.

Observa-se que o fenômeno teatral do Boi não escapa de ser entendido como se partisse de um estado embrionário comum, gerado no Nordeste e que

devido a sua expansão, inclusive geográfica, tenha se dilatado, ora fragmentando-se, ora hibridizando-se ou miscigenando-se, ora aculturando-se.⁵

A especulação que pretende precisar a “subida” da brincadeira (já organizada), partindo do Nordeste para o Norte, configurando-se pela coincidência de personagens, descrição de enredos e período de realização no solstício de verão, pode até ter influenciado na aceitação de alguns autores como possível verdade.

Essa possibilidade faculta pensar que a absorção das narrativas poéticas, fabulares e dos contos de além-mar, como o do “Vaqueiro que não Mentia” (recolhido e narrado por Theo Brandão), e a aglutinação de histórias, causos, e bailados foram tecendo uma dramaturgia específica, a partir de supostos fragmentos dramáticos que os estudiosos convencionaram chamar de auto.

A caminhada da brincadeira do Boi com os rebanhos de gado evidencia-se também através de códigos de complicadas referências como: o fazendeiro, o amo, o vaqueiro, índios etc, personagens da natureza das fazendas, sítios para descanso obrigatório e ambiente favorável para folganças noturnas. Personagens essas que, ao contrário das outras mais comuns e universais, não são encontradas na brincadeira, em sua versão nordestina.

Essas folganças deveriam acontecer cada vez mais distantes do período natalino, pois não se pode determinar por que o boi é brincado pelo Natal, no Nordeste, e pelo São João, no Maranhão e toda Região Norte.

Não é difícil pensar o curso da brincadeira, desde sua provável chegada ao Estado, se tomarmos o caminho do rebanho bovino. Atravessando o rio Parnaíba, sobram resquícios de um reisado (Caretá de Caxias) e um Bumba-meu-boi em Buriti Bravo, com características nordestinas em formato e bailado, que vai sucumbir à exuberância da geografia amazônica.

Da região de Pastos Bons, a brincadeira parece seguir um roteiro de subida para o norte do Estado, rumo ao litoral. Nesse caminhar, um fio de história vai se desenrolando até a trama consensual, quem sabe apurada nas narrativas

⁵ Pereira da Costa, apud Borba Filho (1982: 5-6), por causa da letra da toada “O meu boi morreu, que será de mim? Manda buscar outro, maninha, lá no Piauí”, conjecturou que o folguedo fosse original do Piauí. Pensou ainda que a brincadeira pudesse ter sua origem em Pernambuco, por causa dos seguintes versos: “cavalo-marinho/ dança bem baiano/ bem parece ser/ um pernambucano”

absorvidas de pouso em pouso da boiada em marcha.⁶ Essa trama consensual é que estabeleceu o esquema de um espetáculo teatral que tem em si uma estrutura de encenação movente, ajustando-se às estruturas de cada conjunto que realize a brincadeira.

O teatro no Bumba-meu-boi do Maranhão é o “Teatro do Boi”, na forma em que na brincadeira ele se organize, inclusive territorialmente. Uma grande novidade desse teatro é a sua estrutura de figurinos e adereços, ampliação de personagens, a inclusão da música envolvendo todos os participantes no canto, na dança e na execução de alguns instrumentos, fazendo-o diferenciar-se radicalmente da representação do bumba nordestino. Houve de fato a manutenção de algumas figuras, máscaras e bonecos, mesmo apresentando variações consideráveis de papéis e funções no espetáculo.

2.2 Os Sotaques e os grupos que não se classificam assim

A organização de grupamentos ou conjuntos de bumbas por sotaques é uma determinação letrada, conceituação dos estudiosos e não dos nativos. “Sotaque” é, por definição, o modo distinto de falar o mesmo idioma; e, talvez, o termo que se prestou mais a essa classificação e que não foi difícil de ser assimilado pelos participantes diretos do folguedo.

Luciana Carvalho (2005: p.137) chama a atenção para a classificação nativa dos “Bois”, segundo os sotaques. Ela considera ser necessário ainda recuperar a história dessa categoria que acredita não expressar toda a complexidade do Bumba-meu-Boi do Maranhão. Mesmo assim, abrange um universo bem grande de grupos e é reconhecido por todos os brincantes e participantes da brincadeira. Para ela não estão bem claros a contextualização e a autoria do que considerou uma apropriação lingüística: “(...) fica apenas a sugestão

⁶ Maria Laura Cavalcanti (2006, p.75) adverte: “(...) vale observar que essas narrativas do auto emergem apenas nos estudos realizados a partir de meados do século XX (...) Elas acusam não o recolhimento neutro de uma autenticidade original e intocada, mas antes, o ingresso de formas de cultura até então predominantemente orais no universo do registro da escrita. Os relatos que nos chegam através desses estudos e através deles se mantêm vivos na tradição popular, acusam uma mudança profunda no sistema de registro e transmissão da brincadeira”.

de que ‘sotaque’ pode não ser propriamente uma categoria nativa, mas uma categoria analítica que se “nativizou”.

Antes de entender a preocupação da pesquisadora como algo que possa interromper qualquer processo de compreensão dessa classificação mais comum da brincadeira no Maranhão, creio ser necessário ouvir o que diz Américo Azevedo Neto, quando, em 1997, escreveu: “Para falar de Sotaque”:

(...) é preciso primeiramente deixar claro que o termo no sentido em que é geralmente usado, não satisfaz.

No sentido primeiro, sotaque é, entre os brincantes de boi, sinônimo de ritmo. Por extensão, define-se sotaque como estilo de bumba-meu-boi. Correto. Agrupam, no entanto, todos os bois em apenas quatro ou cinco sotaques, dando à palavra uma dimensão que ela não tem. Melhor será dividir o bumba-meu-boi do Maranhão em grupos. Dividir, depois, os grupos em subgrupos e estes finalmente em sotaques. Aí a palavra sotaque terá o peso que adquiriu por extensão.

(...) Grupo é a influência maior e primeira – nos instrumentos utilizados, na batida básica da bateria, na idéia central do guarda-roupa e do bailado.

Subgrupos são as várias derivações dos grupos, cada um apresentando alterações (...). É o estilo de uma determinada região. Subgrupo é o estilo regional.

Sotaque é a deturpação do subgrupo. É o estágio em que algumas características principais (grupo) ou secundárias (subgrupos) foram alteradas (...). (AZEVEDO NETO, 1997, p.24-6).

Opto por transcrever os trechos acima sem discutir, a princípio, o nível de correção das opiniões do autor, mas por considerá-lo o primeiro folclorista a tentar sistematizar um estudo sobre o bumba-meu-boi maranhense, escapando ao mero exercício descritivo. Suas definições de grupo e a classificação dos subgrupos são:

Grupo africano – é indiscutivelmente, o mais amplo. Seus subgrupos espalham-se por todo o Estado (...). O fato é que (...) o negro – mandado ou fugido – espalhava-se pelo território maranhense disseminando seus cantos, suas danças, seu jeito de divertir-se (...).

Grupo indígena – não obstante haja influências negras e brancas como, por exemplo, alguns passos de dança e alguns chapéus de rajados, a influência maior é a exercida pelos índios brasileiros (...).

Grupo branco – dos três grupos é este que menos influência tem das duas outras raças (...). Vai desde suas origens, de encontro a tudo que está convencionalizado sobre bumba-meu-boi do Maranhão. De qualquer modo, nada, nada, a não ser o ritmo o aproxima dos bois de outras regiões (...)

Os Subgrupos são:

Do grupo Africano:

* subgrupo de Zabumba (Bois de Guimarães, Bois de Zabumba);

* subgrupo de Cururupu (Bois de Cururupu);

* subgrupo do Itapecuru (Bois de Coroatá, Codó, Caxias, Itapecuru);

* subgrupo de Mearim (Bois de Bacabal, Pedreiras).

Do grupo Indígena:

* subgrupo da Ilha (Bois da Ilha ou Bois de Matraca);

* subgrupo da Baixada (Bois de Pindaré, Viana, São João Batista);

* subgrupo de Penalva (Bois de Penalva).

Do grupo Branco:

* subgrupo de Orquestra (Bois de Axixá, Rosário e Morros).

(Op.cit.1997: pp.34,38,41,43)

Considero, entretanto, incompleta essa classificação e não posso concordar de pronto com sua organização de grupos por critérios raciais. Há uma clara mestiçagem entre brincantes e fatos dramáticos encenados dentro de cada conjunto. Talvez possa confundir a quem busque esse enfoque racial, a persistência de uma cadência rítmica africana nos bois de Zabumba.

Essa classificação me parece insuficiente. Sua informação sobre o “grupo branco” não demonstra ter fundamento histórico porquanto este é o grupo que abrange o “sotaque de Orquestra”.⁷ Embasado em pesquisa de campo desenvolvida desde 1990, em São Luís e no interior do Estado, acrescento às informações de Azevedo Neto (1997) e Ribamar Reis (2000), dados mais recentes sobre os sotaques.

Por exemplo, no Sotaque de Orquestra, conjuntos que se formam em São Luís alteram profundamente a musicalidade, a coreografia, as personagens, os figurinos, chegando a influenciar transformações substanciais nos conjuntos antigos do interior do Estado.

Outra caracterização claramente alterada encontra-se atualmente no Sotaque da Baixada que mantém o mesmo ritmo e musicalidade utilizando componentes instrumentais diferenciados entre os conjuntos domiciliados em São Luís e os que são radicados e brincam na Baixada Maranhense.

Reunir grupos de estruturas similares por sotaque é um traço de contemporaneidade. Porém, em pleno século XXI, existem expressões bastante particulares, em diferentes povoados do Estado do Maranhão. Grupos que não poderão encaixar-se em nenhum “sotaque” distinto. Poderiam ser considerados grupos “sem-sotaque” ou de “sotaque isolado” .

2.2.1 Os Sotaques, suas possíveis identificações

Mesmo com um suporte científico incipiente, considerações empíricas indicam que a classificação a que me refiro se engendrou na capital do Estado, ou em grupos que migraram das distintas regiões maranhenses e trouxeram seus ritmos, formas ritualísticas de brincar, figurinos, instrumental etc. O fato é que, em

⁷ Essa opinião de Américo Azevedo Neto consta na 1ª edição do seu livro, O Bumba-meu-boi do Maranhão, publicado em 1983.

São Luís, naturalmente, mesmo tendo mantido traços característicos de suas tradições rurais, sofreram adaptações consideráveis de acomodação cultural.

Assim, figurinos, instrumentos, adereços, bonecos e máscaras adquiriram novas formas de confecção com diferentes resultados estéticos, devido ao uso de materiais contemporâneos existentes em um mercado mais acessível, incluindo a oferta de tecnologias, que permitiram substituições importantes no modo de construção de trajes, artefatos e adereços.

O ritmo, a musicalidade, as coreografias, alteraram-se; as formas de apresentação, obviamente, também foram alteradas. Alguns traços muito fortes permaneceram e hoje permitem ainda observar essa distinção por “sotaques”.

a) Identificação dos Sotaques pela localização geográfica

É possível identificar a geografia dos sotaques, observando os grupos (conjuntos) da brincadeira nos lugares onde tem originalmente seus domicílios. Assim:

Sotaque da Baixada: nos municípios de Viana, Penalva, Matinha, Olinda Nova do Maranhão, Pindaré, São Vicente, São João Batista, Bequimão, Alcântara etc.

Sotaque de Zabumba: nos municípios de Cururupu, Guimarães, Cedral, Porto Rico do Maranhão, Central, Mirinzal, Santa Helena.

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão: nos municípios de Cururupu, Serrano do Maranhão e Bacuri.

Sotaque de Orquestra: nos municípios da Região do Munim: Axixá, Morros, Presidente Juscelino, Cachoeira Grande, São Simão de Rosário e Rosário.

Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha): nos municípios de São Luís, Icatu, São José de Ribamar, Paço do Lumiar, Iguaíba, Raposa.

b) Identificação dos Sotaques pelas personagens da brincadeira

Como este estudo se debruça sobre as encenações existentes na brincadeira do “Boi”, é necessário inventariar as personagens que compõem os

grupos e que fatalmente estarão elencadas na composição do universo dramático de cada sotaque.

Convencionalmente, tem-se organizado essas personagens em grupos, a partir das brincadeiras do Nordeste⁸, agrupadas como Humanas, Fantásticas e Zoomorfas, o que não considero de fato diferente das personagens existentes no “Boi” do Maranhão.

Compõem o grupo das personagens humanas, aquelas (ou algumas) que, embora num plano metafórico, representam pessoas; o grupo das personagens zoomorfas, aquelas que metaforizam animais, bichos; o grupo das fantásticas, aquelas que metaforizam seres encantatórios.

Elencarei aqui as personagens consensualmente mais comuns a todos os sotaques e destacarei, pontualmente, as que aparecem em um ou outro isoladamente, o que demonstra a princípio uma característica de regionalidade.

A constatação da existência de personagens comuns em todos os sotaques chega a suscitar inicialmente a dúvida de que, de fato, haja uma partitura dramática básica e essa partitura seja interpretada por cada sotaque, a seu modo.

Observemos com atenção a existência das personagens que constam dos conjuntos de todos os sotaques e, em seguida, procuremos perceber as alterações de presenças dessas personagens, por sotaque.

b.1) Personagens comuns a todos os sotaques:

AMO (Cabeceira, patrão, diretor) – Cantador, aquele que comanda toda a apresentação. Representa o dono da fazenda;

VAQUEIRO – Vaqueiro-chefe ou empregado de maior confiança do amo;

RAPAZ – Empregado jovem da fazenda; aquele que dá os recados do amo.

ÍNDIAS – Guerreiras de uma tribo próxima à fazenda metafórica.

PAJÉ – Curandeiro (ou pai-de-santo); alguns se apresentam com trajes indígenas, outros com trajes de culto afro-maranhense.

DOUTOR – Veterinário, ou Doutor-de-ervas, Doutor cachaça etc.; de acordo com o tema representado no ano.

⁸ Agrupadas como Humanas, Fantásticas e Zoomorfas

PAI FRANCISCO (Negro Chico) – Herói transgressor que dá o tom à trama da comédia. Rouba o boi, mata-o, tira-lhe a língua e é obrigado a promover a sua ressurreição, o “levantar do boi”.

MÃE CATIRINA – Mulher de Chico, grávida, obriga-o a tirar a língua do boi para satisfazer seu desejo de mulher prenhe. Personagem representado por homem travestido, às vezes referenciada na comédia como uma preta velha.

BOI – Boneco, ícone central da brincadeira, o novilho mais famoso e bonito da fazenda;

BURRINHA – Boneco, cavalgado por um vaqueiro auxiliar.

b.2) Outras personagens que só existem em determinados sotaques:

Nos demais sotaques, em quase na totalidade dos conjuntos, personagens descritas anteriormente se mantêm e a elas se juntam outras, como nos sotaques descritos a seguir.

No Sotaque da Baixada:

CAZUMBA – Personagem fantástica, portadora de máscara gigantesca, zoomorfa ou antropomorfa, espécie de anunciador e ao mesmo tempo, protetor da brincadeira e ainda, organizador da roda, nas apresentações.

DONA MARIA – Esposa do Amo (fazendeiro). É a personagem que confirma o aspecto votivo da brincadeira, portando sempre um quadro com a efígie de São João (geralmente a utilizada durante as ladainhas das novenas) e uma vela acesa.

CAPACETE – Nome dado aos brincantes do cordão, nesse sotaque, por causa dos seus grandes chapéus encimados por penachos de ema, fabulosos, cuja função é cantar e dançar tocando matracas-de-cordel ou apitos de gaitinhas de plástico.

No Sotaque de Zabumba:

TAPUIAS – Representam as índias guerreiras, neste sotaque.

PALHAÇOS – Personagens mascarados que em alguns conjuntos são os atores da comédia. Em alguns desses conjuntos desse mesmo sotaque são denominados palhaceiros.

GRINALDAS – Nome dado aos brincantes do cordão, devido ao modelo do chapéu de fitas com o qual se apresentam. Sua função é cantar, dançar e tocar um maracá pequeno.

No Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão:

Neste sotaque, os personagens existentes hoje em dia podem ser comparados aos que se descrevem como comum a todos.

No Sotaque de Orquestra:

PAI JOÃO – Irmão do Pai Francisco (desaparecido atualmente).

VAQUEIRO CAMPEADOR – Personagem recente nos conjuntos deste sotaque. Sua função é complementar o coro coreográfico.

VAQUEIRO RAJADO – Nome atribuído aos brincantes do cordão que cantam, dançam, portam vara de ferrão enfeitada e tocam maracá pequeno.

No Sotaque de Matraca (Boi da Ilha):

CABOCLO REAL (Caboclo de Pena) – Índios guerreiros, guardiões da floresta, espécie de milícia indígena, que prende o Pai Francisco;

CAIPORA (Caapora) – Boneca gigante de articulação nos braços que pertence ao grupo das personagens “fantásticas”;

PANDUCHA – Personagem da matança, homem de roupa de palha, geralmente com máscara de couro peludo. Também do grupo das personagens fantásticas.

RAJADO – Brincante do cordão com a função de estabelecer os limites da roda nas apresentações da brincadeira, dançando e cantando.

2.2.2 Possível identificação dos grupos sem sotaque definido

Seria necessário apenas dizer que esses conjuntos não se enquadram em nenhuma classificação, pois existem fenômenos que indicam que não há uma camisa de força restringindo a brincadeira a formas definitivas. Mesmo porque não há um ritual que tenha os passos determinantes, que precisem ser seguidos. Constata-se a existência de um ritual que se reelabora no tempo, e em espaços físicos distintos, e bastante distanciados geograficamente.

Atenho-me em usar a classificação mais consensual entre os estudiosos. Isso me permite observar que, por não haver uma classificação nativa, o Boi, sendo observado da ordem do vivido, apresenta grupos isolados, existentes em povoados próximos às cidades, que já têm grupos da classificação por sotaques e que se diferenciam em ritmo, comédia, instrumentos, trajes, roteiros de brincadas e apresentações. Mantém, além de um Boi, seus rituais de promessa e calendário. Também batizam, brincam e morrem.

Tomar conhecimento desses conjuntos amplia o repertório de entendimento da grande variedade de representações da brincadeira, faz conhecer as suas realizações de encenação teatral, os modos de representação, suas dramaturgias e suas ritualísticas.⁹

2.3 A “lugarização” dos Sotaques

Quando a proposição é estudar o Teatro do Boi, conhecer suas peculiaridades e aqueles que as praticam, a questão da localização geográfica dos sotaques é ainda mais complexa do que foi abordada até aqui

A partir disso há uma nova expectativa de entendimento da realidade desses sotaques, ao se buscar compreender suas territorialidades, o que extrapola as questões de lugarização. Basta observar que o conjunto de um determinado sotaque adota o nome do lugar onde se originou, mesmo que sua organização física (e sua constituição jurídica, quando há), seja domiciliada em outro lugar.

Isso ocorre, normalmente, com grupos criados na capital que mantêm o nome de identificação referindo-se ao lugar de origem do seu fundador, do promesseiro ou do grupo de brincantes que se juntam para esse fim. E que esses brincantes residem no bairro onde vai ter início a brincadeira com as rezas de ladainhas e onde é construído o barracão, o terreiro para os treinos. Pode acontecer

⁹ São conjuntos que, segundo informações complementares do folclorista Jandir Pereira (2006) – (informação verbal) – podem ser encontrados nos povoados de municípios que extrapolam as localizações dos “sotaques” e que compõem as regiões:

Do Brejo: Brejo de Anapurus, povoado de Olaria; São Bernardo; Santa Quitéria; Bacuri;

Do Itapecuru: Itapecuru Mirim; Timbiras e Pirapemas;

Do Baixo Parnaíba: povoados do Prata e do Veado Branco, município de Milagres do Maranhão;

Do Litoral Setentrional: município de Luís Domingues, povoado de Estandarte; municípios de Cândido Mendes e Carutapera;

Do Sertão Maranhense: Timon; Matões; São João do Sóter; povoado de Ourinho, município de Caxias; sede do município de Alto Alegre do Maranhão e sede do município de Pastos Bons;

Dos Lençóis Maranhenses: povoado de Boa Vista, município de Santo Amaro do Maranhão; sede do município de Tutóia;

Do Médio Mearim: povoados do município de Lago da Pedra; sede do município de Trizidela do Vale; sedes dos municípios de Pedreiras e Lago do Junco;

São “Bois” que ainda não tem se interessado em brincar em São Luís. É necessário ressaltar que esses grupos apresentam conjuntos instrumentais especiais e com características regionais próprias, o que determina suas linhas coreográficas e interferem naturalmente em alguns aspectos das encenações.

também que, mesmo morando em outros bairros da capital, esses brincantes para ali se deslocam durante treinos, festejos e apresentações.

Essa é uma das situações em que se pode observar o problema da territorialidade entre os sotaques do Bumba-meu-boi do Maranhão, quando se pretende compreender a fragilidade das fronteiras existentes nessa expressão cultural popular e que vai influenciar na forma de realização do seu teatro.

O território, segundo Dorea (2002:92), a partir desse contexto, não deve ser confundido como um mero espaço geográfico. “Ele pode ser compreendido por uma etnia, uma identidade ou mesmo um simples modo de conceber a vida, apropriado existencialmente por um sujeito ou grupo.” Porém, no exame da brincadeira do Boi, o entendimento da territorialidade dos sotaques que a compõem exige especial atenção para a identificação de conceitos diferentes que podem operar de forma relativa a grupos e a indivíduos.

Fenômenos eminentemente culturais, os processos de lugarização dos sotaques se dão na construção de uma territorialização a partir de um conjunto de intercâmbio entre aquilo que se considera que já é sabido e o espaço a ser conhecido.

Ao se instalar num espaço geográfico novo, um conjunto de Boi de um determinado sotaque é acomodado em outro espaço, em um novo lugar. Tal deslocamento indica que esse conjunto está ultrapassando realmente uma fronteira espacial e cultural, pois é agora um “novo” grupo formado por sujeitos que se moveram para um outro espaço e se rejuntaram em torno do mesmo ideal.

Com as mesmas “raízes” de memória,¹⁰ supostamente as mesmas vontades, mas embora mantendo o mesmo ritmo, a mesma musicalidade e a mesma linguagem artística, terão que se adequar ao ambiente novo, no espaço novo e essa adequação poderá “reinventar” o mesmo sotaque do lugar de origem do chefe ou promesseiro, o comandante da brincadeira.

No processo de identificação territorial do conjunto, nesse novo lugar, um complexo mecanismo cognitivo foi ativado envolvendo as tradições trazidas. Esse

¹⁰ “Os narradores dessa história são na maioria homens com mais de 50 anos, oriundos das camadas mais simples e artesanais, possuindo suas raízes no povo(...)Brincantes do Bumba-meu-boi do Maranhão, revesam-se entre capital e interior, o que determina a narrativa e o desenrolar de suas lembranças”(Vasconcelos. 2007;p 77). Considero de grande importância para este trabalho observar que o capital das ações e narrativas da brincadeira que estão na lembrança vão se acumulando e que, por se acumularem, se atualizam.

aspecto territorial extrapola aí o conceito ou condição de lugar físico e alcança outro nível de entendimento que se mescla ao de estado psicológico, onde o território das produções estéticas ficam melhor entendidas. Nesse território lúdico-conjuntural-artístico, o brincante não se dilui, mas ao contrário se re-inventa e se torna como um amálgama disponível, um ser “entre” que comporá com os outros (antigos ou novos) brincantes, uma nova condição de espetáculo que em si não se completa, pois estará sempre aberto a mudanças.

Está iniciado um novo conjunto com brincantes de um mesmo lugar de origem e outros do novo lugar, mas manterá como título de identificação o nome, as identidades em jogo e as relações de poder.

Em São Luís é comum encontrar-se conjuntos que ostentam nomes de municípios ou de povoados do interior do Estado e três situações distintas são aí constatadas.

Quando conjuntos completos, totalmente originários de um lugar, cujos brincantes se transferiram para a capital e durante o cumprimento de alguns rituais, voltam ao seu lugar de origem, temporariamente, retornando em seguida para a capital,¹¹ ou de conjuntos que vivem, treinam, cumprem todos os rituais em seus lugares de origem e se transferem para a capital apenas durante o período das brincadas,¹² ou, ainda, quando a família ou grupo de parceiros que “botavam” ou brincavam boi de um determinado sotaque migraram de um lugar do interior para a capital¹³ e criaram um conjunto novo com o nome do lugar de onde saíram.

Esse deslocamento não implica numa simples extensão ou alargamento de fronteiras sem um rompimento formal, mas sim num ajustamento cultural, reacomodação e adequação de hábitos, que interferem diretamente nos resultados mais visíveis que são o deslocamento das prioridades estéticas, o relaxamento da cena “dramática”, uma readequação da encenação teatral..

O deslocamento de fronteiras, a instalação de outras territorialidades de sotaques executadas por grupos ou conjuntos de brincantes pode ser um movimento entendido como dilatação ou trocas espaciais. Pode-se encontrar ali características

¹¹ Por exemplo, os bois de Axiá, Morros, Nina Rodrigues etc.

¹² Bois de Cururupu (sotaque de Costas-de-Mãos)

¹³ Turma de São João Batista, boi de Pindaré, boi de Primeira Cruz, boi de Viana etc.

óbvias dos “sentos de identidade, exclusividade e a compartimentação do espaço”. E observar que ali se cria e se instala um conjunto de um mesmo sotaque.

Porém, se examinarmos um outro aspecto de movimento, o deslocamento de sujeitos, brincantes domiciliados em lugares diferentes, que por vontade própria decidem ultrapassar suas fronteiras em busca de um conjunto novo em outro espaço, que lhes ofereça a oportunidade de brincar em um sotaque de sua preferência, a análise de territorialidade carece de outros elementos, mesmo que não se apele para o aspecto lúdico e sim, talvez, poético.¹⁴

Esses brincantes são sujeitos que atuam ou não em outros sotaques em seus territórios de origem. São atores do Bumba-meu-boi em geral, atuam em qualquer posto da brincadeira como um todo e sentem-se livres para transitarem em qualquer território.¹⁵ Tais sujeitos não podem ser analisados como elementos dissidentes e tampouco se enquadram em nenhuma categoria pré-definida.

Essas trocas são possíveis mas não tão freqüentes. Esse fenômeno pode ser atribuído a uma escolha livre, motivada por um convite de um conjunto que esteja necessitando de reforço no seu elenco de brincantes, por exemplo, ou por mero exercício de empatia.

Ao proceder esse movimento de deslocamento, o brincante ou brincantes (individualmente), conscientemente ou não, procederão uma viagem que representará um rompimento de fronteiras físicas, oníricas, lúdicas e psicológicas. Essa viagem, decisão de seu arbítrio, pode resultar num traslado complexo, pois o leva a um reendereçoamento (não a um novo domicílio) por um período de tempo que poderá ser ou não predeterminado ou o desejado. Tal deslocamento de territorialidade implica em um desdobramento de atitudes e comportamentos que serão desencadeados no conjunto receptor e seus sujeitos e, naturalmente, nos

¹⁴ Pode-se perceber aí o desenvolvimento de um processo de “heterogênese”, como descrito por Dorea (2002:100) (a partir do pensamento de Deleuze e Guattari), indicando que as linhas de fuga “estão inseridas na idéia de que é possível desfazer-se de um território existencial e criar outros simultaneamente”.

¹⁵ “Ser livre, portanto, é o mesmo que conceber o território como lugar de passagem e não de chegada, estando sempre em conexão com o mundo, misturando-se a ele a partir do processo dinâmico da heterogênese e do desejo que é, ao contrário da carência enquanto necessidade de algo, a potência de estar sempre produzindo algo novo para nossas vidas” (DOREA.2002:106)

sujeitos recém-chegados que deverão ser considerados como agentes recém-instalados.

O contato desses agentes recém-instalados se faz diretamente e quase que unicamente, com a célula matriz da brincadeira que é designada pelo conjunto receptor. É a equipe que coordena essa célula que providencia os alojamentos, os trajes e acessórios que serão compartilhados até o final da temporada de apresentações e também é responsável pela apresentação dos sujeitos novos para o restante do pessoal do conjunto e a integração destes nos treinos, fazendo assumir os “postos” que lhes competem na composição da brincadeira para garantir a sinergia necessária durante as brincadas.

Esses novos sujeitos estão cientes de que o seu tempo de permanência no conjunto está garantido enquanto lhe são confiados os trajes e acessórios e que possam cumprir todas as tarefas que lhes forem atribuídas, bem como desempenhar os papéis em que deverão atuar nas brincadas.

Após completado o período das brincadas, eles deverão retornar aos seus lugares de origem ou permanecer (alguns sim, outros não) no seio deste território até o encerramento do ciclo da brincadeira.

A maioria desses sujeitos (quase a totalidade) retorna aos seus lugares e só voltam a compor o conjunto acolhedor durante os rituais dos festejos da “morte” da brincadeira. É nesse tempo que os trajes e acessórios utilizados por eles são devolvidos para a equipe responsável pelo conjunto.¹⁶

Há como observar nesse tipo de comportamento um modo de adentrar e sair, nos planos de lugarização, sem traumas ou sem temor de nenhum pertencimento obrigatório após qualquer tipo de opção. O brincante, o agente a que me referi, tem direito de usar seu livre arbítrio, mesmo que o seu deslocamento anterior tenha sido executado em grupo.

O contato dessas duas realidades de sujeitos brincantes promove as condições que determinam o comportamento das relações entre as partes, contagiando os novos com toda a energia produtiva acumulada no território agora

¹⁶ Em geral, esses trajes e acessórios ficam guardados dependurados no barracão-sede da brincadeira e serão retomados segundo a decisão do brincante. Mas poderão ser recolhidos imediatamente, caso ele não pretenda retornar. Em outra situação somente serão recolhidos após a morte do boi, se o brincante compromete-se em voltar para participar das festas de encerramento do ciclo da brincadeira.

dilatado, ampliado, proporcionando a existência de uma inter-relação positiva para a composição do conjunto como um todo.

O contágio desses novos agentes se dá na instância molecular do conjunto recomposto, ampliado em sua composição original e só aí. Mesmo que essa recomposição ocorra, não necessariamente deverão ser realizados novos arranjos estruturais na brincadeira.

Isso não significa que não haja contato entre eles e os habitantes da comunidade de entorno da sede do Boi, mas sim que a convivência com o contingente humano que compõe o conjunto do Boi é de tamanha intensidade que não abre brechas para outros aprofundamentos de relações sociais. O tempo de envolvimento com as brincadas (o deslocamento, as apresentações e o descanso) fica totalmente tomado.

Os depoimentos colhidos junto a sujeitos brincantes, a respeito dos deslocamentos e de lugarização dos sotaques, ajudam a confirmar a reflexão anterior. Seus comportamentos com relação à brincadeira do Boi podem ser compreendidos de forma atemporal e aterritorial.¹⁷

2.4 O Teatro no bumba-meu-boi

O Bumba-meu-boi, como é “brincado” no Maranhão, visto através de uma abordagem etnocenológica, pode ser analisado a partir dos seus componentes de espetacularidade contidos na estruturação global da brincadeira.

Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido (PRADIER, 1995,p: 1)

E é isso que se comprova ao observar as atitudes e desejos que transformam os homens e mulheres comuns quando decidem participar de um conjunto que compõe a brincadeira. Nessa disposição, que implica em se colocar na situação de brincante de forma holística, não há como provocar uma cisão

¹⁷Segundo informação fornecida pelo Sr. José Evaristo da Costa (Seu Zé Toinho), brincante antigo do Boi Da Madre Deus, sotaque de matraca, São Luís, em depoimento colhido em 28 de junho de 2010), ele comenta:“esse grupo de brincantes que veio de Icatu se entrosou muito bem. Fez o boi ficar mais bonito, com maior sustança.[...] ‘Tão arranchados no barracão do Boi. Só as mulheres estão em casas de famílias do bairro[...] Vão voltar pra casa deles e só voltam prá cá na morte do boi)

consciente entre o seu corpo e o seu espírito. Esse é um dos fundamentos da etnocenologia, “na qual o corpo é o lugar da manifestação do espírito ou da alma”.

Pradier diz ainda:

Nesse sentido, entendo que a etnocenologia trata também da leitura estética de uma expressão como um todo. Trata-se de um olhar estético sobre o objeto que se torna espetacular, seja por que ele está fora do cotidiano, seja por que ele é um ritual ou um rito no qual o corpo e o espírito se encontram. (PRADIER, op.cit., p.1)

No caso do Boi, o componente humano não pode prescindir da sua carga de experiência adquirida no cotidiano, no ato de expressar-se artisticamente, trazendo para a brincadeira todas as informações necessárias que poderão subsidiar essa nova prática. Para Amoroso (2010, p.3), referindo-se à observação de um outro folguedo, “é na roda (a qual se caracteriza como um ritual de caráter festivo) onde a experiência e a expressão se encontram”.

Como em qualquer brincadeira popular, é ali, na roda, que acontece a sensação estética do Boi, por exemplo. E, como observa Amoroso, “é na vida, no antes, no durante e no depois [do Boi] que o dinâmico processo reflexivo continua impulsionado pela experiência da alteridade”.

O Boi é coletivo por natureza. O processo reflexivo é constante, o jogo e a troca de experiência são vivências de quem brinca o Boi.

Sobre essa relação entre alteridade e estética Bião coloca que:

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extra cotidiano e sem coletivo não há pessoa. (BIÃO, 1996, p.15)

Observa ainda Amoroso (2010,p.3) que, dependendo “do tipo de relação que o pesquisador estabelece com o seu objeto”, este pode apresentar diferentes níveis de espetacularidade. Sobre isso assevera Bião e Amoroso comenta em seu artigo:

(...) pode-se estabelecer uma classificação, na qual, têm-se as práticas espetaculares substantivas e adjetivas. Dessa maneira, se uma prática é espetacular para aqueles que dela participam e para aqueles que assistem, ela é substantivamente espetacular. Se a prática é espetacular apenas para aquele que assiste, como o pesquisador, por exemplo, é adjetivamente espetacular. De qualquer maneira, é o olhar de quem assiste que revela o quão espetacular é uma prática. (AMOROSO,2010, p.3))

No caso do Boi pode-se considerar uma prática espetacular substantiva, pois observa-se que os caracteres de espetacularidade são visíveis tanto naqueles

que participam como brincantes quanto naqueles que participam como assistência, estabelecendo-se assim a compreensão de um fenômeno teatral pleno.¹⁸

No Teatro do Boi, como preferi denominar as formas de encenação constantes desse fenômeno espetacular,¹⁹ suas teatralizações imanentes apontam para feições estéticas múltiplas, que levam a indicar dois momentos de representação coexistindo durante o ciclo anual da brincadeira. Um, repleto de ancestralidade em seus rituais e forma dramática de executá-los. Outro, atual, mas de uma complexidade que envolve semelhanças com o Teatro Rústico, os Autos Pastoris, as Comédias (e seus gêneros) e a Revista Musical.

Ou, dito de outra maneira, esse teatro se apresenta de duas formas distintas, existindo no contexto de uma só “brincadeira” folclórica. E, apesar de poder ser destacado em três momentos também distintos – Batizado, Brincadas e Morte do Boi – na realidade ele se constitui apenas em duas formas que podem ser identificadas (não necessariamente como gêneros): Teatro Ritualístico ou simplesmente “Rituais” e Teatro Artístico (à falta de uma denominação mais específica).

Como já foi anteriormente registrado, a brincadeira do Boi segue um ciclo cuja elaboração resulta totalmente ritualística.

Se pensarmos que o Batizado do Boi pode ser considerado a celebração simbólica da ressurreição de uma vítima sacrificial, o re-nascimento ou nascimento, iniciação de um ciclo novo, então os ritos do Batismo, Primeira Brincada, Suja-Barra,²⁰ são a estréia do grande espetáculo do ano. Estabelece-se aí a primeira

18 Gomes, (2008 p.52) coloca que “o Bumba-meu-boi pode ser considerado prática espetacular ou performance, sendo que o primeiro termo refere-se ao ponto de vista da recepção e o segundo do ponto de vista de quem o realiza”.

19 Para Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro (1999:141), espetacular é “Tudo que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto a vista de um público (...) O grau de espetacular a partir de uma mesma obra depende da encenação e da estética da época que ora rejeita (cena clássica), ora estimula (cena contemporânea) a emergência do espetacular.(...) O espetacular é uma categoria histórica que depende da ideologia do momento(...)” É importante observar também como Pavis define espetáculo (a partir de BARTHES, que diz que “o espetáculo é a categoria universal sob as espécies pela qual o mundo é visto”), para ele, então, “espetáculo é tudo que se oferece ao olhar”, inclusive no Boi, a visualização, alusão pela narrativa, efeitos sonoros, formas de representação etc.

²⁰João de Chica [Boi da Maioba] (Memória de Velhos Volume V, SECMA, São Luís.1999:159), contribui com sua informação de como se dá a primeira brincada dos Bois da Ilha “tradicionais” (os mais antigos). Informa que, após o batismo, na véspera de São João, o Boi tem que fazer sua apresentação para o santo na porta de uma igreja. “A essa apresentação dão o nome de ‘suja a barra’ (aquela ‘saia’ que cobre as pernas do miolo). Só depois que ele brinca para o santo é que continua a brincar, sai para as casas, para os largos etc.”

consagração da oferenda, o Boi, batizado com nome novo, a nova prenda de São João.

Deve-se entender que as “brincadas”, momento que representa o espaço-tempo existente entre o “batizado” e a “morte”, é o tempo ritualístico de apresentação da “prenda” (da oferenda) a todas as pessoas, num caráter festivo, lúdico, alegre, momentos em que a “oferenda” brinca, se diverte e diverte o público.

Nesse espaço-tempo “entre” (enquanto o Boi ainda não é “vítima”), essa prenda pode experimentar, durante várias vezes, de forma teatralizada, a representação da sua real razão de existência na brincadeira e sua feição ritualística de destino: morte e ressurreição.

Ao cumprir todo esse tempo, pode-se então participar de uma segunda consagração da oferenda, quando esta vai transformar-se em vítima sacrificial para garantir a manutenção, a continuação da brincadeira. É o ritual teatralizado da morte do Boi que em suas celebrações provocam situações sensoriais inusitadas e estados de comoção, que chegam a confundir os participantes na definição dos limiares entre o ritual religioso e a teatralização do ritual.

É possível estabelecer uma comparação desses momentos definidos como representações rituais com situações de um momento primitivo e ritualístico do teatro que correu com o tempo, paralelamente, no contexto da brincadeira.

Embora não se disponha de dados suficientes para afirmar, a “brincadeira” do Boi pode ter tido uma origem religiosa ou isso se deu mesclando-se ao longo do tempo às expectativas votivas de famílias ou comunidades.

O que interfere muito problemáticamente numa pretensa análise e compreensão dessa religiosidade na brincadeira é a distinção do momento em que ela é ou foi ritual de pagamento de promessa, de agradecimento a votos alcançados e do momento em que se tornou “brinquedo”, folgança.

Em qualquer desses momentos, ele (o “Boi”) não abdicou do seu caráter preñado de religiosidade. Isso se torna mais compreensível no Boi do Maranhão que acontece coincidindo com o solstício de verão, celebrando entre fogueiras sua devoção aos santos juninos, como um voto intransferível a S. João. A brincadeira vem a ser uma “obrigação”, que por extensão se torna festiva e prazerosa.

Busca-se, então, de alguma forma, o entendimento da brincadeira composta de elementos teatrais e como ela se realiza durante um ciclo de vida anual, composto de rituais e encenações que se completam.

Entenda-se que, como para cumprir uma promessa e agradar o santo, reza-se e executam-se rituais de iniciação (ou renascimento) o que autoriza a seqüência das “obrigações” que é: brincar, mostrar o objeto votivo a toda a comunidade e após esse compromisso, realizar o encerramento da brincadeira com a morte simbólica desse objeto votivo.

Nessas “brincadas” se constrói um espetáculo maiúsculo de canto e dança onde se teatraliza a importância da existência do objeto votivo (o Boi), que deve ser visto e amado durante o período junino até que se complete o ciclo da brincadeira com os rituais da morte, caracterizando a entrega da promessa, com a imolação da vítima, o que garantirá (como num ritual mítico de fertilidade) sua continuidade no ano próximo.

É assim que se faz necessário entender o Teatro do Boi: como um teatro existente num ciclo temporal que implica na realização de um teatro ritualístico que abre e fecha esse ciclo e num teatro dramático que se realiza com as “brincadas” durante o ciclo da brincadeira..

Pelas suas características de encenação, estrutura de elenco, utilização de espaço, modelos de produção, conteúdo dramático e todas as prerrogativas pertinentes a esse tipo de espetáculo, poderia ser enquadrado na categoria de teatro popular.

Mesmo assim, como categoria, ressaltam-se algumas características para melhor utilização dessa definição, como sugere Neyde Veneziano (1994,p.140-44), embora reflita no todo a maioria das feições do Teatro do Boi aqui estudado. Ela cita que o teatro popular usa a tipificação; tem caráter improvisado; temas não aprofundados; não se preocupa com enredo contínuo; apresenta quadros independentes; utiliza mistura de gêneros; rompe com a quarta parede e estabelece pacto com a platéia; utiliza-se da comicidade das bufonias onde são comuns as deformações físicas, agressões, tombos.

Buscar uma identificação ou uma conceituação para teatro popular não é tarefa que constitui parte do objeto desta investigação. No entanto, é bastante comum se distinguir o Teatro do Boi como inspirado em fatos do cotidiano e

realizado por pessoas do “povo”. A partir desse aspecto poderia ser correto considerá-lo como Teatro Popular.

A noção de Teatro Popular, invocada hoje com tanta freqüência, é uma categoria mais sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambigüidade está em seu auge quando perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo.(PAVIS.1999:393)

No caso do Teatro do Boi não é difícil afirmar que é um teatro que vem do povo e se destina, em primeiro lugar, ao próprio povo, mas que hoje em dia consegue alcançar outros tipos de público. Na verdade se apresenta quase sempre para um público misto.

Partindo da observação de uma brincadeira popular de rua, a tentação é de se perguntar se o cerne teatral da brincadeira estudada se constitui de uma prática de Teatro Primitivo, Teatro Ritualístico ou Teatro Folclórico. Ao ser percebido nessa seqüência indicativa como uma referência cronológica, convém afastar essa impressão, por que a visão que comporta esse Teatro do Boi é que ele transcende a temporalidade, ainda que alguns estudiosos como Faro (1986.p:14) possam ter desenhado, no caso da Dança (e teatro primitivo ritualístico é dança), uma seqüência de desenvolvimento temporal que implica em entender que os rituais que se popularizaram fora dos templos se transformaram em expressões folclóricas.

Por isso mesmo estabeleceu-se uma prática histórica de entender-se o Teatro como uma arte totalmente apartada da Dança e seus participantes, como sujeitos que precisam desenvolver estudos de formação técnica em disciplinas totalmente diferenciadas, esquecendo-se de qual é na verdade o instrumento básico para a realização dessas linguagens artísticas.

A tendência de fazer uma distinção entre a dança e o teatro, característica de nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para uma virtuosidade. (BARBA.1995:11)

Imagine a partir disso uma tentativa de valorização do Teatro do Boi onde dança e teatro coexistem de forma imbricada, realmente inseparável, cujos atores precisam se comportar cenicamente como exímios dançarinos mas sem a mínima pretensão de uma prática virtuosa. Para alguns estudiosos, mesmo assim, esse teatro é simplesmente uma manifestação folclórica.

De outra maneira, é preciso avaliar que a forma de apresentação no Boi, que se dá durante as “brincadas”, mostra, no contexto de um espetáculo maior, uma

espécie de ponto central de encenação teatral intercalado por canto e dança e que poderia ser descrito como uma forma de teatro que:

Livre da unidade de estilo, fala na realidade uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade de aceitar incoerência de sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos. (BROOK, 1970, p.67)

A definição de Peter Brook para o teatro que ele intitula de Teatro Rústico, poderia servir como descrição modelar para o teatro do Boi, quando este se realiza como a “matança” (a comédia).

Não é muito farta na literatura uma definição para Teatro Folclórico. Ao contrário, muito se fala de Teatro Popular e essa categoria está repleta de veios paradoxais.

No caso do Boi, quem mais se aproximou de uma possível investigação sobre Teatro Folclórico foi Marlyze Mayer (1991, p.55) quando observou, a partir do bumba do Nordeste, que o Boi não deixa de apresentar analogias com a Commedia dell’Arte “por consistir numa série de quadros independentes que se caracterizam pela mostragem de personagens sucessivas” que dançam ou que representam um tema marcado por determinada canção, e que termina pela morte e ressurreição de um boi, cena que dá nome a peça.

Essa semelhança não se dá no Teatro do Boi do Maranhão, quando ocorre a “Matança”, onde a narrativa da comédia (embora interrompida por cantos [toadas] que intercalam os distintos diálogos, reafirmando-os, narrando-os ou completando-os) é seqüencial, direta e completa. Onde as tramas se sucedem quase que linearmente no desenvolvimento da apresentação do enredo.

Tal analogia, no Boi do Maranhão, poderia até ser observada no caráter fixo de tipos de alguns personagens, na discussão conjunta sobre as personagens e temas, no uso de máscaras e em algumas nuances gestuais, mesmo por que, como descreve Savarese,

O trabalho dos artistas da Commedia dell’Arte, além da criação coletiva da história (do texto), concentrava-se, sobretudo na pesquisa e na composição de uma partitura de movimentos, acrobacias e gestos, ligados às personagens fixas das máscaras. Entretanto o fator essencial desse trabalho era a invenção de ações precisas e em grande parte codificadas que apareciam como uma espécie de verdadeiras seqüências dançadas. (SAVARESE, 1995, p.166)

Essas ações precisas e codificadas realmente existem em alguns conjuntos de Bois do sotaque da Baixada e da Ilha, principalmente com referência às personagens mascaradas e as que são bonecos ou objetos (adereços e figurinos) animados.

Mesmo assim, é indiscutível que na brincadeira do Boi se pode constatar a presença marcante e contínua de duas formas de encenação teatral. E que se entenda aqui que toda a realização da brincadeira está prenhe de teatralidade e que se possa compreender teatralidade como o fenômeno cênico exclusivo do teatro, “aquilo que na representação ou no texto dramático é especificamente teatral”(Pavis,1999,p.372). Essa noção pode ser reconhecida nos momentos mais visíveis do teatro na brincadeira do Boi, tanto nas encenações de rituais como de comédias.

Em suma, o Teatro do Boi pode ser caracterizado sim como um teatro popular que contém em si momentos de um teatro primitivo que se realiza no tempo histórico presente como um pré-teatro. Sem incorrer num possível anacronismo, o Boi reelabora rituais (ritos de passagem) que vão do batismo (embora um arremedo de batismo cristão) ²¹ à morte do Boi (encerramento da brincadeira).

A “Festa do Boi” ²² na verdade está contida nos festejos juninos, onde se realiza o “Espetáculo do Boi” ²³. Durante esse tempo junino, quando o Boi sai para “brincar” é que as “matanças” (comédias) são representadas, espetáculos esses que apresentam um conteúdo dramático explícito com características de uma encenação marcada.

Pode-se configurar o Teatro do Boi realizado durante as “matanças” como a encenação de um espetáculo de técnicas mistas. Na realidade, trata-se de um espetáculo que envolve atores, bonecos e máscaras, cujo ritmo contempla plenamente o desenvolvimento de um espetáculo que apresenta as duas características: atores e elementos animados.

Quanto à forma, pode-se compreender o Boi como um grande espetáculo musical que contém em si um trecho dramático, momento puramente teatral com a característica acentuadamente de uma opereta, ora cantado, ora falado etc.

²¹ Executado por uma benzedura, aspergindo água benta com ramos de “vassourinha” (mato rasteiro)

²² Terminologia da Antropologia

²³ Terminologia do Teatro

Nenhuma dessas configurações desautorizam a compreensão desse espetáculo teatral, que se opera durante as “brincadas” e que é chamado por seus atores de “matança”, como uma perfeita comédia, onde o riso grotesco e outros ingredientes, como os da baixa comédia, que se utiliza de elementos de farsa, da bufoneria, de trejeitos e elementos de comicidade visual estão presentes.

2.5 A construção Dramatúrgica, ou a formulação de um Enredo ou de Enredos do Boi

O Teatro do Boi não se baseia ou não se constitui a partir de uma dramaturgia convencional – o texto escrito – e sim realiza-se a partir de um enredo que subsidia a construção de dramaturgias inscritas e reveladas através de partituras que podem ser firmadas por suas ações no espetáculo.

Destacam-se, então, desse fenômeno espetacular que é o “Boi”, duas formas concretas de encenação teatral: a “Matança”, comédia apresentada durante as brincadas e a “Morte do Boi”, teatralização da morte do Boi por meio dos rituais que determinam o a finalização do ciclo da brincadeira que teve início com o Batizado.²⁴

2.5.1 A construção dos temas/enredos

Os esquemas de roteiros de encenação do Teatro do Boi levam conseqüentemente à produção de um texto dramático que é urdido através das “ações em trabalho”, fundadas nesses mesmos esquemas assimilados de memória e elaborados apenas na representação, no jogo cênico. As considerações de Eugênio Barba sobre texto se afinam com as observações sobre o Teatro do Boi. Para ele:

A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido, não há representação que não tenha texto. Aquilo que diz respeito ao texto (a

²⁴ O Batizado do Boi é um ritual religioso assumido e celebrado como tal. Apesar de sua roupagem cristã praticada nos cultos caseiros, retoma ritos pagãos recheados de simbolismos e significados, como acender a primeira fogueira, o fogo grande que acompanhará as brincadas para aquecimento dos instrumentos.

tecedura) da representação pode ser definido como “dramaturgia”, isto é, drama-ergon, o trabalho das ações na representação. (BARBA, 1995, p.68)

Como o próprio Barba acentua “a maneira pela qual as ações trabalham é a trama” e nesse sentido o tecido urdido nas “matanças” expõe tramas significativamente plurais pois “tudo que trabalha com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação”. Dessa forma, de acordo com o roteiro de cada conjunto de cada sotaque, essas ações se tornam textura, “texto”, quando a partir dos seus entrelaçamentos, tornam-se operantes.

Observando-se a colocação de Barba, o Teatro do Boi, embora siga a indicação de um roteiro que incita as ações, não deve ser entendido como um modelo de teatro “tradicional”, pois esse roteiro de referência não pode ser considerado como um texto escrito, composto *a priori* para ser utilizado como matriz para a representação. Ele dispõe sim de fragmentos poéticos que lhe inspiram a montagem de esquemas para a representação.

Então “a relação entre um texto de representação e um texto composto *a priori* não parece mais uma contradição, mas uma situação complementar, uma espécie de oposição dialética”. O que Barba caracteriza como problema não é pois a definição de um pólo ou outro de desenvolvimento das tramas ou a definição de um ou outro tipo de teatro (tradicional ou moderno), “o problema é de equilíbrio entre o pólo de concatenação e o pólo de simultaneidade”.

O teatro do Boi não se dá usando a trama como concatenação, visto que o que seria o texto composto anteriormente (*a priori*) não passa de um roteiro indicativo para as ações e não determina uma composição de palavras que elaboram as falas memorizadas. Por isso não há o predomínio de relações lineares. É isso que impede de prejudicar a trama, a techedura das ações simultâneas presentes.

Nesse tipo de teatro, por acontecer em terreiro e tomando normalmente o formato de uma arena, as encenações ocorrem baseadas na trama simultânea de ações o que exige que o espectador tenha um conhecimento prévio de técnicas de encenação ou que seja um membro da assistência comum àquele tipo de apresentação. Que esteja habituado a participar como receptor desse tipo de espetáculo, cujas cenas geralmente acontecem simultaneamente em diferentes lugares de encenação.

Mesmo assim, pode-se encontrar no Teatro do Boi (às vezes, na mesma apresentação) visivelmente traços de trama concatenada de ações, o que revela a existência da relação dialética entre esses dois pólos (concatenação e simultaneidade) na representação da comédia do Boi. Para Barba:

Se empobrece o pólo de simultaneidade, limita-se a possibilidade de fazer com que significados complexos surjam do espetáculo. Esses significados não derivam de uma concatenação complexa e ações mas da trama de muitas ações dramáticas, cada uma imbuída de seu próprio significado simples e da reunião dessas ações por meio de uma simples unidade de tempo. Assim o significado de um fragmento de representação não é apenas determinado por aquilo que lhe precede e segue. (BARBA, 1995,p.69-70)

No Teatro do Boi o esquema da representação pode figurar-se como intenções públicas e um estatuto ficcional que se estabelece a partir da trama. Nesse teatro, a exemplo do que propõe Eugênio Barba, verifica-se de fato dois tipos de trama. Um, “conseguido pelo desenvolvimento das ações no tempo por meio de uma concatenação de causas e efeitos”, que ocorre menos freqüentemente.

O tipo de trama estabelecida por concatenação é a linha de desenvolvimento temporal dos seqüenciamentos de ações propostas no tema/enredo da comédia do Boi (que ocorre quase subsumido) como veremos adiante na descrição dos resumos de roteiros de encenação.

Um segundo tipo de trama e também o mais freqüente é “o tipo que ocorre somente por meio da simultaneidade: a presença simultânea de várias ações”. O que na representação da comédia se dá, como já vimos, no espaço de uma “roda de Boi”. Num círculo onde é realizada a brincadeira, onde as ações simultâneas acontecem em pontos distintos, observando a circularidade do espaço (quase sempre como complementação ou extensão das ações de concatenação), facultadas por deslocamentos de objetos e atores.

Dessa forma se compreende as duas dimensões da trama. Elas são os dois pólos cuja tensão e dialética determinam a representação e sua vida: ações em trabalho – dramaturgia. No Teatro do Boi essa dramaturgia que se constrói a partir das ações em trabalho, demonstra ter como base um poema (um enredo) que fornece material temático para os momentos de desenvolvimento das ações.

No Boi, essas ações em trabalho (dramaturgia) tornam-se vivas por meio do equilíbrio entre os pólos de concatenação e simultaneidade. Há um risco de esta vida se perder com a perda da tensão entre os dois pólos. Vale observar que Barba

alerta que “essas possibilidades dramatúrgicas se aplicam a todos os níveis diferentes e a todos os distintos elementos da representação tomados um a um, assim como a trama total”.

Considere que a dramaturgia é o “texto” em cena, que o “texto” escrito é apenas o poema. E o poema do Boi jamais foi escrito. São ecos poéticos ou fragmentos desses ecos que se formatam em versos ou em contos e vão servir de referência ou suporte poético, o tema/enredo, para a tecedura das ações na comédia do Boi.

O poema é portanto a transmissão da fábula pela oralidade que irá se constituir no roteiro do jogo cênico.

Liberada, portanto, aos caprichos do tempo, a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ele não cessa de desfazer e recriar. O texto oral pede uma interpretação também movente. A energia que o sustém e compõe suas formas, a cada performance, recupera a experiência vivida e a integra a seu material. As questões que o mundo lhe coloca não cessam, por sua vez, de se modificar, bem ou mal, a obra modifica suas respostas. (ZUMTHOR, 1997,p.272)

Do universo em que vivifica essa obra, no caso do Boi, a forma e o conteúdo poético dessa oralidade, sempre acrescido das experiências adquiridas a cada encenação, observa-se a condição movente, o que qualifica essa oralidade a ser transmitida em versos, em prosa ou em caracteres de conto.

O que mais se aproxima de um poema, ou de lenda que pode ser tomada como texto oral basilar para a tecedura da comédia do Boi é o “Conto do vaqueiro que não mentia”.

No Maranhão, o roteiro mais convencional da comédia do Boi parece extraído do tema/enredo contido no conto do “Vaqueiro que não mentia”²⁵ que se reformula em “auto”, o que segundo Cavalcanti (2006. p:76) trata-se já de uma categoria letrada que só é conhecido na brincadeira do Boi a partir do século XX. Apesar disso, não se pode descartar a possibilidade de o tal conto ter sido absorvido pela brincadeira através de seus componentes de oralidade.²⁶

²⁵ Recolhido por Theo Brandão.(1974, p.114,119,130.)

²⁶ A narrativa em questão descreve um fragmento do conto do Vaqueiro já completamente atualizado, adaptado para a comédia que assim se resume: “Pai Francisco e Mãe Catirina, grávida, chegam a uma roda de brincadeira de Boi. Ele pede emprego e lhe é negado. Catirina brinca na roda e se encanta com o barbatão e deseja comer-lhe a língua. Exige ao marido que lhe dê a língua do boi e Chico convencido, mesmo contra a vontade, para a mulher não perder o filho, rouba e mata o boi e tira a língua. É descoberto, preso e obrigado a confessar. O castigo é providenciar um pajé/curandeiro ou um doutor para curar ou ressuscitar o boi. O boi urra, levanta, Chico é perdoado e a brincadeira retoma até a despedida”.

Em depoimento à pesquisadora Luciana Carvalho, “Seu Betinho” conta que:

Existe origem, que a origem do bumba-meu-boi é o São João Batista que dedicado a ele. Qual é a história? É Mãe Catirina. A história é eles. E dessa história deles representa tudo. Se você não quer interpretar o desejo dela de comer a língua do boi, você pode colocar a mulher e ter o desejo de ter um filho. Quer dizer, falou no desejo, entrou na origem. Pode ser desejo de qualquer coisa. Você tem que falar no desejo...(CARVALHO, 2005,p.441)

Ao afirmar de maneira insistente sobre o desejo, o brincante entrevistado confirma o caráter simbólico contido no enredo. A trama central da comédia urdida a partir de um “desejamento” de uma mulher prenhe que se explode, se pluralizando em aspectos precisos e diversos: desejo de possuir o objeto festejado (o objeto de desejo da brincadeira e dos brincantes – o Boi); desejo subreptício de igualação de poder (tomar simbolicamente o lugar do amo); desejo de poder garantir a vida do rebento que virá (ter direito à liberdade e à vida) etc.

Para ilustrar essa colocação há registros fonográficos de duas “matanças” de conjuntos do sotaque de Boi da Ilha que contém fragmentos dessas comédias ²⁷ e um vídeo que registra uma “matança” inteira de um conjunto de Boi de Zabumba sediado em São Luís. ²⁸ Existem outras formas de construção ou transmissão desse poema oral.

Uma, denota a presença de arquétipos revelados através dos sonhos, mesmo os de natureza pós-arcaica, sem deixar de mostrar a experiência de que o sujeito que sonha tenha sido suscetível a uma gama de informações acumuladas através do presenciamento de algumas “matanças”, como participante direto ou como mero observador. ²⁹

²⁷ Boi da Madre Deus. Disco, LP, Gravadora: Avanço, Rio de Janeiro-RJ; 1971; Boi da Maioba .Disco, CD. Gravadora Studio SONATO, São Luis-MA, 2002.

²⁸ Vídeo do Boi de Zabumba (Boi da Fé em Deus), de autoria de Murilo Santos (roteiro e direção); Realização:Secretaria de Estado da Cultura / Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho / comissão Maranhense de Folclore – 1998.

²⁹ Cidade de Penalva-MA, rua Cavour Maciel, bairro do Anil, conjunto de Boi da Baixada intitulado Boi Brilho de Penalva (que neste ano “hospeda” o Boi Proteção de São João, o “Terceiro Prometido”), Foi chefiado pelo amo sr. Sinésio Mendonça (já falecido), e substituído por sua esposa, Sra.D.Matilde Braga Anchieta, já em 2006 como comandante da brincadeira.Ela relatou como o seu marido aprendeu a “matança” que o Boi dele encena até hoje. “Durante uma semana ou mais, quase todas as noites ele acordava e dizia para eu anotar em um caderno por que ele ia ditar o que o homem do sonho lhe contou... Ele acordava no meio da noite e ditava, já dizendo como fazer e as palavras que deviam ser ditas.Todas as falas de todos os papéis. Quando acabou tudinho, o homem do sonho não apareceu mais, e a brincadeira já estava formada e ele começou a treinar os brincantes da “matança”. É uma comédia demorada, comprida...”

Torna-se um tanto complexa a situação de como dar credibilidade ou como duvidar de tal fenômeno, se a matéria empírica de que dispomos para análise é o relato de um dos sujeitos afetados diretamente pelo fenômeno e esse relato é realizado para um grupo de pesquisadores que anotam, gravam, filmam e fotografam.³⁰

Segundo Gaston Bachelard, a “imaginação imaginante” é um produto do devaneio ou se expressa através dele:

“Por si só, o devaneio é uma instância psíquica que muitas vezes se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não somente de si próprio, mas que prepara gozos poéticos para outras almas, sabemos que não estamos mais no caminho fácil das sonolências” (BACHELARD, 1994,p.6)

Para ele, o sonho é uma atividade noturna e, talvez no caso que ora se analisa, é melhor que em vez de “se buscar sonho no devaneio, buscaríamos devaneio no sonho” ou seja, o sonhador, “na noite do sonho, reencontra os esplendores do dia”. Bachelard, (1994,p.11) reforça ainda: “A convicção por parte de um sonhador de sonhos ter vivido o sonho que está contando não nos deve iludir. É uma convicção relatada que se reforça cada vez mais que se conta o sonho”.

É possível que, na questão ora abordada, o sonho e seus espectros sejam apenas um estágio. Isso seria uma provocação, um estímulo, para que o “agente que narra” entre em estado de devaneio (semi-acordado) e possa assim ativar os processos da imaginação criadora e decodificar suas imagens para que o “agente escriba” possa registrá-la através da linguagem escrita, já que “a imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre acima da linguagem significativa” (Bachelard, 1994,p.11)³¹

Um fenômeno cujo grau de complexidade se coloca ao analisarmos os aspectos de procedência de lugarização dos dois agentes envolvidos, o “narrador” e o “escriba”, é que estes são residentes na mesma região geográfica, sempre

³⁰ Neste caso especificamente, o agente narrador cresceu participando das brincadeiras de Boi em conjuntos do mesmo sotaque, até, quando adulto, precisou fazer uma promessa a São João de “botar” um Boi. Tinha sido, até aquele momento, brincante em vários postos (desempenhado vários papéis) No seu Boi, tornou-se amo. O agente “escriba”, Sr^a D. Matilde, cresceu participando das brincadeiras como assistência, acompanhante, até casar-se com o sr. Sinésio e assumir seu papel de colaboradora e tornar-se uma organizadora e logo uma brincante estreada nas “brincadas”.

³¹ (BACHELARD, 1994,p.6): “(...) o devaneio poético (...) é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Ele já está diante desse grande universo que é a página em branco. Então as imagens se compõem e se ordenam. O Sonhador escuta já os sons da palavra escrita”.

transitando dentro do espaço compreendido atrás das mesmas fronteiras que delimitam a existência dos conjuntos de Bois da Baixada.

O fato do “sonho motivador ou inspirador” não causaria por isso nenhum assombro, dado que funcionaria como uma operação de ajuste da memória para organizar a narrativa do tema/enredo da “matança”, agora realizada por um conjunto nascente que estréia.

Havia já um tema/enredo no repositório da memória dos dois agentes, que se transforma nas formas de representar, mas mantém o conteúdo de um “grande texto persistente”, como reflete Jerusa Ferreira quando tece considerações sobre “a extensão e o alcance do dizer”.

Cada realização narrativa inaugura uma nova possibilidade sobre a matriz que se depreende do contínuo textual; cada contador ou recriador enriquece ou mutila (não se podendo perder de vista a interferência de quem transcreve ou edita), inventa ou prepara as armadilhas da poética e da memória. [...] Aqui e ali está presente o registro de uma oralidade que fica à espera de outras palavras ou de mais gestos, capazes de dar conta dos projetos narrativos que possam vir a expressar as múltiplas relações de conflito ou prazer entre quem sabe contar e quem sabe escutar(...). (FERREIRA, 2003,p.127)

Estão presentes, neste caso, dois códigos de linguagem: um visual, imagético, que revela um sistema de signos que se capacitam à decodificação através de um código lingüístico.

Nessa transferência de códigos, um ruído quase imperceptível pode ter ocorrido e involuntariamente o “agente escriba” pode ter acrescido dados, rascunhos de imagens, a partir de seu entendimento e das suas lembranças. Mesmo por que, segundo Bachelard (2008,p.2), “a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado. É o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”³²

Entre uma narrativa ditada e a cópia escrita pode ter havido interferência de códigos e significados imprevistos que, através do registro, se corporificam, mas que serão reorganizados durante os treinos (ensaios), pelo próprio agente da narrativa oral, o que ditou o “texto”, que se torna agora (neste caso específico), na

³² Em A poética do Espaço (2008,p.2), Gaston Bachelard explica que “para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria o estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade.”

preparação da brincadeira, “o diretor da matança” o próprio “meter-en-scene/dramaturgo”.

As ações na encenação vão se organizando enquanto o diretor da “matança” “acerta” as cenas e diz as falas dos papéis que são repetidas pelos brincantes. Estas são por eles dilatadas em sentido, ampliando a ordem semântica de um texto que se constrói agora (no treino) e se reconstrói na “brincada”.

A plasticidade do texto dramático desse tipo de “matança” extrapola qualquer fundamento de escritura cênica. Mesmo assim, aqui já se rascunha uma partitura que se desdobra. E essa escritura a partir do ditado é a narrativa do tema/enredo. A tecedura do texto oral durante os treinos é a construção da peça.

O jogo da atuação, as falas, gestos, e possíveis marcações ou combinações de movimentos na encenação da “matança” é o texto falado, dito, ativo, recebido e decodificado através da reação do público, atento e participante, ao ponto de provocar uma dilatação maior desse “texto” proposto, ampliando a extensão das falas e seus significados.

Outra forma de transmissão desse poema demonstra a capacidade de exercício da oralidade através de competências de praticar a memória poética através da reelaboração de figuras e ações do inconsciente, na estruturação de temas/enredos que revelam de alguma forma uma espécie de essência do mito e/ou do conto arcaico.

Tem-se por isso outro modo de composição de uma “matança”, também praticada no interior do Estado, que evoca nova informação de um tipo motivação/inspiração diferente.

No município de Santa Helena, um “dramaturgo” que se reconhece a ele mesmo como “artista”³³ e aos outros brincantes-atores como “palhaços”, é o fazedor das histórias representadas no “seu” Boi e que causam verdadeiro “abismo” na comunidade, pois o caráter de surpresa é super valorizado e esta vai estar reforçada durante a “brincada”, quando é realizada a “palhaçada”, por seu caráter efêmero e presencial.³⁴

³³ Sr. Lourenço Pinto, do município de Santa Helena, dono e promesseiro de um Boi de Zabumba, não é ele, por opção, o Amo, mas sim o diretor da matança e o Palhaço principal. Ele realiza ali um tipo de comédia que pode ser visto em outros municípios da Baixada mas próximos do litoral, como em Guimarães, por exemplo.

³⁴ Segundo Clícia Adrina Abreu Gomes, em seu trabalho monográfico (2008, p.53), “A criação das matanças se dá de maneira informal tendo a oralidade como veículo de transmissão e

Segundo depoimento do “artista palhaceiro”, a autoria das “matanças” que denomina ora de palhaçada, ora de comédia, é dele próprio. A cada ano ele constrói uma história a partir de fatos relevantes que acontecem na comunidade que circunda o território do Boi. Por isso suas matanças tem título: “matança do morcego”, “matança do cachorro louco”, “matança da cobra gigante” etc.

“O primeiro momento de criação das *matanças* é a escolha do assunto ou tema que geralmente é baseado em acontecimentos locais – contos dos mais velhos, lendas, costumes, assuntos e notícias chamam atenção na atualidade, tragédias, temas relacionados à vida no meio rural, sonhos, dentre outros. (GOMES, 2008,p. 54)

Mesmo não escrevendo um texto, ele cria e memoriza uma história e traça de memória um roteiro. Não comenta antes o conteúdo com nenhum brincante do Boi. Chama os palhaços que vão representar a “matança” do ano e recolhe-se com eles na sala de uma casa de taipa, ao lado do barracão e à luz de lamparina inicia o ensinamento da história antes de proceder aos treinos.³⁵

Assim ele diz garantir que o texto criado no “escondido” sem que nenhum dos brincantes além dos palhaços saiba do tema/enredo, que o segredo, vai provocar o “abismo”, a surpresa que tornará o público abismado e só será revelada na primeira encenação.

Ele afirma que esse artifício cria um efeito de deslumbramento no público e por isso todos os anos a primeira “brincada”, após o batizado, é a mais concorrida.

Após todos os palhaceiros aprenderem o “texto” básico do roteiro do ano, discutirem as melhores “tiradas” (frases faladas e gestuais de efeito), aí então são realizados alguns treinos para habituarem-se com as máscaras, roupas, bonecos e objetos de cena. Esses brincantes-atores treinarão espremidos na minúscula sala

compartilhamento do processo de elaboração, ou seja, o repasse oral entre a equipe de palhaços, cabeceira e capataz. Nesse sentido, a teatralidade no bumba –meu- boi a-proxima-se do teatro oral”. A esse respeito, ela cita MARCO CAMAROTTI (2003,p.170) “(...) constitui um instrumento espontâneo e coletivo que expressa a visão e mundo de grupos sociais específicos e integrados, não existe necessidade de que tais textos sejam escritos (...) no teatro folclórico os textos são totalmente abertos á improvisação e à contínua transformação, bem como à rápida adaptação a quaisquer novas circunstâncias da vida social.”

³⁵ Ainda segundo Clicia Gomes, (2008, p:54) “Todo o processo é coordenado pele chefe-de-palhaçada como brincante após a criação do enredo da matança: ‘Depois que ele cria a história ele chama todos nós que participa (...) e vai contar pra gente como é que... como é o assunto, como é a história. Aí ele vai dizer se vai apresentar um cachorro(...) se é um gato, aí cada um de nós ele sabe quem é que dá conta de fazer aquele trabalho”.

que, na verdade é uma espécie de oficina dos instrumentos e depósito das figuras e outras “trilhas” do Boi.

As formas de construção dramaturgica da “matança” têm em comum os elementos básicos que fazem explodir essa dramaturgia em configurações outras que não apenas textual (escrita, oral, pré-construída ou construída em cena).

Há, no Teatro do Boi, seguramente uma dramaturgia da imagem e do corpo (gesto e movimento), exibidas por uma ação ou ações que resultam numa escritura cênica que complementa, se sobrepondo à partitura singular “textual” e resulta num espetáculo outro, existindo não sobreposto ou paralelamente à representação original convencional.

Os códigos que estão impressos nessa escritura são referentes às imagens em movimento que não se restringem apenas aos atuantes das personagens da “matança” mas se estendem além dessas, aos demais brincantes que participam da roda da brincadeira.

A leitura visual proporcionada por esses elementos chega a construir um espetáculo transcendente, translúcido, opalino, cujo roteiro não foi pensado, pré-estabelecido, mas salta aos olhos do público, que pode cerzir uma cena ou cenas completas com significados próprios surrealistas ou abstratos.

Um outro espetáculo que se deixa fruir visualmente e através dos compassos sonoros absorvidos pela audição. Embora seja possível ocorrer um outro fenômeno de recepção, como se refere Lehmann, (2007,p.249),”Em vez de representação de conteúdos lingüísticos (...), prevalece uma disposição de sons, palavras, frases e ressonâncias conduzida pela composição cênica e por uma dramaturgia visual que pouco se pautam pelo sentido”.

Há um hibridismo alcançado pela mistura de diferentes linguagens artísticas na cena teatral do Boi, desenvolvendo um discurso indireto que pode ser compreendido como uma dramaturgia visual que se elabora na medida em que é articulado um vocabulário composto de diferentes signos teatrais.

Esses signos, associados ao roteiro da “matança”, buscam a criação de imagens, signos visuais, que se comunicam com o público, ampliando o conteúdo do discurso cênico que vai concretizar o sentido da cena ao se completar com o entendimento subjetivo (racional ou sensível) da platéia.

Os principais signos que, no Teatro do Boi, estão associados à palavra articulada ou ao sentido do roteiro da “matança”, são a iluminação do espaço,³⁶ a sonoridade instrumental e do canto das toadas, o espaço cênico/metafórico, o figurino e adereços,³⁷ os elementos animados e, principalmente, a presença forte e expressiva dos brincantes (atores, animadores, dançarinos).

Para Lehmann, a dramaturgia visual acompanha a dramaturgia sonora no teatro pós-dramático. Ela não precisa ser organizada exclusivamente de modo imagético, pois se comporta, na verdade, como uma espécie de cenografia expandida que se desenvolve numa lógica própria de seqüências e correspondências espaciais, sem subordinar-se ao texto, mas projetando no palco uma trama visual complexa, como um poema cênico. O que, no caso do Boi, ocasiona a oferta de uma outra leitura dramaturgic, que vai explorar ainda de forma mais complexa o espaço de alteridade oferecido ao receptor.

Escapando de uma provável representação calcada no mimetismo tradicional, no jogo ilusionista das ações, o espetáculo das imagens (brilhosas e semoventes) desperta no espectador outro tipo de impacto. Este se dá como num arrebatamento, que pode tomá-lo no tempo da duração do espetáculo todo, de toda a “matança” ou de toda a “brincada”. Ou, ainda, como num flash que se reproduz em intervalos, mas incessantemente, o espectador assiste concomitantemente às duas propostas visuais do espetáculo do Boi. Uma, a “matança, outra, a sua “moldura”.

A dramaturgia percebida pelas ações de corporeidade pode ser expressa através dos gestos e dos movimentos produzidos pelos corpos-em-cena dos brincantes, atores-brincantes e brincantes-animadores.

Para Milton Andrade e Juarez Nunes, em seu artigo “Na busca das origens da Dramaturgia do Movimento”:

(...) dramaturgia do movimento refere-se a um procedimento de composição não literário encontrado numa zona cinzenta, um espaço de intersecção de duas expressões artísticas de onde é possível extraí-lo – a Dança e o Teatro (...) a composição de um drama através do movimento (...) seria então como a ‘composição dramática de um deslocamento’ (ANDRADE e NUNES, 2007,p.1)

³⁶ Mesmo não se tratando de uma iluminação cênica de palco, com a utilização de spots coloridos etc, por se tratar geralmente de um espaço aberto (arena ou tablado), a luz de grandes refletores de fachada cumprem o papel de iluminar, clareando o espaço para maior visibilidade do espetáculo.

³⁷ Trata-se aqui, especialmente, dos figurinos do Caboclo-Real, Rajados (brincantes da roda), principalmente dos sotaques de Zabumba e da Baixada, e Cazumbas.

Para Pavis (1999,p.113) considerando o conceito clássico, dramaturgia “é no seu sentido genérico, a técnica da arte dramática que procura estabelecer os princípios da construção da obra, o que pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais”. Pavis afirma ainda que “enquanto atividade do dramaturgo, instala os materiais textuais e cênicos, destaca os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular orientando o espetáculo num sentido escolhido”.

Para Andrade e Nunes (2007,p.2), em seu sentido mais atual, a dramaturgia extrapola o estatuto da escritura do drama que articula texto e encenação e abre espaço para novas abordagens como a da dramaturgia do movimento que “enquanto composição de um drama, segue um conjunto de regras ampliando a noção clássica de dramaturgia abrangendo meios cênicos que vão além dos textuais”.

Para eles, pode ser entendida por essa abordagem como uma “decorrência histórica entre a dança, o teatro e a arte do movimento e enquanto elemento cênico é uma forma não literária de composição dramática que utiliza as leis do drama e as leis do movimento como elementos de linguagem”.

E isso se dá largamente no Teatro do Boi quando, portando ou não acessórios, animando ou não bonecos e/ou objetos, sendo ou não atores-em-máscara, a escritura cênica perceptível pelas atitudes em atuação dos movimentos dos corpos desses elementos, pode surpreender de forma categórica a observação e transcender a simples interpretação de papéis designados pelas ações faladas ou mimetizadas da “matança”.

Sem precisamente empreender acrobacias ou executar coreografias delineadas, esses corpos se movem numa cadência e num ritmo espetacular, sozinhos ou interagindo com outros, mostrando numa linguagem peculiar uma outra escritura da cena.

Essas escrituras não coíbem, embora pareçam sobrepostas à escritura contida na partitura “original”, quando esta se reelabora em cena. Essas outras formas dramatúrgicas são capazes de proporcionar ao espectador um modelo único de espetáculo, com mensagens codificadas numa linguagem textual de fala oral ou mimética, ou ainda, de proporcionar-lhe três espetáculos ou três formas de espetáculo, dependendo das impressões dos sentidos do receptor.

As percepções de imagens que se abstraem e se transfiguram num espetáculo visual de cores e formas agem como numa visão proporcionada por um espetáculo de teatro de formas animadas, calcado em figuras, luz e movimento. Ou, ainda, as percepções das atitudes corporais, que embora no contexto da interpretação dramática, saltam para um outro plano de informações, atraindo a atenção do receptor para as qualidades de gestos praticados em movimentos exuberantes ou singelos.

Nos modelos de “matança” observados, podemos encontrar de fato a existência de uma dramaturgia definida por ações cênicas que indicam a pré-existência de um roteiro (poema/conto) narrado de forma oral ou (raramente) escrito.

Essas ações cênicas estão acrescidas de outras ações que permitem tecer um jogo complexo, que leva à implosão da dramaturgia textual, expondo a coexistência de narrativas descritas por imagens, atitudes corporais de gesto e movimento, que particularmente proporcionam leituras específicas ou que imbricadas, podem compor uma partitura cênica maiúscula.

Do ponto de vista do brincante (ator, ator-dançarino, ator-animador ou apenas “baiante” [dançarino]) a sua ou suas “performances” ou atuações seguem os propósitos ou atitudes normais de participação e inter-relação entre os componentes do elenco atuante.

Do ponto de vista do receptor, as ações podem se mostrar integradas, inter-relacionadas, mas na leitura dessas ações pode-se optar por destrinchamentos (interpretações) de um ou mais códigos que ali são apresentados compondo um espaço de alteridade claramente perceptível.

Assim, mesmo que vozes não sejam ouvidas, a mímica do atuante é compreendida. Mesmo que o gestual pareça, a princípio, economicamente restrito, quando este se expande na dança, a leitura dos movimentos, por si, falam de toda a ação.

Quanto mais a representação fornece ao espectador a experiência de uma experiência, mais ele deve dirigir sua atenção para a complexidade das ações que estão acontecendo, de modo a não perder seu senso de direção, seu sentido de passado e futuro – isto é, a história não como uma anedota, mas como o “tempo histórico” da representação. Todos os princípios que possibilitam dirigir a atenção do espectador podem ser extraídos da vida da representação(das ações que estão em trabalho): o entrelaçamento por meio da concatenação e o entrelaçamento por meio da simultaneidade. (BARBA, 1995,p. 70)

O que se pode deduzir é que cada linguagem se expõe em cena executando uma partitura que implica na realização de ações que podem entrelaçar-se tanto por meio de concatenação como de simultaneidade. E como observa Barba, para dar vida a um espetáculo não basta apenas entrelaçar suas ações e tensões, “mas também montar a atenção do espectador, seus ritmos, para induzir nele, tensões, sem tentar impor uma interpretação”.

Isso corrobora com a sintonia da recepção das linguagens expostas no espetáculo do Boi, quando a atenção do espectador é atraída pela complexidade da ação, na expectativa de que este avalie essa ação à luz do seu conhecimento (do que acabou de acontecer ou que acontecerá logo em seguida) “como ocorre com a atenção do ator, a atenção do espectador deve ser capaz de viver num espaço tridimensional, governado por uma dialética própria, equivalente à dialética que governa a vida”.

Dessa forma é possível vislumbrar-se uma partitura de encenação flexível, elástica que contempla a tecedura de ações entrelaçadas, que comportam a apresentação de imagens de figuras e de corpos em movimento. O gestual e as vozes desses elementos completam essa partitura.

Diálogos são estabelecidos então em três linguagens estéticas distintas que podem ser percebidas particularmente, uma a uma ou ao mesmo tempo, as três, num plano transversal, proporcionando leituras diferenciadas.

É indubitável a qualidade das leituras que ocorrem durante a percepção particularizada de cada linguagem. Elas fornecem, cada uma, um conteúdo completo da ação que é exposta. Cada linguagem observada tem como componentes de complementaridade as ações paralelas executadas pelas outras linguagens.

Esse fenômeno pode ser percebido quando se pode compreender que cada linguagem, em particular, oferecendo um vocabulário específico, está mostrando um “texto”. Assim, está elaborando um tecido, que embora esteja compondo a mesma teia, expõe outra mensagem (um “texto” a mais descrito na cena) pelas ações que são executadas, por meio dos componentes dessas linguagens particulares.

É bem determinante que no espetáculo oferecido pelo Teatro do Boi, durante as brincadas, nas “matanças”, a dramaturgia extrapole um “texto” dramático

cujo roteiro seja a encenação de um poema oral ou escrito. Esse roteiro se expande para oferecer, no mesmo espetáculo, três formatos dramáticos: o visual, envolvendo imagens, figuras e luz; o gestual, desenvolvimento de gestos e movimentos e o sonoro, através de vozes, sons e musicalidade.

Aqui, em primeiro lugar, será dada atenção à forma de encenação que se pode considerar como teatro dramático, a comédia que se realiza no contexto de uma “brincada” completa, a qual os brincantes denominam “matança”

2.5.2 A “Matança”

Denominação que sugere um momento ritual mas que na brincadeira do Boi se refere à representação de uma comédia. É evidente que os brincantes de todos os sotaques do Bumba-meu-boi maranhense utilizam-se comumente dessa denominação. Embora sem deixar de usá-la, paralelamente, em alguns sotaques também se costumam utilizar os termos “comédia”, “drama” ou “palhaçada”.

O termo “matança” incorporou-se ao vocabulário do Boi naturalmente porque a peça teatral realizada durante as “brincadas” implica sempre na morte e ressurreição do Boi, mesmo que esses termos possam ser mudados ou ter evoluído para “adoecer”, “sumido” e, em vez de ressuscitado, “levantado”, quando do “urroudo-boi”, momento em que o Boi urra e volta a brincar. Para Vasconcelos (2007, p.69), “a perda e a recuperação de um boi especial, a morte, a vida, e o princípio da *renovação* são representados de forma simbólica no mito e no rito metaforizados na festa”.

A “matança” ou comédia do boi é realizada a partir de um roteiro que é reconstruído a cada ano. Embora seja possível perceber-se um esquema estrutural que se repete, quase sempre o mesmo, este funciona como um esqueleto dúctil, talvez mais flexível que os roteiros utilizados na Commedia dell’Arte.

Trata-se de um esquema que pode ser considerado como a espinha dorsal, o esqueleto, de uma “matança”. Suas variantes de encenação podem ser encontradas de forma diferente nos diferentes sotaques e sem a garantia de que permaneçam ortodoxamente respeitadas. Há como um desdobramento que mantém basicamente quatro elementos que podem ser considerados essenciais e que assumem características próprias. Outros elementos poderão compor as comédias ao sabor do jogo dramático e do roteiro que lhes designam.

São esses elementos:

- A- O Boi
- B- O homem mascarado
- C- O dono (ou responsável) do Boi.
- D- O Vaqueiro (ou capataz)

Nas “matanças” que analisarei em seguida, algumas características podem ser levantadas.

Nos sotaques, cuja lugarização se mantém na ilha de São Luís, a “matança “ considerada como “tradicional” elabora o seguinte esquema:

1-UM HOMEM MASCARADO: Pai Francisco, preto (velho ou maduro), ator histriônico que procura emprego [Variantes: escravo fugido, agricultor enrolão – ladrão por necessidade]. Casado, apresenta sua esposa, Mãe Catirina, preta (velha ou madura), grávida. O casal diz procurar emprego.

2-UM BOI: Novilho mais belo da fazenda, promessa de São João, encanta Mãe Catirina e é roubado e morto pelo Pai Francisco.

3-AMO DO BOI: Dono da Fazenda, dono do Boi, dono da brincadeira, patrão fazendeiro, quer seu boi de volta e manda prender o Negro Chico.

4-VAQUEIRO: Responsável pelo boi, responsável pela fazenda, convoca os Caboclos Reais, os índios, que prendem Pai Francisco.

5-PAI FRANCISCO: Confessa o crime e traz o boi morto (ou ferido) para o centro da roda.

6-O AMO: Não negocia com o Negro Chico. Não aceita outro boi e obriga-o a ressuscitá-lo ou curá-lo.

7-PAI FRANCISCO: Chama um Pajé-curador (ou um Dr. Veterinário) para ressuscitar ou curar o Boi.

8-O BOI: Curado ou ressuscitado, urra forte e alto e levanta-se para brincar. Fim da “matança”, princípio do final da “brincada” com as toadas de despedida.

Esse é o esquema mais comum de encenação das “matanças” dos conjuntos de “Bois da Ilha”, dos conjuntos de “Zabumba” e “Baixada” sediados na ilha de São Luís. Por outro lado, é no interior do Estado que se encontram variações mais acentuadas.

Nos conjuntos de “Zabumba”,³⁸ a figura do Pai Francisco é quase sempre substituída por um grande “palhaço” a quem se atribui o nome da personagem por ele representada na comédia do ano. Não há Catirina, o Boi não morre (é roubado). Mantém-se o Amo, o Vaqueiro, Índios ou Índias, a prisão e o castigo, o “urrou” e “levantar” do Boi (sob qualquer artifício).

Nos conjuntos da “Baixada” a variação se dá na apresentação de três Pais Franciscos, que são interpretados por três cazumbas sem as máscaras características que são substituídas por chapéus de palha, portando espingardas de caça. Uma Catirina (um brincante sem máscara mas com cabeleira extravagante); um Amo (fazendeiro); uma Dona Maria (esposa do fazendeiro, aquele que faz uma promessa a São João); um Boi que é roubado, geralmente morre e é ressuscitado por artifícios mágicos, urra, levanta e dança.

2.5.3 Na terminação da brincadeira, a “Morte do Boi”

A denominação mais comum para o encerramento do ciclo da brincadeira é “Morte do Boi”.³⁹ Essa segunda forma de encenação existente na brincadeira do Boi poderá até vir a confundi-la com uma brincadeira puramente religiosa.⁴⁰ Mas, ao

³⁸Um homem mascarado que chega a uma fazenda; vê e se interessa pelo boi especial que brinca e pertence a um amo; dirige-se a um vaqueiro que é responsável pelo boi, que consulta o amo. Vaqueiro e amo descartam qualquer possibilidade de negociar o boi; o boi é roubado. O boi é encontrado (mudo) doente ou morto; o homem mascarado é preso e castigado; o boi é recolocado na roda, urra e volta a brincar.

³⁹ Morte da Brincadeira (espetáculos rituais), Matanças de Mourão: Ritual Comum, Matança de Levantar e Matança de Esbandalhar. Há uma dramaturgia implícita ou um roteiro litúrgico ou um esquema ritualístico explícito. Nos bois da Baixada, há dois tipos de morte: Matança de levantar – A madrinha do boi ajoelha-se junto ao mourão e desata solenemente os nós da corda que prende o boi. Este reverencia agradecido, escapa e foge sem mais nenhuma perseguição. Os convivas cantam a liberdade do boi e celebram-na distribuindo vinho para todos os presentes.

Matança de esbandalhar: acontece geralmente com o boi de promessa (no Interior). É ferido simbolicamente no pescoço de onde escorre fartamente vinho que é aparado em uma bacia e distribuído entre os presentes. Em seguida, a barra e couro são retirados e a carcaça é repartida geralmente com uma leitura chistosa de um testamento (quebrando, com uma forte participação cômica, todo o peso trágico daquele momento). As partes do boi são entregues para pessoas presentes chamadas pelos respectivos nomes, de forma falada ou cantada.

Nos bois de outros sotaques, principalmente na Capital, pode haver distribuição das partes do boi, porém simbolicamente, através da letra da toada cantada para este fim. O que são entregues são as pastilhas que enfeitam o couro do boi que representa a toga sacrificial.

⁴⁰ Embora seja difícil afirmar, a brincadeira do Boi pode ter tido sim uma origem religiosa ou isso pode ter se dado mesclando-se ao longo do tempo as expectativas votivas de famílias ou de comunidades. O que interfere muito problemáticamente numa pretensa análise e compreensão desse brinquedo é a distinção do momento em que ele é ou foi um ritual de pagamento de promessas, de agradecimento por graças alcançadas e do momento em que ele se torna brinquedo, folgança.

mesmo tempo, é possível apreender-se um sub-texto, ou melhor, um roteiro ou uma espécie de liturgia que a faz explodir em teatralidades não vislumbradas na outra forma de encenação (na “matança”).

Os aspectos de teatro primitivo ou ritualístico ali encontrados são resultantes da interação de um público com um espetáculo vivo. É uma arte de comunidade que se realiza em comunidade. Sabe-se que esses rituais já continham elementos pré-teatrais, desde os figurinos até os acessórios, adereços, objetos reais que se tornavam simbólicos.

Esses rituais primitivos (que apresentam semelhanças aos ritos atuais contidos na Morte do Boi), simbolizavam também um espaço sagrado e um tempo místico diferente da natureza dos fiéis. Já fazia-se ali claramente a separação dos papéis entre atores e espectadores, estabelecia-se um relato místico, era escolhido um lugar específico e pouco a pouco, essas situações institucionalizaram o rito em acontecimento teatral. “Desde então, o público passa a vir para olhar e se emocionar à distância, por intermédio de um mito que lhe é familiar e de atores que sob a máscara o representam,” comenta Pavis (1999,p.346).⁴¹

Nesse outro tipo de encenação, no Teatro do Boi, é visível uma das formas arquetípicas da expressão humana: a transformação de uma pessoa em outra, o que alicerça o “encanto mágico do teatro”. É a evocação de outra realidade, quiçá mais verdadeira. A conversão dessa evocação em teatro pressupõe a transcendência do artista acima do cotidiano, transformando-o em mediador entre algo superior, como também requer a presença de uma assistência que receba as mensagens por ele codificadas.

Observe-se que, no ritual, são impostos aos atores (no caso, aos brincantes do Boi), palavras, gestos, ações físicas, cuja a perfeita ordem de dependência entre seus componentes determinados e determinantes, realizada de forma adequada, abalizará uma perfeita encenação.

“Por outro lado, em todos os lugares e épocas, o teatro incorporou tanto a bufonaria grotesca quanto a severidade ritual. Podemos encontrar elementos farsescos nas formas mais primitivas. Danças e pantomimas de animais possuem uma tendência *a priori* para o grotesco. No momento em que o nó do culto afrouxa, o instinto da mímica passa a provocar o riso. Situações e material são tirados da vida quotidiana”. (BERTHOLD,2000,p.4)

⁴¹ Há um comentário de Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro (p.346) sobre esses ritos “que ainda hoje são encontrados sob formas estranhamente parecidas em certas regiões da África, Austrália, e da América do Sul”. Ele comenta que teatralizam o mito, recortando-o em “ritos de entrada, que prepara o sacrifício, ritos de saída que garantem a volta de todos à vida quotidiana”

A presença desses elementos farsescos, que transbordam durante as “matanças” nas brincadas, também compõem momentos das encenações da “Morte do Boi”. Acontecem como que propositalmente para quebrar o aspecto de gravidade e sisudez ou caráter extremamente solene do rito final.

Isso é possível por que durante a realização desse ritual está presente um contingente de espectadores que, embora se comportem como partícipes fiéis, são platéia. E como platéia, assistência, principalmente a porção crianças e jovens, que correm, gritam, ajudam a puxar a corda do laço já preso ao Boi, participam de outras peripécias até que o boi seja dominado e levado ao mourão onde será atado para o sacrifício.

Nesse momento, o público que agiu como receptor-atuante toma nova atitude teatral, agora como parte totalmente inserida no jogo (no ritual), como se tivesse sido ensaiado. A atitude de turba e algazarra cede ao momento solene. O vozerio arrefece até o silêncio e a toada que preconiza o sacrifício fica mais audível. Numa postura dialética evidente, assistentes e brincantes têm outro rompante de zoadas. É o aplauso triste ao ouvir-se o gemido final do Boi e o barulho do sangue (o vinho) jorrando do garrafão, através do pescoço do Boi, para a bacia de ágata ou alumínio.

Vê-se que por uma condição arquetípica ou por uma tradição enraizada, mesmo sem que se precise atribuir valores de consciência ou inconsciência, que a teatralização do encerramento do ciclo da brincadeira junina, que se dá com esse grande espetáculo denominado “Morte do Boi”, tem um caráter de ritual prenhe de religiosidade (mesmo disfarçada) onde é celebrado um sacrifício.

“ A palavra sacrifício sugere a idéia de consagração ⁴² (...) em todo sacrifício um objeto passa do domínio comum ao domínio religioso – ele é consagrado(...) No sacrifício (...) a consagração irradia-se para além da coisa sagrada atingindo, entre outras coisas, a pessoa moral que se encarrega da cerimônia. O fiel que forneceu a vítima, objeto da consagração, não é no final da operação o que era no começo. Ele adquiriu um caráter religioso que não possuía ou se desembaraçou de um caráter desfavorável que o afligia(...) Em ambos os casos ele é religiosamente transformado”. (MAUSS/HUBERT, 2005,p.11)

No caso do Boi, trata-se de um sacrifício objetivo (como classifica Mauss, p.19), “aquele em que objetos reais ou ideais, recebem imediatamente a ação

⁴² Observa Mauss (op.cit., p.18) que “(...)a consagração destrói o objeto apresentado: no caso de um animal apresentado ao altar a finalidade buscada só é atingida quando, ele foi degolado, esquartejado ou consumido pelo fogo – em suma, quando foi sacrificado. O objeto assim destruído é a vítima”.

sacrificial”. Realiza-se em uma teatralização, como um simulacro, mas que disfarçadamente (ou inconscientemente) age de uma foma religiosa pagã. Repete os passos do sacrifício animal.

“Ora, antes da cerimônia em geral, nem o sacrificante, nem o sacrificador, nem o lugar, nem os instrumentos, nem a vítima tem esse caráter no grau que convém” (Mauss, p.26). Sendo “profanos”, é preciso que mudem de “estado”. É necessário então seguir os ritos de preparação que implicam em promover a materialização da personagem (iniciado), no atuante (brincante).

Considerando-se a “cerimônia” o momento culminante do ritual – o sacrifício – no espetáculo da “Morte do Boi,” a “preparação” se dá de forma teatralizada, o que de acordo com o conjunto que realiza a brincadeira pode durar até uma semana.

Como se trata aqui de um espetáculo ritualístico, onde os agentes participantes estão bem definidos e separados, poderemos compreender como se dá seus relacionamentos, observando-se os momentos de participação interativa e os momentos de distanciamento necessários, atitudes de participação real nesse tipo de teatralização. Atuantes (brincantes) e receptores (público/participantes) participam de algum modo, juntos ou separados, das sequências desse evento teatral que tem subjacente um esquema do ritual a ser cumprido e que é realmente um roteiro de ações espetaculares. Por uma questão de organização de estudo, para possibilitar sua análise, decidi identificar em quatro momentos: Fuga, Busca-encontro, Paramentação e Sacrifício

Fuga: durante a última brincada considerada “brincada de despedida”, o Boi foge e se esconde em uma casa do bairro ou povoado onde apenas o miolo conhece o endereço.

Busca-encontro: o conjunto de brincantes do Boi continua a brincar durante alguns dias, enquanto um grupo de vaqueiros procura pelo boi fugido. Caso seja delatado o esconderijo ou já se aproxime o tempo do desfecho do ritual, o boi torna a fugir, tendo envolvido o couro e a cabeça com ramas de mato para fingir que estava entocado na floresta. Corre bastante pelas ruas, instigado pelo público interessado em participar, arremetendo contra eles até ser laçado pelos vaqueiros que o levam para casa da madrinha do Boi.

Paramentação: momento que pode durar algumas horas ou alguns dias, dependendo da tradição do conjunto, do sotaque, do promesseiro (o sacrificante) porque implica em preparar a oferenda e o espaço para o sacrifício. A paramentação consta então de dois momentos que resultam em dois cortejos solenes.

A- A busca e chantação do mourão: o conjunto segue cantando toadas até a casa da madrinha do Mourão que já o tem enfeitado e pronto para o ritual.⁴³ Após sua entrega solene, o conjunto leva o mourão carregado ao som das toadas até o local preparado, onde é chantado e uma vela é acesa junto ao seu pé.

B- A busca do Boi: em outro momento, geralmente no dia seguinte, o boi é levado da casa da Madrinha que o paramenta com um manto todo coberto de pastilhas e cinge-lhe a testa com flores e fitas coloridas que geralmente representam laços. Mesmo assim, o vaqueiro principal (o sacrificador) o traz seguro por um laço de corda especial durante todo o cortejo.

Sacrifício: o Boi que parece submisso, ao chegar à grande roda que se formou em torno do Mourão, aproveitando qualquer descuido do vaqueiro (o que geralmente é combinado antes, fazendo parte de uma marcação) mostra-se arrependido, solta-se do laço e tenta nova fuga. A assistência é uma grande barreira, e por mais que o Boi arremeta e o público se afaste, há sempre a dilatação do círculo sem que este se rompa. O vaqueiro domina-o, laça-o e o conduz até o mourão onde é sacrificado em oblação. Morto o Boi, passa-se à comunhão "canibal-cristã". O sangue derramado é distribuído e bebido por todos. A carne, simbolicamente retalhada em esquartejamento ou por recitativo, em palavras também é distribuída para aqueles mais próximos da brincadeira.

Há casos, no Boi, em que se tem de forma clara um *sacrificante* de fora do conjunto que realiza a brincadeira, um promesseiro que se alia ao grupo, financia parte da brincadeira para que o "seu" Boi (oferenda da promessa) possa brincar junto com o Boi oficial do conjunto até sua morte. Em geral, o

⁴³ Trata-se de uma árvore especial, geralmente um tronco de siriba bastante esgalhado que é desfolhado e recoberto por papel colorido e enfeitado com lembranças que serão distribuídas no dia da sua derrubada.

sacrificante, o promesseiro é o dono da brincadeira. De qualquer forma, ambos são preparados para o sacrifício ritualisticamente.

O *sacrificador* (vaqueiro) é preparado como um “sacerdote” que representa a personagem “vaqueiro” e em seguida “sacerdote”. Ele não abdica do seu posto de brincante-ator mas agrega nova função dramática, simbólica.

A “santificação” desses elementos, no Boi, é meramente simbólica e subjacente. O que está visível são as ações que compõem a teatralidade do evento.

O *lugar e os instrumentos* não podem ser qualquer um e também serão “santificados”, preparados, dia do ano e hora do dia, local especial determinado e principalmente, o chantamento do Mourão que vai representar o sacrificante, o promesseiro (que na teatralização do ritual não é interpretado, atuado, por um brincante-ator nem por ele próprio). O local estará consagrado quando o círculo mágico for traçado, pelo acumular-se do público formando uma grande roda.

Entre os instrumentos, o facão (que o Pai Francisco amola e dá ao vaqueiro), os garrafões de vinho, a bacia de ágata para receber o sangue (o vinho), as cuias pequenas, para distribuir o sangue, todos esses instrumentos são depositados aos pés do mourão (o altar).

No teatro da “Morte do Boi”, como no sacrifício animal védico, o Mourão pode ser considerado como o *yûpa*, o poste ao qual vai ser amarrado o animal. “Não é uma matéria bruta; a árvore de que foi feito já possuía por si mesma uma natureza divina, que unções e libações ainda reforçaram.”(Mauss, p.33)Tamanha importância dada ao mourão transcende as suas feições de teatralidade pois ocupa posição eminente. Ali será amarrada a vítima.⁴⁴

Como numa perfeita descrição de teatralização, Mauss (p.34) proclama: “A cena agora está disposta. Os atores estão prontos, e a entrada da vítima dará início à peça. Mas antes de introduzÍ-la precisamos assinalar um caráter essencial do sacrifício: a perfeita continuidade que ele deve ter”.

Sobre a vítima (a oferenda) pode-se dizer, segundo o autor, que “às vezes era sagrada em razão mesmo do seu nascimento”, como no caso do Boi

⁴⁴ E “por seu tronco estirado ele lembra a maneira pela qual os deuses subiram ao céu; por sua parte superior, confere poder sobre as coisas celestes; por sua parte mediana sobre as coisas da atmosfera; por sua parte inferior, sobre as da terra. Mas ao mesmo tempo ele representa o sacrificante: é a estrutura do sacrificante que determina suas dimensões. Quando ele é ungido, unge-se o sacrificante; quando ele é firmado, firma-se o sacrificante. Nele se opera de uma maneira mais marcada do que no sacerdote, a comunicação, a fusão dos deuses e do sacrificante que se tornará ainda mais completa na vítima”. (MAUSS p.34)

quando “re-nasce” pelo “batismo”. Nesse caso, a espécie a que pertence já está unida à divindade por laços especiais. Mas, talvez por se “contaminar” durante as brincadas, o Boi precise “voltar ao estado religioso exigido pelo papel ao qual foi destinado”. Para isso são necessários determinados ritos para torná-lo apto a receber a consagração.⁴⁵

Na teatralização da Morte do Boi pode-se vislumbrar semelhanças com a “Dispolia ou Bophonia”, sacrifício oferecido a Zeus Polieus.⁴⁶ “Há três atos a distinguir nessa festa: a morte da vida, a comunhão e a ressurreição (Mauss,p.74). É no terceiro momento do rito da Buphonia que um segundo sacrifício deve ressuscitar o morto.” É por isso que se empalha o boi. O boi empalhado é o boi ressuscitado”. (Mauss, p. 78)⁴⁷

⁴⁵ Em alguns países, a vítima era enfeitada, penteada, pintada de branco, como os *bos cretatus* dos sacrifícios romanos. Douravam-lhes os chifres, punham-lhe uma coroa, ornavam-na com faixas. Esses ornamentos lhe transmitiam um caráter religioso. (Mauss, p.36)

⁴⁶ “A festa acontecia no mês de junho(...) sobre uma mesa de bronze colocavam-se bolos a descoberto e então soltavam-se bois, um dos quais se aproximava do altar, comia uma parte e calcava o resto. Imediatamente um dos sacrificadores o golpeava com um machado. Estando o boi abatido, um segundo sacrificador consumava sua morte cortando-lhe a garganta com um cutelo; outros o despojavam, enquanto o primeiro a golpear fugia (...) a carne do boi era partilhada entre os assistentes, a pele era recosida e forrada de palha e o animal empalhado era atrelado a uma charrua.”(Mauss, p. 73-4)

⁴⁷ Segundo o comentário do autor, o que mais impressiona nesse sacrifício é a “continuidade ininterrupta dessa vida cuja duração e transmissão se assegura. Uma vez separado pela morte sacrificial, ele permanece fixado ali onde o rito lhe dirige. Nas Buphonias, ele reside no boneco do boi empalhado”. (Mauss,p.79)

3 DA ENCENAÇÃO (DO ESPETÁCULO) NO TEATRO DO BOI

3.1 Da Encenação

Em se tratando de um teatro que ao seu modo poderia ser entendido como se apresentasse as características de um “teatro teatral”, como considerava Meyerhold ⁴⁸, ou comparado às proposições de Artaud ⁴⁹, percebe-se que o Teatro do Boi engloba esses princípios e os expõe de uma forma contemporânea revelando em sua prática a utilização de uma linguagem não mais calcada na representação, mas no teatro, “teatro como linguagem, linguagem como magia ou encantação” (e para Artaud o teatro é, sobretudo, encantação).⁵⁰

Como em Meyerhold, onde o teatro teatral quer reforçar a idéia de encenação, ou seja, do sentido de leitura proposto pelo espetáculo, Artaud se volta contra os convencionalismos cênicos sobre os palcos. Ele lança as bases para uma nova teatralidade expondo nos seus Manifestos da Crueldade idéias contra o teatro “que vive sob a ditadura exclusiva da fala”.⁵¹

Mostaço (2010,p.48) indica que “a instância decisiva que separa o literário do teatral encontra-se no tipo de valoração agregada à palavra(...)”. No caso do

⁴⁸ Ao propugnar o *Teatro Teatral* por ele forjado, Meyerhold insistia em destacar na cena exatamente sua característica construída, artística, resultado de signos inflados de significação que poderiam facilmente ser tomados como símbolos. A teatralidade, nessa acepção, surge valorada positivamente como uma “virtude artística”.

⁴⁹ Apesar da existência da linguagem de gesto e de mímica, pantomima sem palavras, posições, atitudes, entonações objetivas, tudo o que ele considerou especificamente teatral no teatro e que são comumente considerados a parte menos significativa na representação teatral sob uma ótica oficial do palco.

⁵⁰ Para Artaud, (1995,p.127),“(…) se o teatro duplica a vida, a vida duplica o verdadeiro teatro – os duplos do teatro: [dentre eles]* ‘o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro’. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. É no palco [no espaço cênico]** que se reconstitui a união do pensamento, do gesto, do ato. O Duplo do Teatro é o real não utilizado pelos homens de hoje”. (* e ** - Colchetes meus)

⁵¹ Mostaço coloca que Artaud propõe com isso que se abra perspectivas para “um teatro que provoca transe, Tal como a dança dos Dervixes, e que se dirige ao organismo por meio de instrumentos precisos, pelos mesmos processos que se verificam em certas tribos, de curas por música e que admiramos em relatórios, mas que somos incapazes de produzir entre nós”

Teatro do Boi ela é “flagrada, performada enquanto ato volitivo e veiculada através de um agente, um ator manifestando-se no contexto das relações intersubjetivas(...)”. Nesse caso, a representação “objetiva-se sobre o espaço e seja qual for o epifenômeno que paradoxalmente surja, constitui-se num ‘denso’ acometido pela fugacidade cujo único resíduo é a memória”.

Mostaço considera ainda que a “instância socioossomática isolável é a existência de um olhar e de um olhado, a possibilidade de confronto entre espectador x cena”. Diz ele:

“Se, nesse viés, o teatral é percebido como um locus de visibilidade, sua mais funda característica, todavia, reside no aspecto ritual que faz vibrar, de retorno às origens míticas e dramáticas do homem. Drama e mito que em cada cultura e em cada época, revestir-se-ão de conteúdos próprios, aderidos à imaginação, à criatividade, aos conteúdos físicos e metafísicos que lhes provê substância, mana indispensável para agregar o imaginário dos indivíduos” (MOSTAÇO, 2010,p.48)

No Boi, o que compõe visivelmente sua teatralização, aquilo que salta de uma possível textualidade e entrelaçamento de ações, em qualquer dos seus dois níveis, é a complexa encenação teatral que escapa à configuração de um drama⁵² e é baseada numa linguagem inextrincavelmente mista de teatro de ator e teatro de animação, existindo sob um aparato musical, quase “operístico”, contendo em si, temporariamente, uma função “dramática” e outra “ritualística”.

Mesmo por que o Boi nunca foi um teatro formalmente dramático. Considerado como popular e folclórico, não estava categorizado como “drama”, não estava atrelado a qualquer gênero que o restringisse a uma estética teatral definida com única. Sempre dispôs, em sua realização, de todas as linguagens artísticas que lhe forem úteis para expressar uma duplicação da realidade.

O Teatro do Boi, em suas formas de encenação, está sempre executando um jogo que aparenta imitar a complicação da experiência real do dia a dia, provocando a duplicação da realidade, o que vai estabelecer uma dinâmica ímpar às suas apresentações. Para Lehmann (2007, p.138), “este jogo entre realidade e

⁵² A conceituação de drama, hoje em dia, tem outra significação e alcança uma extensão que o faz afastar-se da noção de gênero revelando seu caráter híbrido como pensa Sarrazac. Também para Lehmann, a conceituação de drama teria perdido sua eficácia, pois hoje o teatro contemporâneo não opera mais sob o conceito dramático. Funciona como “uma região de linguagem franca”, o que proporciona aberturas para outras linguagens (como a dança, o circo, as artes de rua etc).

ficção é provocado pela teatralidade com simiotização dos signos presentes numa cena”.

As ações cênicas desse teatro podem ocorrer em espaços múltiplos e diferentes (palcos, ruas, terreiros, quintais) que mantêm sempre um status de arena, um espaço circular. É dentro desse círculo que se estabelece um espaço ou espaços metafóricos, de acordo com a encenação.

O Teatro do Boi se desenvolve preferencialmente aí, nesses espaços abertos, realizando ações que se sustentam na atuação, na utilização de elementos cênicos imprescindíveis como figurinos, bonecos, máscaras, cujo jogo cênico envolve diálogos de voz e mímica, além de uma gestualidade própria. “Os participantes da ação constituem os pontos essenciais para a própria realização completa da experiência teatral, são eles: o público receptor, os atores e o espaço transformado em espaço teatral”.

O Figurino no teatro do Boi alcança aqui neste trabalho uma dimensão de atenção, de prontidão. Embora não se faça necessário a análise de todas as peças, o vestuário do Boi implica sempre numa perfeita harmonização entre trajes, acessórios e adereços, onde todos parecem exagerar o princípio de estilização das formas do cotidiano.

Devo ater-me aqui às considerações sobre as estruturas e funcionalidade dos trajes, deixando a análise dos acessórios e adereços para outra seção.

No Boi, como no teatro oficial do Oriente e do Ocidente, como cita Barba, o princípio é usar o figurino “como um *parceiro vivo*. O espectador então é capaz de visualizar a dança de oposições, os equilíbrios precários e a completa dinâmica criada pelo ator”.

Essa afirmação de Barba remete à observação de que, ao contrário de alguns casos, como no teatro oriental, o figurino do Boi é realmente extra-cotidiano. Não é um traje cotidiano teatralizado. Ele é uma estilização esdrúxula até, de trajes usuais das tarefas diárias. Mas é necessário observar que, como ele, o brincante do Boi, à sua maneira, também vê esse figurino de forma especial.

Grande cuidado e atenção é dedicado a esses figurinos e aos efeitos que eles podem criar: o figurino então se torna um *prothesis* (este é o termo que foi criado por Grotowski nos primeiros anos do seu Teatro-Laboratório), que participa do corpo do ator, dilatando-o e ocultando-o enquanto se transforma continuamente. O efeito de força e energia que o ator é capaz de manifestar é reforçado e elevado pela metamorfose do figurino em si, uma relação recíproca de troca: ator-corpo, ator-figurino, ator no figurino. (BARBA.1995,p.219).

As cores, os brilhos e as formas desses figurinos agregam ao espetáculo sensações de visualidade que contribuem de maneira exuberante para a encenação. Isto implica na ampliação das imagens construídas durante a realização das ações cênicas como um acréscimo de elementos de linguagem.

A grande contribuição do Figurino extra-cotidiano pode ser vista na gestualidade presente no espetáculo, tornando-se uma ferramenta (antes até de um objeto), útil para a construção gestual.

O Gesto do brincante exterioriza, com a colaboração do figurino, a significação de sentimentos e emoções que afloram no jogo cênico.

Para Pavis (1999, p.184) o gesto é “movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito ou completamente autônomo”. Esse movimento que se utiliza dessa espécie de moldura gestual que é o figurino, é que empresta ao brincante instrumentos que lhe proporciona um alargamento do gesto, ao estar aderido organicamente ao corpo.

Compreendendo o gesto como expressão, pode-se entender as atitudes corporais do brincante, marcadas por uma carga de sentimentos que são exteriorizadas, visualizadas no jogo.

Toda uma psicologia primitiva estabelece uma série de equivalentes entre os sentimentos e sua visualização gestual. O gesto é então o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico). Ainda aí trata-se da visão clássica do gesto na vida como no teatro (PAVIS. 1999,p.184).

No Teatro do Boi, essa visão clássica se reinterpreta. Os signos visíveis e exteriores que revelam as expressões interiores do espírito podem ser percebidos como meios que indicam operações interiores desse espírito, exibidas num contexto de encenação de forma dilatada.

A ampliação dos gestos (dos brincantes-atores, brincantes-animadores, brincantes-dançarinos) estabelece, nas ações cênicas executadas nesse teatro, a exteriorização daquelas operações interiores, sem caricaturá-las, mas deformando-as, porque as amplificam. Porque essas operações interiores quando mostradas, transformadas em gestos nas ações cênicas precisam ser reinventadas, como se reinventam as palavras que porventura as acompanhem.

É como se essas exteriorizações fossem revelações de “gestus”, categoria utilizada por Brecht e por ele cunhada de *gestus social* para revelar

atitudes humanas tais quais a opressão, a humilhação, a luta pela liberdade etc, transformadas em ações simbólicas, enfocando o caráter social de cada gesto ou do conjunto de gestos.

Por não se tratarem de gestos que requeiram esforços da musculatura normalmente utilizada no cotidiano, eles podem ser vistos, como “sobregestos”, como os define Dario Fo (2004, p.270).”Esse ‘sobregesto’ permite dar clareza e determinar o estilo do próprio gesto, amplificando-o e afastando do banal”. Para ele, a banalização do gesto é realizá-lo de forma pequena porque isso o torna não crível.

Isso se dá quando se aplica o real ao imaginário e para Dario Fo “o real aplicado ao imaginário é falso e também enfadonho. Portanto, para se obter um efeito crível é preciso manipular a realidade”.

A manipulação da realidade, para Dario Fo como para o artista-brincante do Boi, é simplesmente (ou de forma complexa) traduzir em códigos corporais de gesto e voz e, acrescentar-lhes códigos de imagens (de figuras e objetos) aquilo que a realidade executa cotidianamente e que é portanto algo mais contido, mais natural. E, que ao ser reconstruído em outra linguagem, necessita ser expandido para revelar num tempo cênico, aquilo que foi produzido no tempo histórico, físico. Por isso, no caso do Boi, precisa tornar-se graúdo o que parece pequeno na realidade.

Essa re-codificação vai atingir diretamente a percepção do público e a decodificação do receptor o faz interagir com o atuante que pode estabelecer um profícuo diálogo cênico.

Nessa relação, os gestos parecem fluir espontaneamente, quando por uma observação do receptor, o brincante sentindo-se instigado, repete o gesto que lhe despertou a atenção. Percebendo que o resultado foi tão positivo ou mais que o anterior e que provocou uma maior explosão de riso, o brincante incorpora tal gesto ao seu repertório e passa a utilizá-lo em ações similares.

3.2 A atuação no teatro do Boi

A princípio, é inviável considerar-se um atuante (brincante-ator, brincante animador, brincante-dançarino) do teatro do Boi um intérprete, uma espécie de tradutor do teatro dramático, alguém que intermedeie, que esteja entre o personagem e o espectador, “entre algo que é ficção e alguém real, material”.

Ferracini (In: Mostaço,2010, p.310) coloca que Burnier estabelece um conceito diferenciador ao de interpretação, o de representação que “amplia a potência comunicante, pois nela não existia tradução de uma personagem, mas apenas ações físico-vocais não traduzidas, deslocando a tarefa de interpretar para o espectador”. Para ele, a “personagem” para o ator que representa vem antes do texto.

Adverte porém Ferracini (p.312) que, escapando a uma configuração epistemológica, os termos em questão quando em referência à atuação dramática apresentam o mesmo significado. “(...) interpretação e representação – representar e interpretar – são substantivo e verbo que remetem-se uns aos outros e circulam em uma mesma significância quando referidos ao campo cênico ou à atuação teatral “

Encontra-se aí uma questão problemática que é introduzir uma diferença no território da atuação do ator, onde os dois termos se igualam. Afirmando que a “ação de interpretar é uma tradução” que se realiza pela leitura psicológica de uma personagem, não se apercebeu de que esse deslocamento para uma dimensão conceitual-filosófica abriria a possibilidade de examinar o termo representação na mesma dimensão e cujo resultado de significação é também “estar no lugar de; ser ilustrativo; reprodução ou imitação”.

Num estudo sobre a atuação do brincante do Boi (em qualquer dos seus papéis) seria perigoso compreender-se representação como entender o ator como um ilustrador, ou mímico de ações. O ideal seria entendê-lo como um “ator criador de um jogo, de uma poética através de suas ações físicas e vocais, orgânicas, dilatadas no espaço tempo”.

Pensar a ação do brincante do Boi é como pensar a ação do ator cênico hoje. Como sugere Ferracini (p.238), “pensamos na atuação enquanto processo em si – diferença, singularidade potente – cuja gênese pouco importa”. Para ele:

“Mais importante, é a capacidade operacional da atuação de possibilitar uma relação dinâmica dos elementos diferenciais, sejam eles quais forem, dentre as opções dramatúrgicas(...) a atuação não se dá através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais circularmente(...) Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial. O atuador (ator, dançarino, performer) atua justamente nos espaços “entre” elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num *contínuum* fluxo espiralado”. (FERRACINI, 2010,p. 238)

Isso remete à observação da atuação dos brincantes do Boi (especialmente durante as “brincadas” quando não se apresentam as comédias), “no espaço-tempo entre os elementos cênicos na busca de gerar um possível território poético”. E, como ainda observa Ferracini “atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar”.

À formação de possíveis agenciamentos dramáticos espetaculares causados pelas diferenças não hierarquizadas dos elementos da cena do espetáculo (como no Boi), Ferracini chama de rizoma cênico.⁵³

Vê-se na encenação do Teatro do Boi que existe “a opção dramática pela atuação dos atores presenciais que operacionalizam e instauram o jogo cênico”. Esse ator enquanto “corpo-em-arte, enquanto corpo-subjétil” é um elemento desse rizoma cênico. Nisso retém partes que se identificam, diferenças em si que formam, em seu conjunto, “uma possível segunda camada de significância, sentido e sensação”.

Identifica-se aí a existência de atuação de dois rizomas: um corpóreo, que é um conjunto de relações de elementos não hierárquicos enquanto diferença que pode ser chamado de técnica de segunda camada, e um cênico, que se caracteriza pela técnica de primeira camada, que se define como a capacidade do ator de operar e relacionar sua técnica corpórea ao conjunto relacional deste rizoma.

Apoiado em Ferracini, considere importante estabelecer essa diferenciação para que fique entendido que o que é chamado de técnica contém uma “multiplicidade de camadas operativas que exigem uma sólida preparação do ator.”⁵⁴ Para o autor, a atuação age numa força que opera com a finalidade de colocar os elementos que constituem o rizoma corpóreo preparados e trabalhados “em fluxo e em recriação contínua”, força que ele denomina de organicidade.

⁵³ Rizoma cênico: considerando a partir de uma reflexão de Deleuze e Guattari, “(...) qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e pode sê-lo.” Nas considerações do espetáculo contemporâneo, é uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação e de execução não são lineares.

⁵⁴ “Necessário também dizer que o recorte sobre esse rizoma corpóreo é objeto de pesquisa e reflexões de recentes agenciamentos territoriais, como a dramaturgia do corpo, a dramaturgia do ator, a dramaturgia da dança. Todas essas disciplinas buscam refletir, com pequenas nuances diferenciais, como se processa e se opera uma possível coerência de sentido-sensações no fluxo de ações físico-vocais desse corpo-em-arte ou desse corpo-subjétil”. (FERRACINI, 2010, p. 330).

Essa organicidade enquanto força é gerada na relação estabelecida “entre” os elementos do rizoma corpóreo, mas mesmo assim não é pré-existente, não está no “entre”, ela se cria no “entre”. Nesse caso, para Ferracini (p.330), “se os elementos corpóreos-vocais não se apresentam, a organicidade não se configura. O atuador atua (...) na relação entre os elementos para gerar essa força que, ao mesmo tempo, recria a relação dos elementos”.

Os brincantes, no Teatro do Boi, passam, mesmo inconscientemente, por essa experiência. Atuam na organicidade, ou nas forças. Embora se possa considerar que, por algum motivo, pareçam interpretar ou representar, mas “ao largo dessas relações, atuam”. Eles agem para afetar um espaço-tempo que se reelabora continuamente.

Esses brincantes desenvolvem um trabalho cênico de atuação que faz redobrar o “espaço-tempo macroscópico” que leva a geração de micropercepções, que vai suscitar sensações que “re-afetam o próprio espaço-tempo recriado”.

Percebe-se, no contexto da encenação, que as ações desenvolvidas pelos brincantes estão carregadas de sensação e sentido, expostos por um fluxo de “sentidos macroscópicos vinculados estreitamente a um fluxo outro, microperceptivo de sensações”.

Em consonância com qualquer análise possível da encenação do Teatro do Boi em suas duas realidades de apresentação pode-se constatar, dialogando com Ferracini, que os brincantes podem sim, em algum momento interpretar, embora possam não agir como se o estivessem fazendo; podem representar, embora não demonstrem tecnicamente isto; mas, mesmo que o façam, o fazem numa perspectiva de atadores, pois como conclui Ferracini (p.331), “atuar é um fluxo de sentidos-sensações contínuas e dinâmicas que criam dramaturgias corpóreas orgânicas. A atuação não interpreta nada, não representa nada, simplesmente age”. Embora esses brincantes possam ter atitudes que extrapolem em alguns pontos essa característica de quem “simplesmente age”.

3.2.1 Preparação do Brincante-ator

É necessário observar que os brincantes⁵⁵ do Bumba-meu-Boi do Maranhão se instalam na “brincadeira” do Boi como entes de dupla forma de atuação. Ora como “iniciados” participantes, convivas de uma festa ritualística completa, ora como atuantes de teatro, são atores ou brincantes-atores do espetáculo ou espetáculos contidos na “brincadeira”.

Esses brincantes enquanto participantes da brincadeira, tanto nos rituais ou nas folganças, mantém os seus status de *homo ludens*. Tornam-se um duplo por que deixam os afazeres cotidianos para virar “outros homens”: os que brincam Boi. Na própria brincadeira, quando assumem um posto na encenação da matança, eles alcançam um novo status, se duplicam outra vez. Eles agora são “brincantes que atuam num espetáculo teatral”.

Basta observar com atenção os depoimentos de alguns desses elementos, coletados por diferentes pesquisadores, para configurar-se um quadro de entendimento de como eles próprios se definem.

“Seu” Betinho, por exemplo, diz não ser palhaço, mas sentir-se palhaço: “me sinto um palhaço na hora que eu tô fazendo matança. Mas não sou palhaço – palhaço é profissão. Eu... é uma missão, uma devoção e não profissão”. (Vasconcelos,2007, p.24).

Segundo esse depoimento, pode-se perceber que alguns tem a consciência de participar da brincadeira como um “brincante” lúdico ou religioso e que só se consideram atores enquanto atuam como personagens na Matança. Para eles, estar caracterizado apenas, não significa “estar” ator, ser artista. Esse é um estado (como um devir) que se configurará durante a atuação (na comédia) na Matança .

Eles chegam a extrapolar a atividade lúdica e agem como celebrantes de um grande e coletivo ritual sem perder, no entanto, o prazer do divertimento. Exibem

⁵⁵Neste trabalho, o termo “brincante” extrapola sua característica lexical (participante de um folgado popular) para adquirir novos caracteres categóricos: “brincante/ator-dançarino”; “brincante-animador-dançarino”; “brincante-dançarino”, abrangendo assim um novo status semântico.

um jeito brejeiro, ladino, maroto de comportar-se na celebração como se houvesse o cumprimento de uma regra obrigatória intransigente, mas que pode reverter-se numa disciplina que induz à satisfação.

Torna-se imprescindível compreender por meio de uma leitura minuciosa e inteligente das suas corporeidades, dos seus gestos, do seu vigor e entrega de participação nos momentos de realização dos rituais, como também nos momentos meramente *espetaculares* que contém ou não a teatralização, onde e quando se metamorfoseiam em *atores* (atuantes teatrais) não mais atuantes ritualísticos.

Como “brincantes-atores” eles assumem vários postos⁵⁶ quando atuam como personagens: atores-em-máscara, atores-animadores, atores-dançarinos, ou só atores. Esses brincantes “encarnam” personagens. Essas personagens atuam de forma específica e diversa nos diferentes momentos da encenação.

São brincantes que portam as personagens e agem independentemente de uma proposta de escritura qualquer, nas brincadas e nos rituais. Eles cumprem seus papéis e atuam como “se”.

Esses mesmos brincantes, ao incorporarem suas personagens, agem, agora nas encenações das comédias (nas matanças) como atores, atuando. Ou seja, eles tomam atitudes e gestos atorais por que têm que dar conta de uma narrativa, de uma história, de um enredo⁵⁷. Transformam-se cada um em um brincante que atua em um espetáculo.

Esse brincante passa a se comportar como um artista e, nesse contexto, como um artista cênico, um artista cuja obra não é “um objeto exterior a ele, está contida nele próprio”.

Em outras palavras, é aquele que traz em seu próprio corpo o resultado de sua arte (...) O corpo do artista cênico é, ao mesmo tempo o agente e o produto de sua obra de arte(...) Enquanto agente o corpo é técnica, enquanto produto ele é arte (STRAZZACAPPA (1997) In: BIÃO, 1999,p.163)

⁵⁶ “Posto”: designação popular para “papel” em folguedos maranhenses.

⁵⁷ Lembrar que as personagens representam papéis fictícios e executados por pessoas simples que ao representá-los atuam como “seres” extraordinários, estão agora em papéis diferentes do seu papel na sociedade. Experimentam poder, força, decisão etc. São um outro, uma nova persona se instala (Vasconcelos, 2007, p. 91.)

Eugênio Barba (1955, p.186-88) na obra *Antropologia Teatral* contribui para o entendimento do desenvolvimento da técnica e do aprendizado desta pelo brincante em qualquer de suas funções ou postos no espetáculo do Boi.

Para ele existe um “nível básico de organização comum a todos os atores e define como pré-expressivo”, campo da antropologia teatral, que se preocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva,” podendo esse ator tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador”. É um nível operativo, “uma práxis cujo objetivo, durante o processo é fortalecer o *bios* cênico do ator”.⁵⁸

Confrontando e comparando as técnicas de atores e dançarinos “no nível transcultural” e, por meio de estudo do comportamento cênico, a antropologia teatral descobre que “certos princípios que governam a pré-expressividade são mais comuns e universais” do que se poderia ter pensado.

A antropologia teatral chama de técnica, “formas, maneiras, comportamento, procedimentos, artifício, aparências”, uma característica encontrada em todo ator-bailarino existente em todas as tradições. Descreve a “espontaneidade” como o “primeiro caminho” utilizado pelos atores empregando a elaboração do comportamento que lhes ocorre naturalmente “que absorveram desde o seu nascimento no meio cultural e social no qual cresceram”.

A esse processo de “absorção passiva, sensório-motora”, do comportamento cotidiano de uma dada cultura, os antropólogos definem como inculturação e que, a meu ver, transforma-se em técnica de atuação que, quando usada em suas variações de aculturação se torna transcultural e revela “princípios comuns”.

Para Barba (1994, p.30) é tarefa da antropologia teatral descobrir os princípios comuns, as formas invariantes, utilizando-os como meio para retirar do corpo do ator toda a manifestação cotidiana com o fim de suprimir os automatismos cotidianos do corpo.

É importante distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extra cotidiana. Para Barba (1999, p.8) essa distinção se dá ao descobrir quais os

⁵⁸A Antropologia Teatral postula que o nível pré-expressivo está na raiz das várias técnicas de representação que existe, independente da cultura tradicional, uma “fisiologia” transcultural. De fato a pré-expressividade utiliza princípios para aquisição de presença e vida do ator” (Barba, 1999, p.188)

princípios que dirigem um “bios cênico ou vida do ator,” cujo primeiro passo deve ser compreender que “as técnicas corporais podem ser substituídas por técnicas extra cotidianas” que são aquelas que não respeitam “os condicionamentos habituais do corpo” e que definitivamente os atores usam. Isso demonstra que o corpo do ator é utilizado de forma substancialmente diversa na vida cotidiana e nas situações organizadas de atuação.

Importante observar que esses princípios estudados pela antropologia teatral e que se relacionam ao equilíbrio, equivalência, oposição, dilatação e omissão são parte de um estudo dirigido para a preparação do ator com fins de mostrar seu trabalho nas encenações (o desenvolvimento da vida cênica no palco).

Esses princípios são observados “naturalmente” com referência aos brincantes-atores do Boi. Basta olhar como se constrói um artista-brincante a partir de sua formação, para atuar em qualquer “posto”, em qualquer conjunto de qualquer dos sotaques estudados. Vale ressaltar que esses estudos foram enriquecidos por observações anotadas por outros pesquisadores.

A preparação que implica em transformar o domínio das técnicas corporais (cotidianas) em técnicas extra cotidianas, as quais farão operar a “metamorfose” do brincante-lúdico em brincante-artista, pode incorrer num processo de aprendizado (cujas metodologias são variadas, complexas e não sistematizadas).

Mesmo sem a consciência ou preocupação com a metodologia da aprendizagem ou repertório de métodos adequados para uma preparação ideal do brincante-artista, o treinamento e a preparação desse brincante se faz de forma objetiva (mesmo sendo assistemática) observando um processo dinâmico que pode ser considerado universal.

Esse processo pode ser compreendido através de formas ou procedimentos como: “convivência – método de aprendizagem coletiva”; “técnicas codificadas / princípios que retornam”; “comportamento restaurado e comportamento vivo”; “variações de equilíbrio”; “técnica de mimese corpórea”; “aprendizado com a tradição”; “observação”; “técnicas herdadas e acréscimos de saberes”.

As funções de coordenação e direção cênica do espetáculo do Boi são bem definidas. Nos conjuntos dos três sotaques estudados, percebe-se uma variação mínima no exercício dessas funções e quase sempre com referência a mudanças de nomenclatura (como diretor da matança em chefe da palhaçada;

diretor dos índios em chefe dos caboclos de pena; amo em cabeceira etc), ou modos de comandar o conjunto e dirigir o espetáculo teatral do Boi.

Em geral, o amo ou cabeceira, aquele que detém o apito de comando é quem dirige os ensaios auxiliado por seus segundos no “puxamento” do canto das toadas. Ele determina o esquema das formas de “brincada” a serem empreendidas durante a brincadeira, o roteiro das toadas e o ensaio do canto, da dança e dos instrumentos.

Fica estabelecida uma interação harmônica (por que é pactuada) entre o Amo (Cabeceira) e o Diretor da Matança que vai definir, principalmente, os momentos de realização e os intervalos das cenas da comédia, com que frequência será realizada, em que forma de brincada e o tempo de duração (dado muito recente, motivado pela modernização dos modos de apresentação do Boi).

Visto isto, percebe-se que nenhum conjunto dos sotaques estudados mantém um “posto” de ensaiador, de treinador. Essa função é claramente exercida pelo amo (cabeceira) e pelo diretor da matança, cada qual responsável pelos brincantes que compõem os elencos que lhes compete treinar ou ensaiar. É comum amos e diretores de matanças recorrerem ao auxílio de brincantes mais velhos, mais experientes que ainda brincam ou somente acompanham o conjunto.

Mesmo com essas funções definidas e apesar de um bem estruturado esquema de roteiro de ensaios (e treinos), a preparação do brincante, o treinamento para a atuação cênica, ocorre sem uma sistematização metodológica muito clara, mas que pode ser compreendida através de um exame mais atento.

O aprendizado e a preparação do brincante “ator-animador-dançarino” dá-se em geral através da “convivência, num processo de aprendizagem coletiva”. Essa “convivência”, facultada pela relação pessoal diária ou semanal dos participantes de um conjunto de Boi, que convencionalmente começam a reunir-se no sábado de aleluia para os ensaios (alguns residindo no próprio barracão pelo período que antecede e que dura até que se complete o ciclo do Boi), é um dos fatores que proporciona e facilita um processo de aprendizagem de qualquer posto, de qualquer papel.

O trabalho corporal, a partir da experiência do “arremedo” de posturas, gestos e passos; a discussão sobre esquetes, temas, falas; a confecção ou reparos em bordados dos figurinos, recomposição de fitas e penas nos chapéus; o

treinamento para equilibrar esses chapéus sobre as cabeças sem machucar os pescoços; saber “rodar” esses chapéus; a experiência com o uso de máscaras (e a confecção destas), de artefatos e de objetos animados e a busca de domínio do equilíbrio e eixos desses objetos para empreender suas animações, tudo isso pode ser facilitado com a “convivência”.

Luciana Carvalho (2005), durante sua pesquisa sobre o “auto” no Bumba-meu-boi maranhense, em um conjunto do sotaque de Zabumba do interior, observou:

A convivência quase diária com os companheiros de “palhaçada” fazia parte do processo de formação do Pai Francisco e do treinamento para criação de histórias. O aprendizado envolvia ainda um domínio do corpo. “Um jogo de corpo, no modo e andar, cair, dar de bunda (bater com as nádegas e quadris nos outros)” e de fala – “saber fazer aquelas tiradas” – além de um exercício de sensibilidade para “fazer graça” a partir de fatos não necessariamente engraçados, mas trágicos ou tristes muitas vezes, e que se referiam a promessas feitas por alguém próximo ao grupo em momento difícil da vida. (CARVALHO, 2005, p.300)

Instigados naturalmente pela convivência, os elementos constitutivos dessa formação, preparação e treinamento do “brincante-ator” realizam-se como que seqüencialmente, construindo esse artista cênico em função do espetáculo do Boi.

Um procedimento que se acrescenta para a preparação do brincante durante o treinamento é o que se pode entender como a compreensão do “comportamento vivo e comportamento restaurado”.

Nesse ambiente de convívio, ensaios e treinos é onde afloram as atitudes e gestos cotidianos, comportamentos humanos que deverão ser compreendidos como *materiais de trabalho*, tornando-se o seu contexto de origem mais ou menos indiferente sob o seu aspecto de “*material primal*”.

O que permitirá a avaliação do interesse de um material específico e o que deverá ser preservado desse material enquanto *comportamento restaurado* situa-se no seu nível *pré expressivo*. Desse modo, sem ignorar que cada comportamento representa uma expressão que se insere em um determinado sistema simbólico ao concentrarmo-nos no nível pré – expressivo, nosso principal objetivo é a energia, a presença e o *bios* de uma determinada ação, não o seu significado. (GOMES e BENTLEY, 2010, p.2-3)

Entenda-se que, sem dúvida, o trabalho do brincante necessariamente implica em um conjunto de técnicas corporais. Para Gomes e Bentley, são “técnicas corporais fisio-psico-sociológicas, mas estas diferem das técnicas cotidianas, apesar de nelas basearem-se (...)”. É que em cena, em estado de atuação, comportamentos “vivos” são revividos ou são realmente “restaurados”.

A esse “comportamento restaurado”, que independe do sistema casual, ou seja, o social, o psicológico e o tecnológico que revela sua existência, Schechner (In Barba; Savarese, 1995, p.:205) define com “seqüência de comportamentos que podem ser montados, moldados, modificados, ‘rearranjados’ ou reconstruídos”.

O brincante (ator, animador, dançarino), como qualquer artista cênico, necessita utilizar-se desse procedimento, e o faz, mesmo que não tenha uma consciência pessoal de que esteja realizando uma técnica própria para a composição das personagens com as quais atuam. Sabe, no entanto, que atitudes e gestos observados e/ou vivenciados no trato cotidiano como correr, andar, saltar, gritar, capinar, varrer caçar, plantar, seduzir, amar, lamentar-se, lutar, atender às necessidades fisiológicas são o ponto de partida para a atuação de suas personagens, tanto nas “matanças” como nas “rodas”. Durante os treinos, esses comportamentos observados ganham um tratamento de discussão-reflexão e se amplificam a partir de uma recriação.

O comportamento restaurado é a principal característica de todas as espécies de performance – sendo o teatro uma delas – logo podemos definir o trabalho do ator (seja no âmbito do treinamento, ou nos ensaios e espetáculos) como utilização das técnicas corporais psicofísicas visando à criação de comportamentos restaurados originais, tendo como matéria prima os “comportamentos vivos”. A partir dessa premissa, a preparação do ator visa cultivar sua capacidade de observação e treinar seu corpo para torná-lo capaz de aprender, reproduzir e recriar tais comportamentos. (GOMES e BENTLEY, 2010. p. 2)

Esse trabalho, que implica na observação e imitação de “ações físicas e vocais do cotidiano (...), seguidos de memorização, codificação, e teatralização” é entendido por Gomes e Bentley como “técnica da mimese corpórea”.

É a recriação do material coletado, “um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano”. Material (que é a matéria-prima) a ser utilizado como iniciador de qualquer pesquisa a ser desenvolvida

Para Gomes e Bentley, esse trabalho que realiza a “restauração do comportamento” e que implica no trabalho de “seleção e dilatação (separação)” somente acontece a contento se existir um “processo de fixação por meio de técnicas codificadas”.

O ator compõe sua ação numa síntese “ele segmenta as ações, escolhendo e dilatando certos fragmentos, compondo os ritmos, conseguindo um equivalente da ação real por meio do que Schechner chama de restauração de comportamento” (In: Barba e Savarese. 1995, p.70) através desses fragmentos de comportamento” que podem ser “ re-arranjados e

reconstruídos”, o ator busca em seu corpo um equivalente orgânico àquilo que foi observado. (GOMES e BENTLEY, 2010, p.3)

Na observação e análise desses “exercícios” de convivências e dos ensaios e treinos oficiais do Boi onde se pratica a observação e imitação de ações físicas e vocais do cotidiano e o desvendamento da tradição oral é que se torna possível perceber com clareza como se dá o aprendizado do brincante-ator.

É por meio dos acervos de “técnicas” contidos na tradição oral que se processam os ensinamentos. Por isso, a aprendizagem se dá a partir da observação de uma prática, de como essa tradição se apresenta. Essas “técnicas” que são transmitidas aos brincantes aprendizes podem ser entendidas como “estruturas materiais ou imaginárias” ou, ainda, como absorvidos das reflexões de Eugênio Barba (1995, p. 27-58), “técnicas codificadas de longa duração”.

Para Barba (1995, p.8) técnica é, de fato, um “uso particular do corpo”. Isto leva a compreender que, após um trabalho de restauração, as técnicas “podem ser substituídas por técnicas extra cotidianas” do que se pode deduzir que finalmente técnica é a “utilização extra cotidiana do corpo”. Beltrame (2007, p.163) observa que Barba, para falar de “técnicas codificadas” refere-se a “princípios que retornam. Isso se percebe observando que os estudos de Eugênio Barba estão voltados prioritariamente para o treinamento corporal e na preparação psicofísica do ator” que elabora um acervo de procedimentos construídos “através da história” que são incorporados por “mestres do ofício” e que, indubitavelmente, foram construídos como “técnicas de mimeses corpóreas” e que os repassam aos seus aprendizes.

No Boi-de-Mamão [como no Bumba-meu-Boi], os atores-dançarinos vivem processos semelhantes aos analisados por Barba em diferentes manifestações cênicas de distintas culturas. As técnicas de dança, interpretação e animação de bonecos-máscaras são criadas durante a trajetória do agrupamento do Boi e podem ser conscientes e codificadas ou até mesmo inconscientes mas aparecem como procedimentos, posturas, recursos nas práticas dos homens que vivenciam a brincadeira. (BELTRAME, 2007, p.163)

No Bumba-meu-boi do Maranhão, a partir da observação dos conjuntos de Zabumba do interior, a transmissão dessas técnicas que compõem o conteúdo da aprendizagem dos “palhaços” se dá a partir do “Palhaço Chefe” que é o mais experiente e que comanda uma equipe de palhaços que, segundo Gomes (p.57) varia em quantidade de acordo com o enredo a ser apresentado.

Estabelece-se uma hierarquia na composição e dois grupos se instalam: o primeiro formado pelos palhaços com mais tarimba e que dialogam entre eles

próprios e os cabeceiras; o segundo, formado por crianças e adolescentes, "são, os responsáveis por apresentar os bichos". São eles que executam "as denominadas *passagens* de animais" durante a matança.

Observa Gomes que :

Em relação a aprendizagem dos que desejam ser palhaços esse é um momento importante e o bom empenho garante a participação dos jovens em matanças futuras, mediante o convite do palhaço chefe. Um dos critérios para a escolha de jovens que farão as passagens é de ordem pragmática como por exemplo: um jovem que consiga movimentar-se nos bichos ou bonecos de vestir. (GOMES, 2008, p.57)

Esse procedimento de "aprendizado com a tradição" me faz recorrer a Beti Rabetti, em seu estudo sobre o desempenho do ator em diferentes formas de teatro popular, no qual ela distingue,

um aprendizado básico para a constituição de acervos técnicos pessoais (com elementos colhidos substancialmente em tradições teatrais populares e cômicas de longuíssima tradição) e destinados a, no próprio espaço do palco, sofrer um contínuo processo atorial de aperfeiçoamento. (RABETTI, 1999, p. 34)

O desempenho dos palhaceiros de Santa Helena, do conjunto de sotaque de Zabumba dirigido por seu Lourenço Pinto, se dá de forma similar ao processo descrito por Rabetti, tendo-se em conta o que afirma o próprio Lourenço em depoimento colhido em junho de 2007, que o seu aprendizado ocorreu olhando os truques e até ajudando ou trabalhando como palhaço de circo mambembe.

O trabalho de Rabetti colabora com a indicação de dois aspectos indispensáveis para o entendimento de como se pode forjar "um acervo técnico" de um teatro calcado na existência de uma brincadeira popular como observou Beltrame (2007, p.164) a partir de seu estudo sobre o Boi-de-Mamão. São eles: "a presença de elementos colhidos das tradições e o contínuo acréscimo de saberes da prática do artista".

Um procedimento utilizado para o aprendizado e treinamento do brincante-artista e que está inserido naturalmente entre todos é a "observação". Para alguns teóricos do teatro contemporâneo, trata-se de um recurso pedagógico de grande eficiência, principalmente na "preparação do ator-dançarino".

A “observação do outro” enquanto se dá a apresentação faculta ao observador a apreender “referências de como fazer” e além disso o capacita a dar continuidade a “procedimentos incorporados” pelos atuantes mais experientes⁵⁹

Sobre este procedimento a colocação de Valmor Beltrame esclarece:

A Observação valorizada nessas diferentes práticas artísticas(...) e dos integrantes dos grupos de Boi, longe de impor riscos de reprodução destituída de originalidade no modo de atuar, estimula o acréscimo, a seleção de novos procedimentos criativos na prática do ator.(BELTRAME, 2007, 165)

Em seu trabalho Beltrame aprofunda a reflexão de que no Boi-de-Mamão “observar” não cumpre apenas a função de possibilitar a apropriação de técnicas, uma vez que dominá-las não é suficiente para apresentar resultados artísticos”. Mas esse procedimento se torna imprescindível para a compreensão do sentido e do valor dessa expressão cultural”, contribuindo para a construção e definição da sua identidade artística.⁶⁰

Beltrame lembra que essas técnicas normalmente são “identificadas” durante a encenação ou durante os ensaios e treinos, na preparação do “espetáculo”.

Ao aprender observando o modo como os outros integrantes do grupo atuam ou com o ensaiador, o aprendiz vai assimilando esses procedimentos, compreendendo que a realização da brincadeira exige a incorporação dessa forma de fazer realizada por seus integrantes.(BELTRAME, 2007,p.164)

No Teatro do Boi (no Maranhão) é óbvio que a figura do aprendiz se confunde. É visível que em quase a maioria dos casos, esse aprendizado se dá através da observação, imitação e repetição de procedimentos (gestos, passos e movimentos), o que acontece com os “atores” brincantes mirins, principalmente quando têm que portar máscaras, bonecos e objetos.

Outros brincantes geralmente começam na adolescência ou juventude sem nenhum prejuízo pra a brincadeira: amos, vaqueiros, baiantes de cordão (os que quase só dançam). Mas os que são encarregados de personagens com atuação direta nas matanças e que apresentam tipos etc, esses “crescem” no Boi. Até os

⁵⁹ Nem sempre essa relação é tão harmoniosa de forma espontânea. Os responsáveis pelas funções determinantes no espetáculo algumas vezes não concordam com algumas inserções ou retiradas de cenas que alteram um roteiro. É necessário estabelecer um pacto entre eles para garantir uma encenação coesa.

⁶⁰ Beltrame (2007.p:165) lembra que personalidades e teatrólogos renomados confessam que seu aprendizado se deu basicamente “espiando”, observando os atores mais tarimbados. Dentre eles: Michael Clukhov, Dario Fo, Jiro (um jovem aprendiz do Bunraku) etc.

brincantes/atores-em-máscra tem um aprendizado igual. Só que estes em geral, quando são os principais da roda, podem ter iniciado a “atuar como”, já na juventude, tendo o seu processo de observação iniciado na infância.

Isso implica em reconhecer que “as técnicas herdadas e “acréscimos de saberes” devem ser considerados os dois aspectos básicos e fundamentais dominados por esses brincantes artistas. Esse conhecimento adquirido, acumulado e atualizado, renovado sempre, é parte do que considera Beltrame (2007,p.167) embora se referindo ao Boi-de-Mamão (mas que se aplica a qualquer brincadeira popular), “técnicas herdadas e acréscimo de saberes”, resultado do processo criativo grupal e individual do artista.

As técnicas utilizadas e perpetuadas nas brincadeiras de Boi podem ser mais facilmente identificadas em aspecto do trabalho, como: estrutura dramatúrgica; uso e funções da música; confecção dos bonecos-máscaras; animação das personagens e definição de seu caráter; recursos para provocar o riso e a improvisação na relação que se estabelece com a platéia(...)

A apreensão de cada um desses procedimentos se dá de forma indissociável, como um saber que não se fragmenta, um conjunto de normas que é assimilado sem hierarquia ou seqüência previamente definida (BELTRAME, 2007 p. 167)

No caso do Teatro do Boi, essa identificação se torna ainda mais precisa a partir da análise de suas personagens, quando se pode confirmar que o desempenho dos brincantes artistas quando atuam em suas personagens apresentam o resultado de uma preparação individual e um treino (individual e coletivo) que ocorreu durante os ensaios da brincadeira nos momentos em que é elaborada a matança (comédia) do ano.

Por fala, por mímica, por gestos e movimentos próprios, esses brincantes-atores utilizando-se de uma ou mais de uma linguagem definida, criando um vocabulário específico que seja capaz de provocar um entendimento, uma leitura objetiva ou subjetiva na “assistência”, tornam visível uma atitude de diálogo. As ações cênicas se definem e acontece de fato um espetáculo teatral dentro do grande espetáculo que é a “brincadeira” do Boi.

A “metamorfose” de brincantes-atores em “personagens vivos” ocorre com maior intensidade nos momentos em que se geram as ações cênicas. Fora delas, na execução de danças durante as toadas e intervalações, essas metamorfoses não são tão aparentes, embora a caracterização permaneça fiel. Mesmo assim,

É importante frisar que os homens que brincam Boi trabalham, durante o dia, no seu cotidiano (...) nos dias ou nas noites de brincadeira deixam tais funções e assumem o papel de (...) outras personagens. Essa transformação é visível não só no figurino como também nos gestos, ações e na conduta da personagem mostrada ao público(...) Depois da jornada de trabalho, de noite, quando tem brincadeira de Boi esse homem se transforma em outro, assumindo a função de ator-dançarino que anima bonecos, máscaras.(BELTRAME, 2007, p.168)

Esses “brincantes”, quando assumem o que caracteriza um segundo duplo, são condicionados, treinados, ou naturalmente levados a assumir essas atitudes de atuantes. Eles têm uma experiência “pré”. São habituados a trocar o *gestus* social, ou melhor, eles extrapolam o seu cotidiano e entram num espaço ficcional através da concretude da “farda” e do “cérebro” da personagem. Eles mudam de status. Adquirem metonimicamente novos gestos. Instauram portanto seu espaço gestual, como o percebe Pavis (com relação aos atores do teatro), observando o espaço estabelecido pela presença, posição cênica e os deslocamentos dos atores:

(...) espaço emitido e traçado pelo ator, induzido por sua corporeidade, espaço evolutivo e suscetível de se estender ou se retrainir (...) A experiência cinestésica do ator é sensível em sua percepção do movimento, do esquema temporal, do eixo gravitacional, do tempo-ritmo: Dados que só pertencem ao ator, mas que ele transmite ao espectador (...) a sub-partitura na qual o ator se apóia (pontos de orientação no espaço tempo) fornece um percurso e um trajeto que se inscrevem no espaço se inscreve neles(...) O espaço centrífugo do ator se constitui do corpo para o mundo externo. O corpo encontra-se prolongado pela dinâmica do movimento (...) O corpo do ator em situação de representação (...) [é um corpo] que tende a expressar o mais fortemente possível suas atitudes, escolhas, sua presença. (PAVIS, 2003, p. 142-3)

Esse espaço gestual inscrito pelo brincante está mais visível durante sua atuação nas “brincadas completas”⁶¹ (ou nos “shows de arraiais”) como se verá neste capítulo, por meio do estudo da comédia contida na “brincada completa”, ou seja, a encenação denominada pelos brincantes de matança (matança de terreiro, comédia ou palhaçada), dependendo da lugarização do conjunto de determinado sotaque que foi observado.⁶²

⁶¹ O Teatro do Boi, durante as “brincadas”, comporta precisamente formas definidas de apresentação. São elas: “Brincada completa; Meia-lua; Vista; Shows em Arraiais”.

⁶² Para Bordieu (1996, p.61), a observação, além de contribuir para a possibilidade de aproximação de técnicas, “contribui para o ator dançarino adquirir esses saberes e consolida um modo de ver e pensar a sua atuação”.

Durante a realização da matança, pode-se distinguir por meio da roteirização do enredo, momentos pontuais de revelação da significação da atuação vivenciada numa encenação. Seja qual for o enredo ou a forma em que este for desenvolvido (precisamente em conjuntos dos três sotaques estudados) encontram-se personagens idênticas ou correlatas cujos atuantes tem que ser competentes para se utilizarem de comicidade, improvisação, habilidade com animação de objetos, habilidade de dançarinos, habilidade no canto.

Essas personagens estão categorizadas em: humanas, fantásticas, zoomorfas e objetos e trajes.

O desempenho dos brincantes do Boi quando atuam em suas personagens é o resultado que já vimos, de uma preparação individual e um treino (individual e coletivo) que ocorre durante os ensaios quando é elaborada a matança do ano.

A preparação e treinamento em questão podem levar à possibilidades concretas de desenvolvimento de uma poética corporal pautada na construção de partituras expressivas as quais se tornam instrumentos de harmonização brincante-ator/personagem.

Considero oportuno estabelecer um diálogo com o trabalho de Samuel Petry e Milton Andrade (2002 a 2006, p.23) no qual desenvolveram uma fértil reflexão sobre “Partitura e Matriz Corporal do ponto de vista de suas construções teóricas e experimentais”.

A partir do estudo desses autores, busco cotejar pontos constituídos por teóricos do Teatro (do século XX) e as práticas e condições visíveis na elaboração do brincante do Boi em suas atuações como ator/animador-manipulador e dançarino.

Partindo de uma revisão sobre as reflexões teóricas a respeito do trabalho do corpo do ator em função da composição de personagens desenvolvidas por Stanislavski, Meyerhold e Grotowski, os autores expõem as conclusões desses teatrólogos, considerando uma certa cronologia e aspectos evolutivos.

Entendendo que a “ação do ator destinada à construção da personagem e da linha dramática deveria ser fixada e repetida numa partitura”, Stanislavski interessou-se por um estudo do corpo do ator como “signo expressivo e plataforma semântica” partindo do entendimento sobre a linha geral das ações físicas.

Já o termo “desenho do movimento ou escritura do movimento plástico” utilizado por Meyerhold, compreendendo o trabalho de “composição da dramaturgia corporal sempre mais independente do texto”, indica que “existem dois níveis de criação de uma pauta de ação”: o “contra-impulso” que antecede a ação principal e “que retém a energia preparatória para sucessivamente definir-se a ação final” (momento de suspensão, sinal ulterior que atrai o espectador negando-lhe recursos para intuir a ação a ser executada já que ocorre de forma diametralmente oposta à ação intencionada”) e a “pré-recitação”, que são ações contínuas que o ator elabora “sem o uso verbal mas que edificam corporalmente o texto”.

Atualizando o conceito de Stanislavski, Grotowski utiliza-se da noção de partitura embora associada aos “procedimentos psico-físicos de composição da ação”, desloca-as ao trabalho do ator sobre si mesmo: a composição de signos visíveis, componentes das ações físicas do ator deve passar por um processo de autodisciplina, “transformação semântica e auto-revelação”.

(...) renovada pela Antropologia Teatral de Eugênio Barba a técnica da partitura poderia ser entendida em síntese, como instrumento do ator que funciona como um esquema objetivo e diretivo criado a partir de referências e pontos de apoio para a elaboração da complexa relação existente entre a dramaturgia do corpo e a composição da cena. A partitura serve ao ator como uma caixa de ferramentas. (PETRY e ANDRADE, 2006/2007, p.3)

Para identificar como se processa o trabalho de construção das partituras corporais ou (partituras expressivas) dos brincantes (atores, animadores e dançarinos) do teatro do Boi, é necessário entender que estes detêm ou apreendem “técnicas tradicionais herdadas” e que estas os capacitam a executar “partituras corporais herdadas”, transmitidas por meio de observação-repetição durante os ensaios e treinos que preparam e antecedem as brincadas.

Importante observar que esse processo se dá com os brincantes responsáveis por personagens da “roda” e da matança que atuam em figuras e tipos tradicionais. Aqueles brincantes que irão atuar com elementos novos, esses constroem a partir da utilização e “técnicas herdadas”, partituras novas, específicas para novas personagens que geralmente tem duração de apenas um ciclo anual da brincadeira.

Pode-se, por uma questão de observação, entender que os componentes dos procedimentos utilizados pelos teóricos citados podem ser visualizados nas

atitudes de atuação dos brincantes, mesmo que estes não estejam conscientes desses procedimentos.

No caso dos brincantes novos, atuantes em personagens novas, estes serão necessariamente beneficiados pelo que pode ser entendido como um primeiro grau de situação da dramaturgia do corpo, definida segundo a terminologia de Pavis (2003, p.89-90) como partitura preparatória que é "constituída ao longo dos ensaios por uma seqüência de escolhas que se concretizam dentro de uma trama em perpétua evolução; a partitura terminal é a do espetáculo concluído, ou pelo menos tal como é apresentado ao público".

A questão que envolve a elaboração dessas partituras no teatro do Boi é que elas se concretizam de forma memorizada, não constituem (pelo menos através dos próprios brincantes) uma escritura. Neste caso, tanto as partituras "preparatórias" como as "terminais" podem, em muitos casos, depender de partituras "tradicionais" herdadas através dos tempos. De qualquer forma, colaboram os autores observando que:

A partitura deve ser bem orquestrada e analisada para que não ocorram "brechas" e picos de ausência de significados. Um dos fundamentos da dramaturgia do ator é o de relacionar organicamente essas seqüências em formas de transformações cinéticas e cinestésicas, criando assim continuidade e consecução entre as mesmas. (PETRY e ANDRADE, 2006-2007, p.4)

A partir dessa observação e da que alerta para que "os preenchimentos para a construção das ações físicas numa partitura corporal pode variar" é que, para efetuar uma análise das personagens do Boi, busco apreender, a partir das experiências realizadas por eles, o conhecimento de "Matrizes Corporais" (ou Matrizes Expressivas) – modalidade que os mesmos utilizaram em suas pesquisas para aplicação dos "princípios acima descritos".

Uma *matriz corporal* é segundo Petry e Andrade, "uma base pré-expressiva". Através dessa base o ator inicia a busca e construção do seu "vocabulário individual de ações físicas e orgânicas" do qual poderá se valer numa possível "aplicação cênica".

Os autores ainda observam que, segundo Burnier, essas matrizes têm o caráter de uma dança pessoal, "uma espécie de fixação de ações recorrentes surgidas ao longo de um primeiro treinamento (treinamento pessoal)". Elas são memorizadas compondo um vocabulário particular e a seqüência desses códigos

pode vir a ser desconstruída em seguida “caracterizando, assim, um improviso de códigos fixos”.

No caso do Teatro do Boi, a utilização do conhecimento de uma “matriz corporal” vem contribuir para facilitar a compreensão e análise da composição das suas personagens, dos seus componentes estruturais e semióticos, elementos que possibilitam a garantia de extensão de vida dessas personagens na trajetória da brincadeira. É esse conhecimento que faz com que se perpetuem as feições, as características, sem que os acréscimos e atualizações criativas inibam ou destruam o seu *ethos*.

Para Petry e Andrade (p. 5), as matrizes são “seqüências de atitudes gestuais interligadas”, partem de “imagens simbólicas” e geram novas imagens expressivas” que se organizam em forma de uma cadeia dinâmica cujo início e fim em muitos casos é de difícil identificação”. Para eles,

Do ponto de vista da composição psicofísica, as matrizes expressivas nascem do trabalho do ator com os elementos essenciais energéticos que compõem o movimento. A análise das matrizes das mais variadas tradições servem ao ator para identificar tais elementos energéticos, pois os apresentam de forma pré-codificada e depurada pelo processo antropológico de codificação expressiva. (PETRY e ANDRADE, 2006-2007, p. 5)

No Teatro do Boi, o estudo das personagens da “matança” requer o conhecimento de suas configurações, papéis de significado, descrição das figuras e imagens, suas matrizes expressivas e o comportamento cênico dos brincantes atores e como eles treinam e ensaiam suas personagens.

Optei por realizar a análise das personagens que participam da matança a partir de sua categorização por grupos como já fora sugerida por Altimar Pimentel e Marlyse Meyer, já citada neste trabalho, utilizando os conceitos de movimento desenvolvidos pelos estudos de Laban e os estudiosos de suas pesquisas.

3.3 Grupos de personagens:⁶³

1- HUMANAS:

a) Pessoas caracterizadas sem portar máscaras:

⁶³ CARVALHO, 2005.p.33) “Um conjunto fixo de personagens, ao qual eventualmente se poderiam somar outros tomariam parte nas cenas: Patrão vaqueiro, índios e no núcleo cômico da brincadeira, Pai Francisco e Mãe Catirina. Estes últimos são descritos como personagens mascarados e caricatos: ele portando calça e paletó, uma espingarda de pau a tiracolo, ela, um travesti mal-arranjado.”

- Amo, vaqueiro, vaqueiro-gerente, capataz, rapaz.⁶⁴

Para os brincantes do Boi, essas personagens exercem papéis imaginários que assumem importância de “postos” encarados por eles como postos hierárquicos. A função desempenhada na festa, como observa Vasconcelos (p.91), é que determina essa diferença hierárquica com relação a outro papel, “buscando a eficácia do rito”.

Com relação à atuação na matança, durante as “brincadas”, tais papéis são exercidos atendendo ao caráter artístico da brincadeira. Mesmo assim, afirma Vasconcelos:

Os papéis imaginários são reafirmados a cada instante na dança, nos cantos e na gestualidade. A representação cômica enfatiza as relações de poder e coloca no topo da escala social o Cabeceira [amo]. O vaqueiro-gerente afirma e enfatiza a sua posição de subordinação ao patrão-cabeceira, nas falas improvisadas das comédias: “eu não sou o dono mas sou o capataz”...deixa claro que depois do patrão é quem é o responsável. (VASCONCELOS, 2007.p.91)

Esses papéis geralmente se confundem com as funções práticas exercidas pelos brincantes responsáveis pela brincadeira. Alguns são os donos, os promesseiros ou os brincantes designados pelos donos, e os outros são seus ajudantes. Como brincantes-atores (e somente quando nesses papéis de comando) essa hierarquização fica evidente e chega a confundir-se nas matanças. Mas em qualquer dos casos tem caráter efêmero. “Os papéis imaginários são funções desempenhadas de forma extraordinária, apenas numa época, num determinado período do ano”.

AMO / CABECEIRA:

A matriz corporal do Amo ou Cabeceira é composta a partir da observação do detentor do poder. Não importa a idade ou o sotaque do brincante-ator sua ação corporal requer uma definição de equilíbrio da coluna que lhe permite apoiar e menear ritmicamente cabeça e ombros, limitando os movimentos do resto do corpo. Além das mãos e dos braços, os membros inferiores quase não se movem

⁶⁴ Segundo Gomes (2007), “Amo – também conhecido por Cabeceira ou Mandante, além de ser o solista das toadas, coordena a brincadeira representando a autoridade da fazenda e constituindo-se com o coordenador-geral da brincadeira [portador de instrumentos que simbolizam sua autoridade: Apito e Matraca]. Vaqueiros – empregados da fazenda. Pastoreiam o gado, cuidam do Boi, protegendo-o. Capturam os ladrões etc. O principal, no Boi de Zabumba, é chamado de capataz, de gerente.”

pois o Amo/cabeceira não dança. Limita-se a alguns passos de marca cênica durante a matança.

Cabe observar que o “centro de gravidade” na postura ereta do agente (o amo) está situado na zona pélvica (região do quadril). Segundo Lenira Rangel (p.31) “qualquer parte do corpo pode produzir um movimento em qualquer qualidade , no entanto associa-se firmeza com ativação deste centro e das pernas”.

A ação corporal do Amo revela então sua “atitude interna” com relação ao “fluxo do movimento no seu corpo e em relação ao espaço”, o que denota a sua atitude corporal de um único foco, como observa North apud Rangel (p.30), refletindo uma atitude mental direta, o que determina a sua situação coreutica na matança.

Maracá em punho e apito à boca, o amo comanda literalmente toda a ‘brincada’. A elegância e a autoridade expressas no gestual se baseiam no trabalho do tronco apoiado pelo quadril que permite o equilíbrio da cabeça sobre o pescoço em atitude nobre, mesmo que esteja portando um chapéu de veludo bordado (amos do sotaque de Matraca), um capacete (cabeceiras da Baixada) ou uma grinalda (cabeceiras de Zabumba).

Mesmo tendo os movimentos mais contidos no espaço de encenação, essa personagem é quem “puxa” as toadas que iniciam e interrompem as ações e sustenta grande parte dos diálogos (os mais audíveis, por causa da ausência de uso de máscara).

Sua entrada e saída de cena é simbólica e bastante perceptível, pois geralmente se dá com um suave giro do corpo sobre o próprio eixo, que o deixa de frente para o centro da roda, indicando que está em cena e ao virar-se de costas para esse ponto sinaliza que retirou-se, está ausente.

VAQUEIRO, VAQUEIRO-GERENTE OU CAPATAZ:

Personagens auxiliares do amo/cabeceira tanto nas brincadas como nas matanças (comédias). Trajam-se de acordo com o figurino padrão do sotaque. Nos conjuntos observados durante a pesquisa, utilizam o figurino compatível com o dos brincantes do cordão. Nos Bois de Matraca e Zabumba dispensam o chapéu-de-fita dos rajados e utilizam chapéu de veludo bordado. Essas personagens têm a função de secundar os amos/cabeceiras, sendo os responsáveis pela administração da fazenda.

As matrizes expressivas dessas personagens baseiam-se na observação do vaqueiro-capataz de fazenda de gado, como o peão mais qualificado que gerencia toda a fazenda e na posição do vaqueiro comum, o peão de gado que trabalha no tratamento geral com a malhada.

No caso das duas personagens pode-se entender que o centro imaginário de sua construção repousa no plexo solar, mesmo que sua amplificação leve a um signo de coragem ou virilidade. Referenciar esse centro imaginário implica apenas usar de uma convenção que “serve para traduzir a energia empregada pelo ator de maneira correta, localizável, que o ajuda a tornar visível e eficaz no nível físico o trabalho ligado à energia mental e corporal”, segundo Marocco (1997) *in* Bião (1999, p.91)

Seus movimentos no tempo/espaço da encenação elaboram-se a partir de suas cinesferas com relação aos centros e aos eixos corporais considerando os espaços corporais interno e externo e sua qualidade de frequência livre no espaço cênico, que extrapola seus limites físicos e considera alguns pontos extremos como coordenadas de referência.

Os movimentos coreológicos e eucinéuticos desempenhados por essas personagens envolvem traços coreográficos que exibem uma perfeita harmonia no uso do espaço de encenação. O procedimento de suas danças obedecem uma perfeição coreutica admirável, privilegiando à assitência, a observação dos movimentos desenvolvidos pelo vaqueiro-capataz e o vaqueiro, concomitantes entre si; entre si e o Boi; entre si, o Boi e o Amo/cabeceira, e daí retornando ao centro da roda, entre cada um e o Boi, e entre cada um, o boi e os brincantes da roda.

O movimento, no nível eucinéutico, mais impressionante dessas personagens (vaqueiros) é que, independente dos postos hierárquicos (capataz e vaqueiro peão) ambas utilizam em sua composição uma vara-de-ferrão (que será analisada em outra seção) que dispõe de uma ponteira simulando um ponta de lança. Cada sotaque constrói essa vara-de-ferrão de uma forma específica. O que importa aqui é a sua utilização pelas personagens na execução de suas danças.

Esse elemento plástico funciona como uma extensão do corpo que, rompendo a cinesfera dilata o eixo de equilíbrio do dançarino proporcionando-lhe giros tão comparativos com ponteira, coluna e pés, descrevendo uma figura de seta em verticalidade plena e dinâmica que registra um movimento eucinéutico perfeito.

Os movimentos coreológicos que são derivados daí, se dão com o deslocamento desses movimentos individuais de cada personagem em relação aos outros, descrevendo um traço coreográfico que envolve o Boi e outros brincantes-dançarinos presentes na roda.

A dialogação dessas personagens se faz no intervalo entre as danças (ou as danças se dão nos intervalos das falas) e implica sempre no anúncio de que um intruso interrompeu a brincadeira dizendo querer um emprego.

O diálogo, provocado pelo Amo, se instala. O vaqueiro capataz utilizando-se de suas prerrogativas hierárquicas, manda que o vaqueiro (peão) vá buscar o Pai Francisco. Essa relação de dialogação é obedecida sempre quando o vaqueiro-capataz tem que cumprir uma ordem. Ele a repassa para o vaqueiro (peão) ou divide com ele o serviço.

A entrada de cena dessas personagens acontece com a entrada do Boi, geralmente após a toada de boa-noite. A saída de cena implica quando se dá o roubo do Boi. Daí em diante essas personagens entram e saem de acordo com as danças e interpelação do amo/cabeceira.

RAPAZ:

Personagem do grupo dos humanos que usa traje semelhante ao dos vaqueiros, traz na mão um maracá pequeno ou um par de matracas em lugar de varas-de-ferrão e tem a função de servir de mensageiro para o Amo/Cabeceira. Geralmente é um papel desempenhado por um brincante muito jovem. Equivale a um posto de aprendiz na brincadeira. Sua dança se assemelha a dos vaqueiros. Apenas os seus movimentos acontecem em forma periférica. Raramente se dá no centro da roda.

Outra personagem humana cuja dança se realiza em coro e compõe a roda durante toda a brincada e está lá enquanto se dá a comédia, embora sua participação seja secundária.

b) Pessoas caracterizadas portando máscaras:

- Pajé, Doutor, Pai Francisco, Mãe Catirina, Palhaço

PAJÉ:

Personagem da comédia que tenta resolver, pelo lado religioso, por meio de um ritual de cura ou pajelança, a erradicação da moléstia ou a ressurreição do Boi.

Trajando roupa de “curador” dos cultos de “caboclos”, entidades das matas, com fogareiro fumarento e chocalho de cabaça, porta uma máscara geralmente de couro de capivara. Sua função simbólica é a evocação e contração de todas as forças da natureza para curar ou ressuscitar o Boi, em fim “levantar o Boi”, fazer o boi urrar.

A matriz corporal do Pajé pode ser compreendida a partir do estudo de Petry e Andrade (p. 5) sobre D. Quixote, no qual parte de “imagens simbólicas que vão gerar novas imagens expressivas”; essas imagens segundo eles, “se organizam em forma de uma cadeia dinâmica cujo início e fim, em muitos casos, é de difícil identificação”. Ainda baseado no estudo desses autores, a definição e clareamento do tema, no caso, um pajé–curador, o brincante/ator-dançarino, que atua nesse papel vai pontuar atitudes interiores, através do seu repertório corporal, capacitando esse brincante “conectar seu mundo imaginário com uma determinada figura-matriz”.

A atuação dessa personagem, o Pajé, acontece por meio da execução de uma dança ritual, cujos movimentos eucinéuticos e coreológicos implicam em tremores corporais e saltos um tanto contidos, em volta do Boi deitado, inerte, enquanto defuma, chocalha e asperge fumaça de charuto, resmungando uma cantiga de letra e som indecifráveis.

A dialogação é quase sempre na maioria gestual, o que não dificulta o seu entendimento. Ao final, o Pai Francisco segura o Boi pelos chifres enquanto a Mãe Catirina levanta o rabo do Boi, sopra-lhe o ânus com força, ao que o Boi reage com uma flatulência estrondosa, atirando-a longe, e um urro muito forte e muito alto que o desvencilha do Pai Francisco, sacudindo-se e levantando-se ressuscitado (ou curado).

A entrada do Pajé se dá trazido de fora da roda pelo Pai Francisco, e sua saída acontece após o pagamento do serviço com alguma tirada cômica, também de parte do Pai Francisco.

DOUTOR:

O Doutor, em algumas matanças de alguns sotaques, é chamado quando o Pajé “não dá conta do serviço” (às vezes, é o Pajé quem é chamado para cobrir a ineficiência do Doutor). Pode ser identificado como “doutor-cachaça”, “doutor-de-ervas” ou “doutor veterinário”, de acordo com sotaque e o enredo da matança.

O seu traje é um jaleco branco de médico, carrega consigo aparelhos e maleta adequados, touca e máscara cirúrgica sobre uma máscara de tecido ou de borracha.

Seu papel imaginário cumpre a função simbólica de curar a doença pela qual o Boi foi acometido. Em outros tempos essa cura já foi capaz de ressuscitar o Boi.

Sua matriz expressiva se compõe a partir da figura simbólica do médico veterinário, do camelô vendedor de raízes e poções curativas das feiras e praças, e do bêbado que se finge de médico. Esses atributos se mesclam no simbolismo da figura do “doutor” do Boi.

Sua atuação restringe-se a movimentos eucinéuticos lentos que simulam uma dança contida e constam de balançar o corpo compondo o nível coreológico ao deslocar-se com passos ritmados e comedidos. A sua dialogação se dá com o Pai Francisco e o Amo e, depois de ascultar o Boi e proceder a todo tipo de exame e de toques, pode aplicar-lhe um clister ou mandar que a dupla envolvida com a causa de sua “doença” proceda da mesma forma como o Pajé o fez.

A sua entrada em cena é através de uma chamada do Pai Francisco, que acompanha sua saída que se dá logo após cumprida a função, com o ‘Urrou” do Boi.

PAI FRANCISCO e MÃE CATIRINA:⁶⁵

Personagens desenvolvidos por brincantes/atores-em-máscara e que representam uma espécie de “par co-protagonista” da matança.

A caracterização é convencionalmente composta por um negro já velho casado com uma negra também já madura (convencionalmente um homem em trajes femininos) e grávida. Trajam roupas simples, esmulambadas ou não. Portam máscaras de tecidos com cabeleiras aplicadas. Alguns Pais Franciscos também

⁶⁵ (CARVALHO, 2005. p:303) Falando a respeito de Seu Betinho, diz: “ Mas antes que ele pudesse ser reconhecido como Chefe de matança completo –‘quando a gente é completo a gente tem posição’ – foi obrigado a experimentar o antes tão rejeitado personagem de Mãe Catirina. Seu Betinho diz: ‘... eu era uma pessoa muito tímida, eu não tinha... eu não gostava daquilo, eu achava muito ridículo...E depois da primeira vez que eu fiz, na segunda, eu já dediquei, eu gostei muito, passei a sair vestido de mulher. Eu gostava muito de sair de Mãe Catirina. Tirava as matanças, acertava quem ia ficar tomando conta de Pai Francisco, de curador, essas coisas. E pegava o papel de mulher...’ “

usam máscaras de couro mantendo em comum o grande nariz em formato de charuto. Trazem consigo um grande facão e uma espingarda de caça.

Personagem histriônica, o Pai Francisco é apresentado como herói-transgressor. Aquele que, no Boi, transgride a ordem estabelecida para a aplicação da justiça social. Visto às vezes como caricatura da pobreza é também interpretado como um casal de embusteiros, de trapaceiros e aproveitadores, é o par que enreda toda a trama da comédia (da matança) nos conjuntos dos sotaques estudados (bois de Matraca, da Baixada e de Zabumba, da capital).

É o par portador do desejo que pode simbolizar a satisfação de muitas necessidades, uma das quais a detenção de um poder temporal, e outra, de saciar a fome e cumprir uma tradição; satisfazer um “desejamento”, capricho de mulher grávida que se não for atendido pode resultar na perda do filho. Esses papéis imaginários estão carregados de simbolismos que afloram durante a realização da matança.

São essas personagens um casal de lavradores desempregados, retirantes ou não, que buscam pouso e trabalho. Composto por uma mulher madura, de gravidez avançada mas que é esperta, sensual e dançadeira. Ela representa o erotismo da figura simbólica feminina revelado na demonstração de uma atividade sexual positiva e no desejo incontrolável de ter o boi mais belo e cobiçado da fazenda, totem da comunidade, ícone da brincadeira e “prenda “ de São João. Os gestos sensuais e a “descompostura” de sua dança apontam para isso.

Por outro lado, simboliza a mulher forte que traz no ventre um rebento “que nunca nasce” pois todo ano “tem que ter a esperança de um filho que vai nascer pra ter a desculpa de matar o boi”. Essa desculpa para a realização da trama que implica em algo que morre para manter uma vida, está contida em todo o ciclo da brincadeira do Boi. Mãe Catirina exerce o seu poder de sedução e obriga o Pai Francisco a realizar o seu desejo.

Na outra ponta desse par, formando o casal co-protagonista, o negro velho exhibe suas qualidades de macho corajoso, viril e astucioso o que simboliza o homem pobre do campo, vencedor apesar das intempéries.

A construção dessas personagens envolve uma cautelosa “composição psico-física” e, desse ponto de vista, como sugerem Petry e Andrade,

as matrizes expressivas podem ser definidas como *sínteses simbólicas corporais* que nascem do trabalho do ator com os elementos essenciais e energéticos que compõem o movimento. A análise das matrizes das mais variadas tradições servem ao ator para identificar elementos energéticos, pois os apresentam de forma pré-codificada e depurada pelo processo antropológico de codificação expressiva. (PETRY e ANDRADE, 2006/2007 p.5)

No caso do teatro do Boi, o brincante/ator-em-máscara elabora suas personagens após exaustivo processo de observação de figuras similares no seu convívio social, absorvendo o gestual evidenciado em seus contextos culturais e através de um trabalho de imitação, o arremedo de posturas e vozes vão produzindo um acervo fértil e transformável.

Tomando como base os estudos de Petry e Andrade, cabe observar que no teatro do Boi as matrizes são

seqüências de atitudes gestuais interligadas (...) composta por frases de movimentos que colocam o corpo do ator-dançarino num estado de trabalho dinâmico e abrem um leque de possibilidades para a construção das ações fundamentais que servirão à composição da dramaturgia do corpo. A sua duração seqüencial é completamente variável (...) (PETRY e ANDRADE, 2006/2007 p.5)

Essa duração seqüencial, quanto mais curta é mais fácil de ser re-trabalhada e desconstruída, possibilitando uma viva configuração postural.

A exibição postural da Catirina “arrebizada”, com a coluna ereta, sustentando uma grande barriga, tem seu apoio ativado a partir da sustentação do centro de gravidade situado na zona pélvica, na região dos quadris e sobre as pernas. Isso facilita a locomoção ritmada até um deslizamento, proporcionando o desenvolvimento de movimentos eucinéuticos levados a um nível coreológico que implica na inter-relação de composição com os movimentos coreográficos do Boi a partir do centro da roda.

Enquanto o Pai Francisco, que exhibe uma postura longelínea, alguns momentos curvando ligeiramente as costas, denota um vigor físico facultado pelas dinâmicas de movimentos gerados, ora a partir da centralização do impulso no plexo solar, ora na região pélvica (quadris) e apoio das pernas, o que lhe possibilita movimentos no nível eucinéutico um tanto frenéticos, e um desenho coreológico amplo e envolvente com o Boi, a Catirina e a roda.

A atuação do par co-protagonista acontece na realização de movimentos dialogais, resultado de um vocabulário gestual pré-elaborado que se desenvolve na ação através da dança ou marcações fora da música realizando uma partitura

corporal mista, imbricada, que tange o envolvimento do casal com o amo, o vaqueiro-capataz , o vaqueiro-peão; ora com o Boi e todos eles, ora somente com o Boi, ora somente Catirina e o Boi.

São cenas que se dão também através de uma dialogação falada e que se desenrolam dentro da roda, no centro e nas bordas, através de ações de concatenação e simultaneidade.

As cenas que incidem em dialogação falada, dependendo das máscaras utilizadas pelos Pai Francisco e Mãe Catirina, são mais complicadas para compreender ficando mais claras e audíveis as vozes daquelas personagens sem máscara. Porém, a força do gestual empregado pelo casal, a metonímia que ocorre a partir das suas máscaras e o ruído vocal produzido pela fala através das mesmas, reelaboram um vocabulário que proporciona um entendimento bastante aceitável.

A dialogação mais extensa se dá entre o Pai Francisco e o Amo/Cabeceira , como observa Luciana Carvalho:

Se por um lado o par Cabeceira – Pai Francisco se complementa na medida em que nesse contexto fala e canto estão intimamente interligados e se unem para dar sentido à história (...) que se pretende narrar, por outro lado, os dois personagens competem e disputam espaço no bumba-meu-boi.⁶⁶ Na brincadeira onde a maioria dos participantes raramente tem direito à voz a menos que seja para executar o coro das toadas tiradas pelo Cabeceira ambos ocupam papéis dramáticos de destaque, mas, sde modo geral aparecem como opositores em tramas em que Pai Francisco tenta lograr o Amo da fazenda representado pelo parceiro, e roubar ou matar o seu Boi de estimação.(CARVALHO, 2005, p.302)

As entradas e saídas de cena do casal co-protagonista são claramente efetuadas com o rompimento do cordão da roda e ora entram juntos, ora entram ou saem por lados opostos. Geralmente, as saídas são surpreendentes, imperceptíveis, furtivas.

PALHAÇO:

Personagem co-protagonista na comédia (matança) nos conjuntos do sotaque de Zabumba do interior. Veste-se com paletó extravagante e mulambento e

⁶⁶ (CARVALHO, 2005, p.301) “ No desempenho do papel de Pai Francisco, Betinho também precisava desenvolver e cultivar um entrosamento forte com o Cabeceira que lhe servia de parceiro nas representações, de modo que, no calor da cena, um pudesse ‘entender as palavras e as intenções do outro’ as improvisações e o uso das frases de efeito e duplo sentido, que marcavam as deixas para a atuação do companheiro. Como ele conta, essa dupla de personagem executa a maior parte dos cantos e das falas nas ‘matanças’: ‘ele faz a cantoria dele e eu vou fazer a matança’. Assim, em sua perspectiva o Cabeceira deveria ajudar o Pai Francisco em sua missão de reverter em graça o drama alheio. (...)”.

seus auxiliares na encenação podem vestir-se com macacões de chitão, os mesmos trajes dos fofões do carnaval maranhense. Porta máscara grotesca de papel colado utilizando a técnica *papier froissé et colé* sobre molde de argila. Seus auxiliares, de acordo com os papéis em que atuam, usam máscaras grotescas do mesmo estilo ou de borracha (industrializada)

Sua função simbólica, na comédia, tem total semelhança com o papel imaginário do Pai Francisco sem o caráter da paternidade. Ele é o palhaço chefe, que a cada “matança” (comédia de cada ano) pode ter um nome próprio novo, especial e adequado ao enredo do ano. O mesmo se dá com os seus ajudantes de comédia (também chamados de palhaceiros). Cada qual tem o seu “nome de batismo”.

O palhaço chefe é quem pede trabalho ou propõe negócio com o Amo/Cabeceira a fim de o “engabelar” e roubar o Boi, dando início à trama.

A matriz expressiva apresentada pelo Palhaço Chefe e as de seus ajudantes são claramente construídas a partir da observação de pessoas da comunidade. Seus gestos e trejeitos são imitados, discutidos nos treinos até que cada brincante/ator-em-máscara seja capaz de compor a personagem do ano.

A atuação do Palhaço Chefe implica em dominar a atenção de toda a assistência, interrompendo as toadas e danças e instalando os “trecos” utilizados na comédia, como objetos cenográficos bastante grotescos. A dialogação empreendida para a realização da comédia se dá principalmente entre Palhaço Chefe e Amo/Cabeceira, entre este e seus ajudantes vaqueiros e entre Palhaço Chefe e seus palhaceiros.

A riqueza de “tiradas” de voz apresentadas em esquetes inteiras que se desdobram, são completadas por farto vocabulário gestual, exposto em partituras precisas e pré-elaboradas, que na roda se expandem em ritmo e ações que enriquecem a comédia.

As danças realizadas pelo Palhaço Chefe e os palhaceiros, são movimentos que, observados a partir dos níveis eucinéuticos e coreológicos, fornecem a visibilidade de um traçado coreográfico que se apresentam mais em passos que empreendem corridas, tropeços e caminhadas com batidas fortes dos pés e alguns intervalos compostos por movimentos ritmados, pontuados pelo som da batucada. Geralmente nas comédias o instrumental do Boi é utilizado para produzir

ruídos amplificados das “tiradas” sonoras como rugidos, flatulências, ou para acompanhar as toadas que intervalam cenas ou falas.

As entradas e saídas do Palhaço-Chefe e palhaceiros acontecem sempre de duas maneiras: adentrando e retirando-se da roda ao final de uma cena completa ou escondendo-se dentro ou por trás de um aparato cenográfico armado quase no centro da roda.

Torna-se imperioso, neste ponto, incluir uma análise a partir de um outro olhar sobre essas três últimas personagens que representam nas comédias (matanças) o núcleo básico das ações cômicas que sustentam a encenação dessas comédias no espetáculo de uma “brincada”.

Essas ações cômicas são motivadas por alguns aspectos levantados durante as observações de campo e que também foram anotados por Gomes (p.61) a partir de “relatos de brincantes em relação a teatralidade cômica”:

a) Indumentária bem construída e enfeitada, Amos/cabeceiras com qualidades de cantadores de toadas; bom grupo de batuqueiros, são considerados elementos atrativos para uma assistência da motivação para a comédia.

b) Instante de distração e divertimento tanto para os brincantes⁶⁷ como para o público.

c) Intervalação de batuque, dança e coro de “respostas” do cordão, o que proporciona um descanso de funções entre as cenas longas e curtas.

d) as máscaras e trajes usadas pelas personagens como recursos cômicos e que os metamorfoseiam em outros estranhos e potentes entes atuantes.

Este último elemento, acompanhado de uma gestualidade própria, completa todo o desempenho das ações cômicas, extrapolando o simples aspecto de motivação para o de fruição do espetáculo elaborado a partir daí.

Essas máscaras (ou caretas como alguns brincantes costumam chamar) são a figuração de uma fisionomia cômica capaz, ela própria, de provocar toda uma energia de reação da assistência a sua presença, o que se traduz em risadaria. O

⁶⁷ (CARVALHO, 2005, p.436)“sua chegada representa um evento imprevisto, em torno do qual se guarda certa dose de surpresa e mistério. Grotesca e ridícula é, quase sempre, sua aparência, devido às máscaras que usa – horrendas, de borracha ou divertidas, de pano e com olhos e nariz bem grandes – as suas roupas rasgadas, remendadas e mal ajeitadas no corpo. Seu comportamento é inusitado e destoante da postura dos demais brincantes, tanto por seus modos desengonçados de andar e dançar quanto pelo que fala e/ou canta”.

que ocasiona toda essa reação pode ser compreendido através da reflexão de Bérqson:

(...) vamos espessar o problema, por assim dizer, engordando o efeito até tornar visível a causa. Agravemos a fealdade levando-a até a deformidade e vejamos como se passa do disforme ao ridículo (...) Acreditamos que acabará por depreender a seguinte lei: pode tornar-se cômica toda a deformidade que uma pessoa bem feita consiga imitar.(BERGSON, 2001, p. 16)

As linhas e traços feios e em desarmonia das máscaras construídas em papel ou tecido se somam às linhas e traços gestuais que multiplicam seus efeitos cômicos imbricados com o dismantelamento da estrutura e significados da linguagem verbal, o que revela a utilização de técnicas variadas de uso incomum da fala e do corpo.⁶⁸

Bérqson (2001) assevera que a matéria ao conseguir “espessar” exteriorizando os atributos da alma e sua vida, congelando o seu movimento, contrariando sua graça, consegue obter um efeito cômico do corpo. Ele decide “definir aqui a comicidade aproximando-a do seu contrário, caberia opô-la à graça mais do que à beleza. É mais rigidez que fealdade”.

Passando do cômico das formas ao cômico dos gestos, dos movimentos, e das atitudes do corpo, humano percebemos, ainda segundo Bérqson (2001), que estes são rizíveis “na exata medida que esses corpos nos faz pensar numa simples mecânica”.

E as atitudes, gestos e movimentos das principais personagens cômicas da comédia do Boi são precisamente algo criado para tal fim, “já não é vida é automatismo instalado na vida, imitando a vida. É comicidade”. É a imitação, reprodução de gestos do cotidiano que são acrescentados aos seus acervos individuais de atitudes construídos para a personagem, gestos os quais não provocariam riso (talvez por serem naturais e pequenos) mas que “tornam-se risíveis quando alguém os imita”, pois eles, os gestos, só podem ser imitados no que eles

⁶⁸ (GOMES, 2007, p. 61) Depoimento de Aldair José Maria Soares, colhido em maio de 2007-Boi de Zabumba de Santa Helena : “Por que (...) às vezes, tem papel que a gente vai fazer que a gente se segura muito pra gente não sorrir na hora (...) tem vez que eu fico paradinho sem dizer nada, porque eu estou sorrindo (...) nessa hora eu penso que todo mundo está gostando. Pra mim meu sentido é esse(...) o pessoal tá gostando, na certa eu to apresentando bem, agora, não te dá animação é se tu tá apresentando e tu não vê ninguém achar graça, aí praticamente tu perde o ânimo todinho de apresentar.”

possuem de mecanicamente uniforme, e de estranho à personalidade viva do imitado.

Pavis (1999) enumera alguns princípios que incidem em comicidade: a dimensão da ação pouco habitual, dimensão social, a dimensão psicológica e a dimensão dramatúrgica.

O cômico, o grotesco e o risível, na comédia do Boi, a partir da atuação dessas personagens: Pai Francisco, Mãe Catirina, o Palhaço [do Zabumba], que enquanto portadores de um “desejo” que faz deslanchar o diálogo inaugural ou seqüencial das comédias, segundo (Vasconcelos, 2007) são apresentados, pensados a partir das referências de Bakhtin (1987, p.130) como “um princípio corporal cômico por excelência referente à satisfação das necessidades da matéria”.

Neste caso, é importante considerar os dois primeiros princípios: dimensão da ação pouco habitual e a dimensão social; articulados a formas cômicas, principalmente ao cômico risível, que segundo Pavis (1999, p. 59) pode ser “revestido pela invenção humana e responder a uma intenção estética”.

A visibilidade do conteúdo cômico pode se mostrar, como já constatado, sob os aspectos da comicidade das formas, dos movimentos, de situação, de palavras, de caráter. Segundo Gomes (p.65), a “comicidade resultante dos gestos e movimentos pode ser observada nas matanças e nos relatos dos participantes como os de Lourenço Pinto Soares “ao descrever ações realizadas com fins de provocar riso.⁶⁹

Essas ações podem ser comparadas ao que Bérqson (2001, p.27) considerou os artifícios usuais da comédia: “A repetição periódica de uma palavra ou de uma cena, a inversão simétrica dos papéis, o desenvolvimento geométrico dos quiprocós e muitos outros jogos que poderão extrair força cômica da mesma fonte (...)”.⁷⁰

⁶⁹(Aldair José, in Gomes, p. 62): “(...) dificilmente a gente anda com o andar de gente normal. Você vai ter que mudar seu passo pra alguém achar graça. Por que a função dele é aquela: é fazer palhaçada para as outras pessoas rir (...)”.

⁷⁰ Gomes (p.65), ainda Aldair José: “Tem várias coisas que o palhaço faz pro povo sorrir. Se ele cair por um descuido, ele não queria cair, caiu na coincidência, eles acham graça, caçoam dele por que ele se atrapalhou e caiu. Agora, se ele se atirar no chão, aí não dá graça (...)”

Gomes (p.64) coloca a sua observação sobre as comédias de Bois no interior do estado, no sotaque de Zabumba:

A relação entre o rizível nas matanças de bois de zabumba e a vida social é indicada por brincantes quando citam recursos cômicos utilizados (bichos, objetos, conversas além de piadas) e a necessidade tanto desses recursos e sobretudo dos temas serem próximos das memórias compartilhadas socialmente. (GOMES, 2008, p. 64)⁷¹

Essas personagens exibem em suas características cômicas, além de princípios, atributos físicos expandidos, concretizados em suas máscaras e corpos, o que lhes acentua as atitudes, gestos e movimentos risíveis. Esses atributos existentes nas “imagens do corpo e da vida corporal” se compõem basicamente por exageros e hipérboles (Bakhtin, 1999) que os considera além da profusão e do excesso “os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco”.

As personagens em foco neste momento do trabalho, são como as figuras rabelesianas “ligadas de maneira maior ou menor à cultura popular cômica da Idade Média e ao seu *realismo grotesco*”. Bakhtin considera ainda

o próprio caráter de construção das imagens e sobretudo a concepção do corpo vem em linha direta do folclore cômico e do realismo grotesco (...) Na base das imagens grotescas encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. (BAKHTIN, 1999, p. 275)

As máscaras, principalmente as dos Pais Franciscos e dos Palhaços são construídas observando profundamente os princípios do grotesco. Em máscaras de tecido ou couro (no caso das utilizadas pelos Pais Franciscos), o “arregalamento” dos olhos e das bocas e, especialmente, os longos e roliços narizes em forma de grandes charutos ou em máscaras de papel e cola sobre moldes de argila (no caso e outras personagens e especialmente dos palhaços dos Bois de Zabumba), onde narizes, bocas, olhos, sinais e acnes são exageradas formas de inchaço e

⁷¹ Gomes (p.64). Depoimento do Sr. Lourenço Pinto Soares. “(...) ela [a comédia] tem que ter várias apresentação, não é só conversa por que só conversa não dá graça. Muito difícil ter uma piada, mas tem que ter... pode ser através de qualquer um bicho. A comédia pra ser boa, quanto mais apresentar esqueleto, gado, ou qualquer coisa, isso aí traz mais atenção, é muito mais atencioso (...) E aí, a hora que amostrou o animal, aí ela dá graça, quando não dá graça, mas dá o abismo, dá a admiração. Então a comédia boa, quanto mais ela tiver o esqueleto, o bicho pro palhaço apresentar ele sabendo fazer o assunto que é apresentar aqueles animais (...) o assunto é a história combinada, não é comparar o céu com a terra, comparar a terra com a água que esses dois são embaixo (...) Esse aí é que é o segredo: que ele não pode comparar o impossível. Só pode comparar o possível.” [Seu Lourenço Pinto parece estar muito preocupado em manter a verossimilhança nas apresentações dos seus enredos].

deformação, sempre com os narizes em formatos roliços e protuberantes. Bakhtin (1999, p.276) coloca que:

O nariz é sempre o substituto do falo.⁷²

Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo (...) assim todas as *escrescências e ramificações* tem nele um valor especial, tudo que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos e ao mundo não corporal (...) Para o grotesco a boca domina o rosto grotesco, se resume afinal a uma boca escancarada e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador.

Bakhtin descreve, no último período do texto acima, uma autêntica máscara de palhaço de Zabumba (mesmo as de borracha) e dos Cazumbas (como será visto mais adiante).

A construção das matrizes expressivas da Mãe Catirina são fundadas também em imagens grotescas.

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso esse corpo absorve o mundo e é observado por ele. (BAKHTIN, 1999. p.277)⁷³

O ventre exagerado da Mãe Catirina, que ameaça parir, (um parto de um rebento pré-maturo, talvez) caso o seu desejo não seja saciado, é uma referência desse corpo inacabado. Para Bakhtin, a “lógica artística da imagem grotesca” vai sempre ignorar a superfície do corpo e vai ocupar-se sempre das “saídas, excrescências, rebentos e orifícios”, o que representa então ocupar-se somente daquilo que faz transpor os limites do corpo e introduz “*ao fundo desse corpo*”.

Para ele, as imagens grotescas constroem um corpo bicorporal; são imagens que indicam ser esse corpo um corpo cósmico e universal e que os elementos aí sublinhados comungam com o “conjunto do cosmos: terra, água, fogo e ar”.

⁷² Bakhtin (p.276) (sobre Rabelais): “Ele fala [no Quinto Livro, capítulo IV] de uma crença solidamente estabelecida no espírito popular, segundo a qual se pode julgar o tamanho e a potência do membro viril pela dimensão e forma do nariz”.

⁷³ Bakhtin (p. 277): “(...) O papel essencial é entregue no corpo do grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização, elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepõem o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz também pode separar-se do corpo)”.

(...) as imagens grotescas do corpo predominam na linguagem não oficial dos povos, sobretudo quando as imagens corporais se ligam às injúrias e ao riso; de maneira geral, a temática das injúria e do riso é quase exclusivamente grotesca e corporal (...) A imagem grotesca do corpo nitidamente fundamentada, reside igualmente na base do fundo humano dos gestos familiares e injuriosos. (BAKHTIN, 1999, p. 278-79)

Nas comédias, tanto as que contêm no enredo o casal co-protagonista como as que se elaboram a partir do Palhaço Chefe, a carga de comicidade tão necessária e irreparável se sustenta a partir do “rebaixamento” em todos os níveis e em todos e em todas as cenas, dos modos mais diversos.

Utilizando-se do vocabulário gestual e/ou vocal, a linguagem grotesca é o traço das partituras cênicas. Para Bakhtin (1999, p. 325), o “rebaixamento” é enfim “o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são interpretadas no plano material e corporal”.

As cenas referentes a sexo, especialmente com ênfase nas características mais grotescas e caricaturais o ato sexual estão entre as preferências do riso popular. A “obceneidade ambivalente” que, segundo Bakhtin “é derivada do baixo material e corporal” não agride nem ofende as famílias do interior que costumam freqüentar as matanças. (CARVALHO, 2005, p. 447)

Essas cenas funcionam para motivar a descontração e a demonstração de aprovação é confirmada pela risadaria e pelos aplausos. Os conteúdos cômicos do grotesco apresentados, historicamente fazem parte das cenas das praças e de carnavalizações outras.

2 - FANTÁSTICAS:

Panducha, Caipora, Cazumba.

PANDUCHA:

Personagem fantástica apresentada por um homen trajado com grande túnica de fibra de palha de burití ou de tucum tecida em tranças com as extremidades soltas, que lhe mascara todo o corpo, portando no rosto uma máscara de palha ou de couro com a cabeça coberta por um toucado de palha tecida, pano ou lã. Essa personagem que compõe o elenco das comédias dos Bois de Matraca (ou Bois da Ilha) já aparecem raramente nas matanças.

Simbolizando um ente da mata substitui talvez o “bicho folharal” ou “homem de palha”. Personagem “estrangeiro” de “carnavalizações” do folclore de outras culturas, como o “urso” e outros relativos a florestas que se misturaram as brincadeiras brasileiras ao modo de mestiçagem.

Simboliza, segundo os próprios brincantes, um “vigia” do mato e sua matriz expressiva é construída a partir de um ser imaginário que dispõe de agilidade suficiente para deslocar-se “como o vento” e interceptar caçadores e demais intrusos predadores.

Sua composição é gerada a partir do centro de gravidade da postura ereta (zona pélvica) que lhe permite qualquer qualidade de movimento, com auxílio do domínio do tônus muscular das pernas permitindo um deslocamento rápido no nível coreológico, utilizando-se de giros sobre os calcanhares e planta dos pés (achatados) com braços livres e balouçantes, o que dispõe da ampliação dos movimentos desenvolvidos no nível eucinéutico, enquanto o traje (esse prótesis) se expande além do corpo através das palhas que esvoaçam e traçam uma figura que lembra um redemoinho. Assim, o Panducha percorre a roda com movimentos circulares, numa dança exótica que contém um equilíbrio precário, numa dinâmica especial evolutiva que vai determinar uma fluência totalmente livre.

Sua dialogação é gestual, mas só perceptível durante sua dança pois implica em atacar e dispersar as personagens indesejáveis em um determinado momento da trama. Sua entrada e saída se dão por um ponto único da roda pois ele entra, evolui por todo o espaço até retornar ao lugar de onde entrou, e sai.

CAIPORA:

Boneca gigante, construída sobre um arcabouço que permite ao animador vesti-la com a estrutura apoiada sobre os ombros e presa por correias, à cintura, deixando-lhe os braços e as mãos livres para trabalhar a articulação da boca (quando há) e dos braços (de acordo com a estrutura utilizada pelo conjunto de um sotaque estudado) e poder auxiliar nos apoios de equilíbrio durante a dança.

A Caipora é uma personagem presente atualmente apenas em conjuntos de Bois de Matraca (da Ilha) e Baixada (principalmente nos do interior). Representa uma aparição “assombrosa” como a figura de uma mulher agigantada como a “manguda” ou a “mulher de branco” existentes no imaginário popular de várias regiões do país e tem a função de espantar curiosos e camuflar ações transgressoras como roubo, contrabando, traição amorosa etc.

Em sua atuação, na matança, como boneco (ou boneco-máscara), a Caipora requer um sistema de manipulação apropriado para bonecos gigantes que obriga seu brincante-animador a construí-lo adequadamente a fim de dirigir com

precisão suas ações. Segundo Maestri (2003, p.32) referindo-se ao seu similar (a Maricota do Boi-de-Mamão) “é como se nesse boneco repousasse a possibilidade de inscrição de uma partitura de ações e movimentos a serem construídos e definidos”.

O procedimento de animação deste boneco vai ser na verdade definido a partir dos materiais e das estruturas articuladas com que foi confeccionado. No teatro do Boi do Maranhão, diferente da construção da Maricota que pode ser realizada por dois sistemas, a Caipora é sempre elaborada a partir do sistema de arcabouço proporcionando por isso um resultado de animação similar ao utilizado através desse sistema, na Maricota

O sistema de arcabouço transforma o tronco em um grande bloco, tornando o manipulador e o boneco mais unidos, tornando a personagem mais sóbria e elegante (...) acarreta no dançador uma posição corporal mais rígida, concentrando um grande energia e peso em seu tronco, sendo porém seus braços e pernas mais leves e soltos (PETRY E ANDRADE, 2007, p.182)

Os autores observam que neste tipo de boneco o sistema de manipulação das articulações terminam por incidir no condicionamento e modificação das ações e “a composição da harmonia dinâmica da dança”. Observe-se que todas as ações dessa personagem nascem do seu tronco e se estendem em seguida para os seus braços, deixando para o tronco a função de principal “instrumento de criação das ações cênicas”. Isto, na visão dos autores, implica em que a “mudança estrutural desse tronco influenciará radicalmente na dinâmica das ações e incorre na transformação dos passos da personagem. Para eles,

No sistema de arcabouço, os passos se dão de uma maneira mais precisa e condensada no corpo ator bonequeiro, ressaltando melhor a relação dinâmica e expressiva entre *tronco* (meio que liga o boneco ao dançador) *pernas* (que sempre aparentes evidenciam ao público a presença do dançador) e *braços* (parte expressiva que mais caracteriza a personagem e define o objetivo da ação dramática” (PETRY e ANDRADE, 2007, p.183)

O estudo dos movimentos (a dança) da Caipora, decorrente dos procedimentos de sua forma de animação que “constitui a base eucinéctica da matriz corporal”, dessa personagem, leva ao entendimento das ações cênicas desempenhadas por ela no contexto da matança.

A partir do esforço interior despendido pelo brincante-animador, instaura-se no espaço metafórico representado pela “parte de dentro” da roda toda fluência de movimentos que, a partir da expansão do seu corpo cênico desenhado através

dos seus giros, *saltitos* e movimentos pendulares, configura todo um registro coreológico evolutivo.

A análise de sua matriz corporal não difere da análise da de Maricota do Boi de Mamão e, a exemplo do estudo de Petry e Andrade (2007, p.180) tomarei por base sua realização “em dois níveis da partitura corporal: o eucinéutico e o coreológico”.

Segundo a teoria de Laban, a eucinéutica é o estudo dos aspectos qualitativos das dinâmicas e das qualidades do movimento, ocupando-se da composição das ações através dos princípios psicofísicos com relação a uma unidade “espaço-tempo-energia determinada nos limites do corpo do ator-dançarino”. A coreologia é a lógica da dança, uma gramática e sintaxe do movimento⁷⁴ (que engloba a coreutica, a eucinéutica, o uso instrumental do corpo, o relacionamento do corpo com ele mesmo, do corpo com outros corpos e dos corpos com o espaço e os sistemas de notação). É a coreologia que vai definir os traços e “projeções do movimento expressivo no espaço geral, amplificando para fora e além do corpo do ator-dançarino em forma de desenho espacial”. (Petry e Andrade, 2007)

A forma de dialogação da Caipora segue o mesmo esquema da forma do Panducha, exteriorizado a partir do seu reduzido acervo de gestos, que se dilata em proporções espaciais, e que compõe o seu vocabulário mimético utilizado em cena.

Essa dialogação gestual resultante do desenvolvimento harmônico e simultâneo dos movimentos eucinéuticos e coreológicos bastante visíveis pelas condições de entrada e saída da roda, momentos em que o brincante-dançarino como que para tomar impulso desloca o seu eixo para inclinar o corpo da Caipora nas direções objetivas (para o dentro e para o fora)

Na Caipora não se percebe o simbolismo da “dilatação, ampliação e multiplicação totêmica da figura feminina” no sentido de “fêmea docemente dominadora”. Tampouco se dá a conotação de uma “brincadeira erótica” como no caso da Maricota de Santa Catarina, mesmo por que a Caipora geralmente tem braços curtos em relação ao corpo e sua atuação implica em ameaçar, assustar de

⁷⁴ In Dicionário Laban, de Lenira Rangel, 2ª edição, 2005, p. 35, Verbetes 33

fato os brincantes-atores da matança e o público, quando está fora da roda, mesmo sem apresentar uma, dissimulada que seja, “voracidade heróica”.

O desempenho de sua matriz expressiva composta a partir do “improviso com códigos fixos” que tem como tema essa figura de “mulher fantasma” e que exhibe um corpo grotesco, objeto predileto de um exagero positivo, uma hiperbolização, vai definitivamente suscitar (como na análise do caso da Maricota catarinense) o entendimento de seus movimentos expressivos. Os preparatórios, “que evidenciam o princípio coreológico” e suas ações físicas que caracterizam os “princípios da eucinéica”.

Na comédia, ela serve justamente para encobrir o roubo do Boi pelo Pai Francisco ou para “meter medo” aos vaqueiros. Entra com toda liberdade na narrativa de qualquer enredo que a utilize. É sempre uma figura fantasmagórica.

CAZUMBA:

Pertencente ao grupo das personagens fantásticas, componente do elenco de Bois da Baixada, e pode estar inserida no enredo de uma matança ou não, é um elemento totêmico indispensável na composição dos conjuntos desse sotaque.

O Cazumba apresenta-se com uma elaboração visual complexa, trajando uma túnica de estilo africano de corte trapezoidal com alargamento a partir do quadril para o chão. Esse modelo se impõe pela utilização de um cofo⁷⁵ com cacos de louça para produzir barulho, recheado de palha seca para criar volume (como uma grande nádega larga e achatada) deixando a produção sonora característica da personagem por conta de um chocalho executado pela mão, enquanto dança.

A túnica do Cazumba, de acordo com as condições financeiras do brincante pode variar de tecido, de bordado e forma de confecção. Pode ser modelada em chitão barato e sem brilho, seda colorida ou veludo super rebordado de lantejoulas e canutilhos. Traz sempre estampado às costas a efígie de um santo católico, geralmente São João ou São Pedro. Os Cazumbas mais caprichosos completam o traje com luvas (às vezes bordadas) e sapatilhas bordadas.

⁷⁵ Cofo, artefato de palha de babaçu, espécie de cesto de feitiço acanoado que serve de vasilha e de embalagem multiuso (transporta aves, camarão, farinha de mandioca, carvão etc.)

Essa personagem fantástica é de fato um apelo à fantasia do imaginário popular, como entidade mística mitológica, condição retratada por seus careteiros⁷⁶ na escultura facial e moldura gigantesca da máscara. A moldura consta de torre confeccionada de material diverso, em formato e decoração variados.

As máscaras de Cazumba também podem ser confeccionadas de tecido e espuma exibindo grandes orelhas além de focinhos avantajados e vastas cabeleiras em material de nylon felpudo.

Em todos estes casos o que parece caracterizar mais singularmente as máscaras é seu poder transformador. Seu sentido pleno só pode ser alcançado quando vestido e posto em movimento por uma pessoa, um brincante. Aliás é preciso acrescentar que quase sempre as máscaras estão associadas a uma indumentária que cobre inteiramente o corpo. Tudo isso indica ser a máscara e a indumentária uma extensão do corpo ou mesmo um segundo corpo, um duplo da pessoa. Representando animais totêmicos, seres sobrenaturais, forças personificadas da natureza, ou mesmo humanos, estas figuras, em certos contextos, não são interpretadas por seus usuários e espectadores como sendo imagens, mas como a sua manifestação concreta. (BITTER, 2005, p. 9)

A função simbólica do Cazumba é, no cumprimento do seu papel imaginário de totem protetor, mensageiro e defensor da floresta que vem brincar com o Boi na celebração das fogueiras de junho. Aceito na brincadeira, ele chega em grupo, à frente do conjunto aos locais de apresentação e procede com sua maneira de dançar, a abertura do espaço onde será feita a roda para a realização da “boiada”.⁷⁷

A matriz corporal do Cazumba é composta a partir de fragmentos de memórias acumuladas das narrativas do imaginário popular, especialmente de entes homens-bichos que povoam o sobrenatural das matas e que no inconsciente coletivo se concretizam a partir de um forte poder imaginante, em (totens) espíritos vivos alimentados pela luz e calor dos fogos juninos do solstício de verão.

Essa energia que metamorfoseia um brincante-animador-dançarino pode ser sentida a partir do momento que este veste, enverga o traje-máscara e seu corpo se dilata penetrando a partir daí o universo do grotesco.

Segundo Bakhtin (1999, 276) “O grotesco começa quando o exagero toma proporções fantásticas”. A composição da matriz expressiva do Cazumba se molda assim porém sem associar-se ao cômico, ao risível. No caso do Cazumba, o princípio do grotesco está mais ligado ao aspecto sobrenatural fantasmagórico. O

⁷⁶ Nome dado aos artesãos que constroem as caretas (máscaras de Cazumba)

⁷⁷ Como é chamada a “brincada” pelos brincantes da Baixada.

corpo dilatado, explodido que ao duplicar-se, assume proporções hiperbólicas hibridizando-se homem-bicho, tornando-se concretamente um totem “uma vez que a mistura de traços humanos e animais é uma das formas mais antigas do grotesco”.

Enquanto o corpo se deforma, principalmente no quadril (centro de gravidade e de força, propulsor do esforço que gera a fluência dos movimentos desencadeados a partir daí) alargando-se horizontalmente, cresce verticalmente para a máscara (careta facial de traços exagerados) e suas torres formando a figura de uma “cruz” de ponta-cabeça que estabelece um equilíbrio que por sua fluência de movimento tende a oscilar entre o equilíbrio instável e o estável.

Assim todas as excrescências e ramificações tem nele [o grotesco] um valor especial, tudo que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos e ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco por que atestam uma tensão puramente corporal (...) para o grotesco a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal a uma boca escancarada e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador. (BAKHTIN, 1999, p.276)

A atuação do brincante-animador-dançarino que apresenta o Cazumba se pauta na realização de movimentos que fluem a partir do centro de gravidade existente na estruturação da postura ereta, situado na zona pélvica o que proporciona um caminho espacial ora curvo, ora sinuoso, cujas trajetórias se evidenciam pela locomoção, impulsionada pelos sons e ritmos que se imprimem na dança.

A dança do Cazumba dá-se com a evolução do grupo representado por essa personagem, em círculo, dentro da roda do Boi. Calcado no apoio do centro de gravidade localizado no quadril, ponto de cruzamento das linhas de amplificação do corpo, o movimento do Cazumba provoca uma sensação de que o seu eixo é um prolongamento da coluna vertebral que estabiliza ombros e pescoço para manter a cabeça razoavelmente confortável ao receber o peso da máscara e a escultura de torre que a emoldura. Isso faz com que a percepção do movimento se fixe no deslocamento do quadril, horizontalmente, com balanço constante e rápido, e no deslocamento dos passos com a planta dos pés achatadas.

Em alguns momentos, o eixo pode inclinar-se ligeiramente para frente como se proporcionasse uma retomada de impulso (especialmente, se for invertido a direção do movimento), sempre apoiado sobre a flexão das pernas e inclinação das costas.

A dança do Cazumba se dá “sem tirar os pés do chão acentuando a flexão dos joelhos” (Ribeiro, In: IPHAN, 2011, p.57), executando dois passos para a frente e recuando um passo, como um rápido escoramento, seguidos de giros esparsos que desenham pequenos círculos no espaço completando o seu traçado coreológico.

O princípio eucinéutico do movimento do Cazumba reside em sua locomoção utilizando esses passos deslocando-se para a direita e para a esquerda e mantendo a postura dos braços em linha paralela e projetada a partir do peito, o que auxilia no apoio do movimento completo e proporciona às mãos liberdade; uma para tanger o chocalho e outra para, vez ou outra, apoiar a estrutura da máscara.

A dialogação do Cazumba é essencialmente gestual podendo ser observada sutilmente quando exercita uma espécie de breve cumprimento com outro Cazumba, na roda ou, quando fora dela, ainda dançando, um ligeiro reclinar para a frente, cumprimenta ou espanta a assistência.

A entrada e saída de cena dessa personagem ocorre na chegada do conjunto, ao formar a roda de apresentação e passar para dentro dela, retirando-se enquanto ocorrem as cenas da “matança”. Onde e quando isso acontece, três Cazumbas substituem as máscaras gigantescas por chapéus de palha e espingardas cenográficas para atuarem como Pai Francisco e seus dois ajudantes e, mais um, que troca a máscara de Cazumba por outra de tecido (ou apenas coloca uma maquiagem grotesca) e uma cabeleira postiça para atuar como Mãe Catirina.

O Cazumba volta com seu grupo ao centro da roda para celebrar o ‘Urrou’ do Boi, quando este se “levanta” para continuar brincando até a despedida.

3 - ZOOMORFAS

Este gupo é composto pelo Boi⁷⁸, a Burrinha e os Bichos.

BURRINHA:

Boneco-máscara ou boneco que representa o simulacro de um cavalo ou burro, medindo entre 70 a 80 centímetros, é construído com a utilização de uma armação de talas deixando no lombo o espaço correspondente à cela, totalmente aberto. Sua estrutura é completada por um pescoço que, dependendo do conjunto (e do sotaque) é curto, comprido ou médio, finalizado por uma cara de cavalo que pode ter a boca articulada ou não.

⁷⁸ O boi será analisado no capítulo seguinte

Do oco, no meio dessa estrutura onde entra o brincante-animador-dançarino, partem as correias que se cruzam com suspensórios e juntamente com a corda do freio, proporcionam as condições mecânicas de animação da figura.

A função simbólica (papel imaginário) da Burrinha é acompanhar, proteger e tocar o Boi. O seu atuante é um vaqueiro especial, o “homem da burrinha”.

Sua dança evolui em nível coreológico, deslocando-se pelo espaço, “as pernas uma ao lado da outra” com os cotovelos apontados para os lados. Com os pés achatados sobre o chão, o brincante-animador-dançarino movimenta o boneco com passos “miudinhos”. No nível eucinéutico os movimentos ocorrem nesse deslocamento espacial privilegiando a fluência livre com afastamento e aproximação das pernas balançando os braços a partir do esforço impulsionado pelo tronco, que movimenta o corpo para “cima e para baixo alternadamente” utilizando tecnicamente a flexão das pernas.

A dialogação dessa personagem pode ser compreendida como gestual pois não tem participação falada durante a matança. A expressão facial de euforia quando o brincante está de “cara limpa” ou os meneios de cabeça expressivos configuram vida ao “animal” fazendo o boneco mover-se harmoniosamente integrado entre os demais brincantes e personagens.

Seus gestos, que melhor expressam um diálogo, realizam-se através de “saltitos” no mesmo lugar “retirando do chão um pé após o outro e movimentando os braços para as laterais” circulando o Boi e o Pai Francisco.

O diálogo “dançado” mais expressivo da Burrinha se dá como observa Tânia Ribeiro:

Em forma de galope miudinho, executa um jogo corporal com o Pai Francisco, no qual os dois avançam para frente e recuam na direção oposta. A Burrinha, sem dar as costas, recua sempre em marcha ré. Por alguns momentos, os movimentos são executados com linhas curvas, de intensidades variadas, quando simulada ao chão, sem perder a distância o foco do seu partner, surpreendendo-o com pequenos saltos, locomovendo-se para outra direção e se deslocando no espaço para frente e para trás, enquanto o Pai Francisco simula amolar seu facão. Quando fica em posição estática, de súbito surge o Boi, que lhe dá um empurrão (...) provocando um jogo no qual a Burrinha ameaça avançar para cima, recuando e avançando, ação que se repete por alguns momentos (...). (IPHAN/RIBEIRO, 2011, p.30)

BICHOS:

(Onça, Jereba, Boi-cavalo, Girafa, Jacaré etc.)

Os Bichos, atualmente, são mais frequentemente utilizados como personagens das comédias (matanças) nos conjuntos do interior do sotaque de Zabumba. São “fantasias” que engendram trajés estilizados e máscaras construídas com o mais diversificado material, variando entre o industrial de borracha ou silicone, às de papelão, tecido grosso ou papel e cola sobre forma de argila. Alguns bichos são eles próprios um boneco-máscara de corpo inteiro.

Seu Lourenço Pinto⁷⁹ de Santa Helena, afirma que ele cria as máscaras pensando já no tipo de movimento [e articulação] próprio de cada personagem. Nos ensaios, ele observa o trabalho de cada um. “É importante que o brincante da comédia tenha capacidade de observar o bicho quanto ao modo como o animal se comporta”. Para ele, quando o brincante/ator-animador faz isso, a comédia sai bem. “Assim as pessoas reconhecem o bicho pelo jeito também”.

Beltrame, no mesmo relatório, comenta a afirmação de seu Lourenço:

Num primeiro momento essa afirmação pode remeter a um tipo de interpretação realista, mas não é. O modo de ser do animal e seus movimentos são referências para dar veracidade à presença da máscara. Tudo isso é para torná-lo verossímil, mas os gestos da personagem oscilam entre estes gestos observados no animal e outros criados pelo ator que usa a máscara. (CASEMIRO COCO, 2007, p. 12)

Como os Bichos são parte integrante do elenco de personagens da comédia do ano e geralmente nunca se repetem seguidamente no mesmo conjunto, destaquei, dentre muitos, aqueles que costumam ser mais utilizados nos enredos de vários conjuntos e especialmente nos conjuntos estudados nesta pesquisa.

São eles :

ONÇA – O brincante-animador traja um macacão completo com rabo e máscara que cobre-lhe toda a cabeça.

JEREBA – Espécie de urubu grande. O brincante animador traja uma calça preta e a máscara que traduz a identidade do bicho é construída com um certo grau de complexidade o que implica em peitoral e costa de papelão reforçado donde partem (a partir dos ombros) um par de asas presos aos braços, podendo essas asas serem articuladas (abrir, fechar e fingir voar). A máscara facial que se funde a essa parte superior do traje, cobre toda a cabeça.

BOI-CAVALO – Um boneco-máscara com a mesma estrutura da Burrinha, cujos lados da carcaça apresentam características do animal que se pretende

⁷⁹ Consta no relatório do II Encontro de Estudos dos Elementos Animados do Bumba-meu-boi do Maranhão, p. 12 depoimento colhido em Santa Helena em 27 de junho de 2007.

mostrar, terminando em suas extremidades com dois pescoços e duas cabeças distintas (um boi e um cavalo) e um único rabo. Seu brincante animador é um palhaceiro mascarado (geralmente com máscara de borracha).

GIRAFÁ – Boneco-máscara que cobre todo o corpo do brincante-animador, construído a partir de arcabouço apoiado sobre os ombros (como a estrutura da Caipora). Seu pescoço longo encimado por uma cabeça pequena facilita sua animação.

JACARÉ – Boneco-máscara construído também a partir da estrutura da Burrinha, cujo brincante-animador veste-o pelo orifício central do arcabouço. Seu atuante usa traje neutro à base de paletó velho sobre o peito nu e máscara de papel e cola ou de borracha.

Sobre a função simbólica dos Bichos ouçamos o que diz seu Lourenço Pinto em depoimento a Vasconcelos, em 17/09/2006 (Vasconcelos, 2007.p:95) “Os Bichos [bonecos-máscaras] hoje tem a função de ajudar a admirar, se não tiver, ninguém se abisma”. (Vasconcelos, 2007, p.95)

Os bichos, como observa Gomes (2008, p.41), estão diretamente ligados aos palhaços, “sendo caracterizados na brincadeira como portadores de ‘más qualidades’ e assim como os palhaços, são perigosos, são trapaceiros etc.”

As matrizes corporais desses Bichos poderão ser analisadas a partir da compreensão de que seus “imaginadores” as constroem juntando fragmentos de imagens do acervo da memória popular contidas nas narrativas de contos e causos, adequados às ocorrências excepcionais do cotidiano.

A elaboração dessas matrizes que vão produzir a expressividade das figuras implica na inter-relação dos modelos imaginários com o acervo gestual de cada brincante-animador, que durante os treinos constroem as partituras corporais de cada figura. Essas figuras ressaltam sempre os princípios do grotesco: hiperbolização, exagero, deformação das feições, duplicação corporal etc.

Sobre suas atuações, dialogações, entradas e saídas de cena, cabe registrar que aparecem e somem de acordo com o esquema narrativo do enredo, sempre chamados e despachados pelo Palhaço Chefe. A dialogação implica na realização de um gestual amplo acompanhado de sonorização apropriada que estiliza a característica do Bicho correspondente.

Seus movimentos são ágeis e por isso requerem dos seus animadores um preparo corporal adequado, fundado no senso de direção e composição cinesférica, domínio do “equilíbrio precário” e precisão de elasticidade e plasticidade na expansão do corpo durante o deslocamento no espaço, dentro da roda.

3.4 Objetos e Trajes

Vara-de-ferrão, Grinalda, Capacete, Caboclo-de-Pena

Se pensarmos em um novo conceito de animação, partindo da consideração do movimento, trajes e objetos em suas funções expressivas no espetáculo, devem ser considerados como elementos animados. No teatro do boi, além dos bonecos e bonecos-máscaras conhecidos, é possível destacar, de acordo com cada sotaque, elementos compostos por figurinos, adereços e acessórios que se impõem sensorialmente à visão da assistência e que realizam a triangulação necessária à existência de uma comunicação estética: brincante-animador-dançarino x objeto x receptor.

VARA-DE-FERRÃO :

Objeto que dispõe de um formato especial em cada sotaque embora sua função cênica seja a mesma. O formato no Boi de Matraca é de uma lança de madeira com fitas afixadas partindo da base da seta da ponteira. Varia de 80 cm a 1,20 m. No Boi da Baixada, essa lança é do mesmo formato da anterior, apenas um pouco menor e porta mais fitas. A mais bela e curiosa, de resultado cênico impressionante é a do Boi de Zabumba: uma haste que varia de 1m a 1,10 m, com uma ponteira discreta e de estilo variado, traz toda a sua extensão recoberta de papel celofane frizado (ou outro material plástico brilhoso), em camadas de cores variadas, num formato cilíndrico que se acentua na dança do brincante, rolando-a.

Sua função simbólica é a de instrumento de uso para tanger o Boi, embora nunca o fira nem de forma simulada. Neste caso, na animação da Vara-de-Ferrão, a matriz expressiva observada é a do vaqueiro-capataz, cujo brincante-dançarino transforma-se em animador do objeto em questão.

A coreologia dos seus movimentos implica no deslocamento espacial do corpo, valorizando todo o nível eucinéutico do mesmo, fornecendo uma visão de voltas (giros) incessantes em torno do seu eixo espinhal expandido até a ponta da

vara num movimento elegante e de um equilíbrio precioso, que dá a impressão de uma só haste girando sempre.

A harmonia desse movimento eucinéutico que desenha uma linha única, cujos extremos são a ponteira da vara e os calcanhares do brincante-dançarino, o faz deslizar no espaço cênico com giros suaves só transferindo o eixo levemente, mas sem alterar a dinâmica dos passos (flexão de joelhos e pernas apoiando o quadril que impulsiona o deslocamento), quando toca suavemente a vara nos chifres do Boi e reinicia outra seção de giros ininterruptos.

Não cabe aqui analisar dialogação, tampouco entrada e saída, pois o objeto em questão é também um instrumento da expressividade do vaqueiro-capataz.

GRINALDA:

Chapéu utilizado pelos “rajados” – os baiantes do cordão – dos Bois de Zabumba. É um chapéu

(...) de formato convexo com estrutura de buriti e arame, recoberta com fitas coloridas que saem do topo do adereço e chegam próximo ao chão. Estes chapéus possuem aproximadamente 50 cm de diâmetro e 15 cm de altura. Na parte frontal, logo acima do rosto do brincante, é fixada a grinalda, um ornamento de forma trapezoidal que possui bordados de miçangas e canutilhos. Na parte superior do chapéu, os brincantes costuram tecidos brilhosos ou criam outros ornamentos como bordados ou tramas de canutilho. (ARAUJO JUNIOR, 2008,p.29-30)

Não possui *a priori* função simbólica. É um objeto de adereçamento da fantasia do rajado, baiante do cordão. Porém a duplicação de significado desse objeto se dá na amplificação do espectro formado pelo movimento frenético das viradas (sucessão de giros) que expandem o conjunto de fitas, realizando preciosos e inusitados desenhos.

Este adereço como que esconde o brincante-dançarino recobrindo-o todo, deixando visíveis apenas partes do rico vestuário e as mãos que separam as fitas segundo o traçado de abertura da grinalda, enquanto canta as respostas do coro e toca um pequeno maracá.

O brincante-dançarino anima esse objeto realizando um movimento especial que o faz utilizar toda sua cinesfera sem deslocamento, balançando-se em movimentos sinuosos em torno do seu eixo, e executando giros que ampliam e retraem a abertura de pernas, flexão de joelhos e, com a coluna vertebral, sustenta e apoia a cabeça que orienta a descrição dos giros do chapéu grinalda. O movimento

que provoca o espalhar e recolher das longas fitas desenha sucessivas figuras de formatos extravagantes.

A dialogação do Grinalda é um solilóquio gestual e suas entradas e saídas (na execução dos movimentos descritos) se dão quando o cordão não está rolando, geralmente nos longos intervalos sonoros das matanças.

CAPACETE:

Nome atribuído ao chapéu dos rajados do cordão dos Bois da Baixada que também são usados por seus cabeceiras e vaqueiros.

Denominado de Capacete (ou por alguns brincantes de conjuntos desse sotaque, de chapéu de penacho) é construído em uma estrutura complexa e curiosa, além de um tamanho bastante avantajado que segue a disposição, força física e poder econômico do brincante-dançarino.

Partindo de um “coco” reforçado, uma aba dianteira levanta-se tendo sua borda ampliada por um grande leque de penas de ema, longas. A testeira, como denominam essa aba do chapéu é segura por cordões ou finas hastes à parte traseira do mesmo, proporcionando um equilíbrio de sustentação, mantendo-a de pé como suporte do penacho. Essa testeira é bordada com uma profusão de pingentes de canutilhos. E na parte traseira do Capacete, a partir do “coco” é que são afixadas as fitas de seda que se estendem até o chão e garantem, com seu peso, um certo equilíbrio do chapéu sobre a cabeça.

Sua função é definitivamente adereçar o traje dos brincantes. A matriz corporal dos baiantes que portam esses chapéus são similares às dos Vaqueiros e Amos., que aqui só se acrescenta e é o que se observa durante sua atuação.

A marca desses brincantes é postural. O peso do Capacete coíbe-lhes o alongamento do pescoço evitando o movimento da cabeça para os lados e para frente. Sua movimentação executa uma dança em andamento rápido, deslocando as pernas para o lado e em direção ao centro da roda. Marcam o passo batendo pé após pé, desenvolvendo deslocamentos laterais.

As figuras desenhadas pela dança desses baiantes e seus Capacetes, no nível eucinéutico, apesar de seus giros, dando volta em torno dos seus eixos, apresentando seqüências intermitentes, desenhando assim pequenos círculos, não causam tanto impacto visual quanto no nível do movimento coreológico, quando os brincantes-dançarinos se deslocam para a frente e, no centro da roda, formam um

grande círculo e aí sim, com firme transferência de eixo, alongam o pescoço, para frente, posicionando a cabeça para frente, baixando as testeiras dos chapéus que se juntam lateralmente e muito próximos uns dos outros, rodando o círculo formado a partir daí para a direita e para a esquerda, no tempo suficiente para dar a impressão de uma grande flor, ao levantarem concomitantemente os penachos.

A partir daí, a liberdade de girar o Capacete obedecendo a apoios diversos do eixo, faz que o baiante, agora no cordão que forma a roda da boiada, execute “roladas” em giros sinuosos sobre e em volta do próprio corpo.

CABOCLO-DE-PENA:

Também chamado Caboclo Real, personagem da estirpe indígena do Boi de Matraca.

Seu traje completo pesa entre 8 e 16 quilos, fantasia composta de roupa e grande cocar (também chamado de capacete pelos brincantes) é construído totalmente com penas de ema, tinturadas ou naturais.

O cocar ou capacete tem o diâmetro de aproximadamente um metro ou um metro e meio. É elaborado em uma armação de arame e papelão grosso e o corpo do brincante-dançarino é recoberto de penas montadas em perneiras, braceletes, tanga e peitoral. Esse conjunto da indumentária é determinante para a evolução coreográfica, segundo Ribeiro (In: IPHAN, 2011, p.117)

Sua função simbólica é de guardião da fazenda e da mata e, em seu entorno, e como “guarda”, ajuda a prender o Pai Francisco.

A figura composta de penas, por excepcionalidade, metamorfoseia o brincante-dançarino, fazendo com que este exteriorize uma personalidade nova, como se fosse sobreposta, chegando a confundir brincante e personagem, dando impressão à assistência de ser inseparáveis, formando uma unidade.

A matriz corporal do Caboclo Real se compõe a partir do imaginário popular sobre o “índio guerreiro” e sua expressividade se desenvolve com o emprego de grande força física que auxilia em seu potencial dramático. Essa força, essa energia adquirida a partir de um incansável treinamento físico, intenso e ininterrupto entre os brincantes-dançarinos durante treinos e ensaios, mesmo que estes não possuam regras formais, o que deixa transparecer que “essa energia difere de uma pessoa para outra”, Ribeiro, (In: IPHAN, 2011, p.117)

Sua atuação está pautada na execução da dança durante toda a brincada, mudando o comportamento cênico nas cenas em que é requisitado durante a matança.

Os movimentos do Caboclo Real são calcados numa seqüência de passos complicados que partem e dão continuidade a um equilíbrio precário que envolve a execução de saltos, corridas, giros, sapateados, deslizamentos e balanço pendular. A transferência constante do eixo, como se quisesse amparar uma possível queda do cocar, apresenta um precioso meneio de cabeça que deixa patente os apoios coxo-femorais e pélvicos desse eixo, partido do quadril para as extremidades do corpo, firmados pela flexão de pernas e pés, o que demonstra seu nível eucinéutico completo, dentro do movimento coreológico, que se dá durante a expansão dos passos na fluência livre por todo o espaço do centro da roda.

Esse movimento, que descreve figuras e desenhos coreográficos bastante delineados, é visível pela ação da dança coletiva do conjunto de Caboclos-de-Pena.

A dialogação dessa personagem se dá vocalmente em respostas de um brincante ou em coro. Suas entradas e saídas durante a matança estão restritas aos chamados e dispensas do Amo.

4 A “ALMA” DO BOI

Este capítulo discorrerá efetivamente sobre o Boi e seu Miolo (o brincante/ator-animador-dançarino) a partir da análise de suas ações e procedimentos cênicos em três sotaques do Bumba-meu Boi do Maranhão: Matraca (ou Boi da Ilha), Baixada e Zabumba.

O Boi é identificado por alguns estudiosos da área das Artes Cênicas como boneco (por outros como máscara) ou ainda, como boneco-máscara. Esse artefato, objeto animado, é a figura/personagem central da brincadeira e do teatro nela contido.

Tamanha importância tem esse boneco que a sua animação se impôs um recorte especial para o estudo da atuação do indivíduo brincante que a efetua. Isso se verificará a partir da observação e análise de seus procedimentos gestuais e formas de relacionamento (atitudes-gestos-movimentos) com o objeto em questão e como em alguns “sotaques”, esses Miolos se comportam em relação à animação/manipulação ou exibição do referido objeto.

O Boi, esse artefato de madeira leve, é geralmente construído com “vergontas de canela-de-veado”⁸⁰ e buriti, tendo a cabeça esculpida em um bloco de madeira igualmente leve (paparaúba ou cedro) e maciça, recebendo como acabamento um par de chifres naturais polidos e enfeitados com ponteiras de metal brilhoso (metal nobre ou niquelado). É definitivamente confeccionado para ser um boneco (ou boneco-máscara), um objeto animado, pela estrutura (como em alguns casos) na articulação da boca, configurando-se um personagem teatral.

Mas esse boneco, ao mesmo tempo, pode ser visto como uma imagem-ícone de uma brincadeira-ritual, simulacro do “Boi-Oferenda”, quando repousa inanimado em seu “taboleiro-pedestal”.

Sua cobertura, em quase a totalidade dos casos⁸¹ é um veludo preto, toda rebordada de lantejoulas, canutilhos, miçangas e paetês, da face à cauda. Ostenta um determinado signo bordado à testa, que varia entre a figura de estrela,

⁸⁰ Arbusto de tronco e galhos bem finos e resistentes muito comum na Pré-Hiléia amazônica.

⁸¹ Geralmente difere quando se trata do “boi-de-ensaio” que tem o couro pintado de tinta à óleo e malhado de branco e preto.

rosa, ostensório, escudo de time de futebol, à brasão do estado ou brasão nacional. O acabamento perfeito para a “vestimenta” desse boneco é a sua barra, espécie de saia comprida que serve para esconder o corpo do seu animador.⁸²

A forma de esculpir a estrutura desse boneco, no Maranhão, sofre uma diferença considerável de sotaque para sotaque, o que interfere diretamente no modo de animação do mesmo.

A modelagem do corpo e a escultura da cabeça do Boi obedecem a princípios miméticos que simulam o mais aproximado possível a aparência de um boi, animal vivo, em formato de corpo e perfil de cabeça e focinho, variando inclusive de tamanho, o que permite designações como novilho, barbatão, touro, boizinho, galheiro etc.

A escultura moldada e esculpida de um boi chamada de carcaça, arcabouço, é denominada pela maioria dos conjuntos de “capoeira”.

Essa capoeira, em todos os sotaques e em quase todas as localidades onde seus conjuntos estão sediados é construída a partir de uma tecelagem de varetas finas com lâminas de buriti fixados em um quadro retangular de madeira mais pesada, geralmente de andiroba, forrado dentro e fora com tecido de saco de estopa (cânhamo) que a alcochoa por baixo e a reveste por fora, dando acabamento de escultura, com o cuidado de observar sempre o equilíbrio do peso distribuído confortavelmente por todo o boneco, não deixando que a cabeça fique mais pesada que o corpo.

A estrutura do boneco precisa obedecer padrões de construção que são respeitados por sotaque e vão determinar efetivamente os modos de animação.

A opção de tecer a armação da capoeira com “canela de veado” é devido à grande possibilidade plástica dessa vareta. Muito fina e utilizada logo que colhida, proporciona uma flexibilidade plena para a construção de arcos e aros. O esqueleto pronto arremeda fielmente o corpo de um boi que vai sendo completado por lâminas de buriti, que devido à sua maciez e flexibilidade, finalizam a estrutura do arcabouço do boneco. Quando esses dois tipos de madeira ficam “secos”, alguns dias depois é

⁸² Alguns conjuntos do interior, especialmente dos sotaques da Baixada e Zabumba, denominam a barra do Boi, de “lençol ou varredor”.

que virá a fase de acabamento (alcochoamento e revestimento para receber o couro).

O cuidado agora é na colocação da cabeça. Medida e peso podem ser controlados pelo acabamento do material da cabeça (madeira e chifres) e o material do rabo do boi (geralmente uma corda grossa de manilha ou de algodão), cujo tamanho e grossura contribuem com a consecução do equilíbrio.

Segundo o Dr. Adalberto Borralho,⁸³ em entrevista gravada em 1995 com Sr. Filogônio Pinto (já falecido), na época com aproximadamente 80 anos, residente em Axixá, município da Região do Munim, artesão “pintor” (bordador) de couro de boi e construtor de “capoeiras” para todo o Estado, este lhe disse: “tenho as medidas e os feitios de tudo quanto é tipo de Boi.” Quando lhe pediu que explicasse de que forma ele encontrava o equilíbrio do peso do Boi, de que ele tanto se gabava, respondeu com um sorriso vaidoso:

(...) repare bem aqui. Tá vendo isso aqui? É a medida do traseiro até a testa do bicho, né? Agora eu dobro esta linha e acho o meio, tá vendo? Agora eu dependuro a capoeira... viu? Não balança. Não pende nem pra frente nem pra trás. Não tá aprumado? Agora, se pesar mais prum lado ou pro outro, eu vou e tiro um poço e enchimento dali, boto uns pesos no rabo, do outro lado... A gente tem que pensar que o boi vai ser coberto e que a pintura do couro pesa também. Um couro bem bordado leva de 3 a 5 quilos de material brilhoso... vidro pesa um pouco. Agora, pro Boi ficar bem deitadinho no chão, sem pender pro lado da cabeça a gente bota essas “canelinhas”. As da frente são mais altas que é pra suspender a cabeça do garrote e o Miolo firmar as mãos pra rolar ele. Já as de detrás são mais curtinhas. Mas ajuda a suspender o bicho do chão(...).

Essa descrição do artesão, sr. Filogônio, um “bonequeiro” especial, se completa quando ele mostra ao pesquisador a articulação da boca de um dos bois cuja capoeira ele está concluindo. O movimento mandibular é possível pela colocação de uma tira de borracha (de câmara de pneu de bicicleta) presa por dentro da cabeça oca, e da dobradiça de sola, bem camuflada na base do focinho. O cordel de manipulação dessa estrutura fica camuflado até chegar às mãos do Miolo através do pescoço do boi.

⁸³ Médico Veterinário e folclorista. Entrevista realizada em 25 de março de 1995, quando levantava dados sobre a história do Boi de Orquestra do Munim e que explica: “canelinhas” são como perninhas do Boi colocadas nos quatro cantos da armação. As da frente medem até 20 centímetros. (Informações colhidas no diário de campo)

Todos os bonecos-máscara apresentam como eixo o “lombo do Boi” que se estende da nuca até o rabo. Esse eixo se adéqua à postura do Miolo que o faz perceptível como eixo de manipulação.

É na construção do Boi, seu tamanho, seu peso, formato do seu bojo e na coreografia do sotaque a que pertence, que se definem os seus modos de manipulação e o perfil do seu animador.

Os Bois de Matraca (sotaque da Ilha) são construídos a partir de uma capoeira que não ultrapassa 1,20 m de comprimento por 0,55 m de largura. A altura interna do seu bojo, o que vai determinar o vão que abriga o animador, é de no máximo 0,50 m. O peso da estrutura e vestimenta do boneco varia entre 8 e 16 quilos, de acordo com o tamanho do Boi, o bordado do seu couro (quantos quilos de missanga e canutilho foram empregados), o tecido da barra e o tipo de madeira da modelagem do corpo, que é utilizada para o quadro base da estrutura da capoeira, e a espessura das lâminas de buriti da modelagem do corpo.

No Boi de Matraca, o arcabouço cobre todo o miolo e sua visão e respiração são facilitadas pelo modelo de viseira de forma triangular, aberta com o vértice abaixo da costura do pescoço (acabamento do couro) e a base sobre o quadro, cuja extremidade serve tanto de trava de apoio para a manipulação quanto para a sustentação da barra, que nos bois desse sotaque mantêm a fenda da entrada e saída do Miolo à frente do Boi com um trespasse generoso.

Os Bois da Baixada, cujas sedes se encontram em São Luís, obedecem ao mesmo modelo de estrutura dos Bois de Matraca, sendo diferenciado nos conjuntos do interior. Lá os arcabouços são um tanto mais grotescos na construção e no acabamento.

A capoeira pode medir até 1,30 m de comprimento por 0,65 m ou 0,70m de largura, e a altura do vão do arcabouço é baixa, mede até 0,40m a 0,45m. A cabeça é maior e mais larga (quase sempre uma caveira de boi recoberta), os chifres são grandes e pesados. Em geral, os traseiros não são abaulados e a vestimenta é colocada como camadas sobrepostas de panos e tapete (o couro é um retângulo bordado). A cobertura desse modelo de Boi segue como observado, o mesmo procedimento: literalmente um lençol branco recobre a carcaça ultrapassando, os lados direito e esquerdo. Um outro lençol ou pano qualquer de cor azul é colocado sobre o primeiro lençol no sentido do lombo deixando a sobra cair

para trás. Com isso, têm-se a barra do Boi que é chamada de “lençol” ou “varredor”. O couro é o belo “tapete” de veludo preto, azul escuro ou cor de vinho, colocado como um manto, preso nas extremidades laterais do arcabouço, pelo lado de fora.

Um Boi da Baixada, segundo seus brincantes-miolos, pesa aproximadamente entre 14 a 16 quilos. A trava de sustentação para a manipulação é visível e é o pau de frente do quadro base da estrutura da capoeira. Onde seria o lugar da viseira de observação do Miolo é como um arco todo aberto, que apóia o pescoço do Boi e seu couro nas laterais e permite total liberdade de visibilidade.

Os Bois de Zabumba poderiam ser chamados de “garrotes” ou “bezerros” pelo tamanho de sua estrutura. Medindo entre 0,75m a 0,90m por até 0,45m a 0,50m de largura, com a altura do vão do bojo de no máximo 0,40m, esses Bois delgados pesam entre 3,50 a 5 quilos. Sua compleição e aparência lembram um pequeno touro miura. Há um perfeito mecanismo de presilhas para a mudança dos couros durante as apresentações. A barra é fendida na parte traseira devidamente presa com trespasse. A viseira dos Bois de Zabumba são dois óculos recortados no pescoço do boneco, próximo ao pau de trava da base de sustentação da estrutura da carcaça, que serve também como apoio da animação. Alguns arcabouços desse sotaque trazem uma trava extra (roliça) acima da trava do quadro base que é utilizada apenas para a manipulação do boneco.

4.1 O Miolo, alma e espírito do Boi

O brincante/animador-dançarino, a quem compete animar o Boi, é chamado de Miolo. No Maranhão é ainda conhecido como “Alma”, “Espírito”, ou “Mulher do Boi” (forma jocosa e usada geralmente entre os brincantes como maneira de trocar com o animador do Boi).⁸⁴

Não basta definir o termo “miolo” para se compreender o que é um Miolo de Boi. É necessário que se conheça mais que a sua função na brincadeira, que se entenda o que é este brincante que extrapola tal papel e participa ativa e

⁸⁴ No Nordeste é conhecido como “Tripa”, “Miolo” ou “Condutor” (no Boi de Carnaval de Alagoas) e “Brincador” (no Cavalo Marinho). Em Santa Catarina, “Miolo” ou “Dançador”. Em Mato Grosso, “Bucho”, “Recheio” e “Tripa”.

principalmente do jogo de encenação dos teatros contidos no grande espetáculo do Boi. Ele é um brincante/animador-dançarino, termo mais condizente e completo para a função de atuante no Teatro do Boi. Aquele que tem a responsabilidade de amimar (dar vida, movimentar, exhibir) o Boi. Fazê-lo correr, brincar, dançar, dar e buscar afeto da platéia, (inclusive um “capim”), fugir, morrer e ressuscitar.

Salvo por alguns acadêmicos e outros intelectuais, não se costuma atribuir o nome de Miolo aos outros brincantes/animadores-dançarinos de outras personagens animadas do Teatro do Boi. No Maranhão é um nome atribuído exclusivamente ao atuante que anima o Boi.

É patente a irrefutável necessidade de uma relação entre Miolo e Boi que vá além da cumplicidade e da parceria de uma relação tão harmônica entre homem e objeto. Uma relação que define claramente a forma de atuação executada nos espetáculos de teatro de animação.

O Boi, esse boneco grande que pode ser chamado por uns de “boneco-máscara” cumpre perfeitamente seu papel de figura central do espetáculo. Por mais que suas feições busquem delinear um forte traço realista, se apresenta exatamente como um simulacro, enfeitado e rígido, mas manifestando uma precisa ilusão de vida, gerada a partir da manipulação, resultado da energia do brincante/animador-dançarino que, neste caso, age como um ator-animador.

O teatro de animação trabalha com a matéria concreta, que pela energia do ator, torna-se animada, faz-se personagem. Matéria animada como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados. A alma é o não material, “o que não tem peso” e se manifesta através de elementos físicos e sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente, provoca novos fenômenos (...) a energia que se desprende da matéria cria força que a transcende. A tudo isso chamamos: Vida. Quando a energia cessa, aparentemente acontece a imobilidade. E, o corpo assim “imóvel” suscita outra realidade. Ao cessar total a energia, chamamos: Morte. (AMARAL, 2005, p.16-17)

Essa reflexão vem contribuir para o entendimento da animação do boneco Boi em seu teatro e a atuação do Miolo em todo o processo de encenação. Apenas o conceito de “alma” aí não deve ser confundido com a denominação dada como sinônimo de Miolo mas sim à energia despreendida dele próprio no ato da animação .

O boneco vive e morre de acordo com a presença ativa do seu “espírito” em movimento. Tanto que, após a matança, o Boi urra e volta a brincar.

Mas o que Ana Maria Amaral está se referindo é que “os elementos utilizados no teatro de animação, não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados” e por estar contido nisso o mistério da vida e da morte, essa ligação entre duas realidades opostas faz operar a magia que se vislumbra no teatro de animação.

É talvez na fruição do encantamento mágico descrito por atitudes do Miolo no desenvolvimento do seu gestual que se possa compreender as sutilezas do processo da animação do boneco Boi. Observando-se atentamente, vê-se que o objeto está completamente ligado ao corpo do brincante que o veste, o que proporciona a execução de movimentos em perfeita sintonia corpo-objeto, o que é determinado pela completa sinergia entre os movimentos do seu corpo e o movimento do Boi, que neste caso pode ser considerado uma máscara.

Já quando o Miolo precisa suspender o Boi, no momento de “rolá-lo” durante a dança, ou simplesmente exibi-lo ao público, destacando-o do corpo, carece de maior atenção e melhor precisão em sua animação, pois aí ele se configura como um boneco. E nos fala Amaral (2005, p. 20): “Em ambos os casos, o que temos é uma parte inanimada representada pelo boneco ou pela máscara e uma parte animada e com vida racional, representada pelo ator-manipulador”.

No teatro do Boi, o brincante/animador-dançarino do boneco Boi, o Miolo, tem logicamente energia própria, vida racional, mas não é ele a personagem. Já o Boi, o elemento animado não tem vida nem existência real mas é sim a personagem durante todo o tempo. Isto permite entender que no teatro de animação que se realiza na brincadeira, o Miolo atua e se expressa com outra imagem. Segundo Amaral (2005, p.21) “Transfere energia. Sua imagem não está na cena. O boneco neutraliza a presença do ator (brincante), como se o eliminasse”.

Em verdade, no Teatro do Boi, essa neutralização transita com uma certa duplicidade durante todo o espetáculo. O público jamais duvida de que o boi é um objeto que está sendo animado por um sujeito às vezes bem oculto, mas não esboça surpresa, nem demonstra sinais de desencantamento quando o Miolo se mostra durante a função levantando o boi acima de sua cabeça, fazendo-o mover-se como se flutuasse ou como se sua figura fosse projetada por um alongamento descomunal de suas pernas. Boi e Miolo se confundem ao ponto do público aceitá-los como um ser duplo. Sabe-se que o Miolo está ali, visível ou não, mas o elemento

focal é o Boi. O Miolo agora se esconde e se revela como um brincante. Não como um ator. Não transgride assim nenhuma regra do teatro nem da brincadeira.

Qual seria o perfil de um Miolo? Adulto, jovem ou criança, o miolo é um posto masculino, privilegiado, cujo ocupante não basta apenas saber carregar um objeto cuidadosamente e dançar ao som de um batuque. Como cada sotaque (como já vimos) possui uma estrutura de boneco (o Boi) diferente no tamanho, formato e desenho externo, seu manipulador terá que se adequar a essas peculiaridades. Na verdade, a idade é o menos importante. O que pede ser determinante mesmo é a compleição física e altura do indivíduo, sua agilidade corporal, sua dedicação à brincadeira (sendo um promesseiro ou não), e seu espírito dançador.

O que definiria realmente o perfil de um Miolo maranhense, caso se possa generalizar um perfil, seriam os seus dotes de dançarino e sua plasticidade corporal para atuar como um segundo corpo do boneco-máscara que está animando. Sua corporeidade e sua capacidade de exercer a tensão requerida pelo objeto inerte ao expressar vida. Todas as outras qualidades externas exigidas a um Miolo deverão ser entendidas como dados de complementação e exigências distintas das estruturas próprias de cada sotaque.

O que observei ser constante entre os miolos no Maranhão⁸⁵ e que poderia ser incluído na definição de seu perfil é a sua capacidade de concentração, que vai da introspecção à explosão de alegria, numa dança bem humorada, contagiante, propiciadora de uma plena integração com o público. Há momentos em que se percebe pessoas da platéia afagando o boneco como se fosse um animal vivo, tal é a capacidade que o Miolo tem de estimular essa ilusão.

Brincante/animador-dançarino, o Miolo passa a ser a seu modo um co-protagonista do Teatro do Boi, sendo por, isso, o animador da figura principal do espetáculo, aquela personagem que realmente protagoniza o enredo ou enredos desse teatro.

⁸⁵ A descrição de Miolos de brincadeiras de bois praticadas em outros Estados, revela a grande diferença desse perfil do Miolo do Maranhão. No Nordeste, os “tripas” do bumba pernambucano, bem como, os “fatos” do Cavalo Marinho (também chamados de “dançadores”) tem geralmente entre 35 a 58 anos e sua função, é fazer o Boi correr, bater no público, e “remar”(balançar aos som das cantigas). Em Mato Grosso, os “Tripa” o “Bucho” ou “Fussura”, levam o Boi de arcabouço grande e pesado balançando até o centro da roda do siriri, sempre abaixado, com movimentos contidos. Em Santa Catarina, no Boi de Mamão, o “dançador” ou “Miolo” tem que animar um Boi de até 40 kilos. La, geralmente os Miolos tem acima de 22 anos de idade. Dançam sempre agachados, saltam, correm e sacodem-se, desprendendo muito esforço.

Esse brincante, enquanto animador-dançarino, em sua relação com o objeto inanimado, surpreende qualquer observador por suas atitudes em trabalho de animação que diferem dos procedimentos de um simples ator-bonequeiro (ator-animador ou manipulador). O brincante/Miolo deixa transparecer em sua atuação uma linha de devir bastante clara.

Nos procedimentos de animação do boneco-máscara (o Boi), o Miolo apresenta características de um estado de puro devir que transcende qualquer domínio de técnica que ele possa ter adquirido e/ou construído durante sua preparação para atuar como tal.

É nessa atuação, na forma de executá-la, que ele vai apresentar uma situação de devir. Não que o mesmo abandone sua posição de animador-dançarino e passe a expor um acervo de atitudes que lhe transforme a aparência, que o modifique. Mas acrescenta em sua execução uma carga de energia que revela sua hecceidade como Miolo, inimitável por qualquer outro brincante.

A atuação resulta na atitude que incita pensar que o brincante, enquanto anima o Boi, revela sua presença num espaço “entre”, numa existência molecular que o capacita a realizar todos os gestos e movimentos do boneco-máscara, revelando sua essência sem imitar o animal de quem aquele é um simulacro.

Além de emprestar-lhe os membros e os mecanismos articulatórios que lhe completam a imagem, sem imprimir-lhe nenhum aspecto realístico completo e, através de seus membros, facultar-lhe os movimentos que possam lembrar, para quem os vê, um boi vivo; em nenhum momento expõe as características de uma imitação ou representação do animal real. É sua imagem, sua feição, sua impressão, que só poderia ocorrer através de um animador que alcançasse esse espaço “entre” que é o estado de devir.

O Miolo é homem e boi, sem que quimicamente se tenha transformado em um boi molar. Sua energia é que o faz mostrar-se um boi molecular, resultante de um avizinhamo constante desses estados. Age como alguém que fez uma escolha anômala. E é “por essa escolha anômala que cada um entra em seu devir-animal” (Deleuze,2008,p.26). Para Deleuze, o anômalo não é nem indivíduo nem espécie, “ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas”, considera-o um fenômeno de borda.

Eis nossa hipótese: uma multiplicidade se define, não pelos elementos que a compõem em extensão nem pelas características que a compõem em compreensão, mas pelas linhas e dimensões que ela comporta em “intenção”. Se você muda de dimensões, se você acrescenta ou corta algumas, você muda de “multiplicidade”. Donde a existência de uma borda de acordo com cada multiplicidade, que não é absolutamente um centro, mas é a linha que envolve ou é a extrema dimensão em função da qual pode-se contar as outras(...). (DELEUZE e GUATTARI, 2008, p.27)

Segundo os autores, um devir não é uma “correspondência de relações”, tampouco “uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação”. O devir “não se faz na imaginação”. Os devires-animais “não são sonhos nem fantasmas”. Eles são perfeitamente reais.

Mas de que realidade se trata? Pois se o devir-animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente animal, como tampouco o animal não se torna realmente outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (DELEUZE e GUATTARI, 2008,p. 18)

No caso da atuação do Miolo, em estado de devir, tem-se a constatação de que sua condição de devir-animal lhe dá possibilidade de animar o boneco-máscara imprimindo-lhe uma carga de energia especial, que transcende a energia empregada normalmente para executar a manipulação de outros bonecos e objetos.

Essa condição é que parece acrescentar ao Miolo um outro status de animador que não o diferencia de fato dos outros, mas que o faz dilatar-se em sua atuação, pois em estado de devir não escapa à condição em que “os devires-animais lançam-se em devires moleculares”.

“(…) todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em via de nos nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não introduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança* ou uma *co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona. (DELEUZE e GUATTARI, 2008,p.64)

Na verdade, o Miolo, em alguns momentos, procura dançar como um boi, brincar como se fosse um boi. Isso é resultado de uma precisão de técnica adquirida, reconstruída e bem executada. Mas não se trata da tentativa de imitar um

animal vivo (até por que o seu simulacro contém um arcabouço que o cobre, o esconde – é um boneco-máscara). O Miolo procura sim “compor com a imagem, com a velocidade da imagem” algo que tem a ver com o boi.

(...) ninguém torna-se-animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer, emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. Ninguém se trona animal senão molecular(...) Sim, todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que nos tornamos são coletividades moleculares, hecceidades, e não formas, objetos, ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós e que reconhecemos à força de experiência de ciência ou de hábito. (DELEUZE e GUATTARI, 2008,p.67)

Segundo esse raciocínio, é possível refletir sobre a animação do Miolo-em-devir com a comparação de Deleuze (p.67): “ninguém se torna cachorro molar latindo, mas ao latir, se isso é feito com bastante coração, necessidade e composição, emite-se um cachorro molecular”. O que haverá de mais próximo a isso do que, durante momentos da animação do Boi o Miolo extrapola as condições técnicas e acrescenta um dado íntimo, particular, individual (próprio de cada brincante-Miolo) traduzido na composição de um “urro” bovino? Urro que é emitido no instante da morte (na Morte do Boi – terminação do ciclo da brincadeira) ou na ressurreição do Boi no momento ufanista do “Urrou-do-Boi”, quando este se levanta, encerrando a comédia, nas brincadas.

Esse, dentre outros momentos, revela o boi molecular composto pelo Miolo em devir-animal, que multiplica sua energia de animador do boneco-máscara, tornando-o o menos realista possível e mais fenomenalmente apreciado como um boi-de-brinquedo.

Beltrame (2007,p. 168) diz sobre o brincante-animador-dançarino (a quem ele chamou de dançador) que faz o Miolo: “seu trabalho consiste em dançar escondido sob um boneco-máscara incorporando uma personagem que ele deve animar, revelando a conduta, o modo de ser dessa figura.” É uma outra forma de se vislumbrar a linha de devir (o devir-animal) presente nessa animação. O boneco-máscara é que é a personagem, mas seu animador é forçosamente uma extensão (fisicamente dentro) dessa personagem, por isso ele se refere literalmente à incorporação da mesma.

Nesse ato da animação prevalece o espaço “entre” onde reside o devir. O Miolo não é um brincante que “vira” animal nem o boneco-máscara é um animal que

se “humaniza”, porém em algum lugar dessa relação de atuação, a animação revela um estado de devir-animal somente possível para o homem (e não para uma figura esculpida), já que não há devir-homem, pois o homem é a entidade molar por excelência (enquanto os devires são moleculares).

Esse “entre” é que proporciona um modo de animação que transcende a técnica, que explora outra mecânica e transforma o bios cênico do Miolo. É um bonequeiro, um manipulador, um animador de figuras, mas que alcança um outro estágio de atuação.

Animar bonecos supõe criar e dominar suas possibilidades expressivas, utilizando gestos, ações e truques que compõem e estruturam a conduta e o caráter das personagens. Dar vida, (manipular) animar o inanimado, é um dos domínios exigidos nessa prática artística. (BELTRAME, 2007,p.168)

Isso implica dizer que o animador tem que dominar sua técnica de manipulador e conhecer profundamente o objeto que vai animar, para que ambos, ao serem percebidos pelo público, sejam capazes de provocar-lhe as emoções necessárias para a apreciação das ações cênicas.

Não se trata aqui de pretender afirmar que no Teatro do Boi a relação objeto e animador, com referência ao Boi e Miolo se dê num destaque de privilegiar um ou outro como personagem, como sujeito da ação e apenas um ou outro seja capaz de suscitar a emoção do público. Roser (apud Jurkovski, p: 31) “lembra que o homem, o animador, permanece sujeito, e que a marionete só joga esse papel se o seu criador exprimir essa vontade”.

É importante aceitar que Roser tenha se convencido da existência de um diálogo entre a marionete e seu animador, pois tem-se que aceitar as “duas facetas da marionete, objeto e personagem (portanto sujeito)” mas que não bloqueia a possibilidade de uma espécie de pacto de existência enquanto objeto animado por um outro sujeito que vai, numa relação de cumplicidade, dar-lhe vida.

Cabe exclusivamente ao marionetista encontrar a linguagem de seu boneco. Ele deve escutá-lo, senti-lo, pressentir seus movimentos e ficar à escuta de seus gestos. Melhor dizendo, a iniciativa se encontra sempre nas mãos da marionete. Enquanto ator eu não tenho direito a nenhum desejo. A marionete deve jogar comigo, cabe a ela me transmitir seus desígnios. São necessários anos, talvez dezenas de anos para descobrir esse segredo. (ROSER(1992) apud JURKOVSKI,2000, p. 31-2)

Pode parecer paradoxal, mas através de um olhar mais atento pode-se ver que a atitude de um Miolo não difere muito de um marionetista plástico quanto ao conhecimento físico e sensorial do Boi, boneco-máscara a ser animado. É esa

relação que vai provocar-lhe o estado de devir no ato da animação. Esse Miolo torna-se um sujeito com uma personagem outra sem eclipsar ou obstruir a outra personagem-sujeito, (o Boi) numa relação de harmonia e interação irrepreensíveis.

O Miolo veste o Boi – entra no arcabouço – cobre o seu próprio corpo e acomoda-se como em um traje bem talhado. E assim ele “leva” o Boi como ele quer, mas age também por sua vontade, recebe indicação de movimentos (de ânima) do boneco-máscara (não forçados pela estrutura da “capoeira”) mas reage e fornece-lhe movimentos outros não necessariamente humanos ou bovinos, quem sabe provocados pelo estado de devir.

Mesmo por que a técnica não é tudo, “(...) se não há imaginação(...) é somente técnica”. Cabe aqui uma reflexão provocada por Beltrame (2008, p.27-28) através da afirmação de Margareta Nicolescu, que coloca que “no trabalho do ator-bonequeiro os aspectos técnicos são fundamentais mas a técnica não é tudo”, conteúdo e forma estão interligados, não devem ser dissociados. A partir disso, Beltrame explicita a diferença entre o trabalho do ator-bonequeiro e do ator: Enquanto no teatro “a personagem se apresenta no corpo do ator, no teatro de bonecos ela se apresenta fora do corpo do bonequeiro”. Isso faz com que na encenação quem intermedie a relação com o público seja o boneco.

No caso do brincante-animador-dançarino, ele também enfrenta esse desafio de fazer o boneco-máscara atuar, prover de organicidade a relação empática provocada pela personagem-boneco que, ao que se sabe, se movimenta pela potência de energia desprendida pelo Miolo, conhecedor de todos os mecanismos do objeto e em pleno estado de devir.

É a atuação do ator-bonequeiro (como a do brincante-animador-dançarino) que vai garantir que quem faz o espetáculo é o boneco, mesmo que se mudem as técnicas de construção do objeto e de sua manipulação. É necessário então, que além das possibilidades de atuação em estado de devir-animal, o brincante que anima o Boi tenha que observar os princípios da linguagem do teatro de animação que, segundo Beltrame são certas “normas” vistas em conjunto e de forma interligada, que reproduzirei aqui como esquema de comparação com o trabalho dos Miosos. Para efeito de utilização em análise, enumerarei a seguir cada princípio elencado por ele.

Princípios da Linguagem da Animação: 1-Economia de meios; 2- Foco; 3 - Olhar como indicador da ação; 4 - Triangulação; 5 - Partitura de gestos e ações; 6 - Subtexto; 7 - O eixo do boneco é sua manutenção; 8 - Definir é manter o nível; 9 - Estabelecer o ponto fixo; 10 - Relação frontal; 11- Movimento é frase; 12 - A respiração do boneco; 13 - A neutralidade do ator-titeriteiro em cena; 14 - Dissociação.(BELTRAME, 2008, p.28-37)

O brincante-animador-dançarino, atuante, co-protagonista do espetáculo do Boi em seu “posto” de animador do boneco-máscara, o Boi que domina técnicas de manipulação e que apoiado por seu estado de devir-animal é capaz de demonstrar qualidades de presença extra cotidiana como ator de fato, realiza níveis de atuação distintos ou correlatos em três momentos ou situações de onde e quando se encenam os espetáculos do Teatro do Boi.

4.2 O miolo nos Shows de Arraias, nas Matanças e na Morte do Boi

Shows de Arraias: forma de encenação mais modernizada do Teatro do Boi, que aqui se destaca de uma “brincadeira” que não realiza uma matança, apresenta uma característica de espetáculo musical compacto onde canto (toadas) e dança (coreografias) são privilegiados. Neste tipo de apresentação, as personagens brincantes/atores-em-máscara e brincantes-animadores-dançarinos (os que não animam objetos mas bonecos ou bonecos-máscaras) têm uma função mais performática, algumas vezes marginalizadas da coreografia geral.

Nesses shows, o Miolo trabalha uma exibição de habilidades confirmando sua função de animador do boneco-máscara ícone da brincadeira, mas que neste modelo pode ser confundido como um mero “estandarte iconográfico”, personagem necessária mas que “brinca solta”.

O Miolo enquanto animador executa uma partitura convencional de gestos e de movimentos, realiza a seqüência de passos elaborados para a dança do Boi mas define sua atuação com atitudes performáticas e não atua em cenas com dialogações precisas com outras personagens.

Age como um ator-perfomático distinguindo-se do grupo que se apresenta, realizando uma ação que não teria sentido se não estivesse sendo vista, se sua movimentação não provocasse uma reação visual na assistência. Não se teria estabelecido um “conjunto completo de contratos entre dois gêneros de participantes, aquele que vê (os espectadores) e os que são vistos (os atores [os

brincantes]”. Lembra Person (In: Bião, 1999.,p.157-9), que esses contratos não se estabeleceriam de fato se nessa execução de uma performance artística o Miolo não observasse as três ordens igualmente relacionadas: “ator e ator, ator e espectador (recíproco) e espectador e espectador”.

Considera Person que, “a performance opera sobre quatro eixos: o espaço, o tempo, o modelo e o detalhe”. Para ele, o material teatral e seu significado “podem ser produzidos e manipulados a partir de cada um desses eixos”.

O procedimento de apresentação performática do Boi, própria para esse tipo de espetáculo, pressupõe a observação dos requisitos fundamentais para a execução da performance artística que implica na “criação e delimitação do espaço da atuação, a disposição dos atores e dos espectadores. Person adverte que a cenografia e as restrições de espaço” tem conseqüências sobre a natureza e a qualidade performática assim como sobre sua recepção.

Em verdade, o brincante que atua como o Miolo demonstra ter muita consciência desse tipo de atuação devido ao modelo de encenação do espetáculo. Utiliza com grande propriedade a noção de espaço de encenação bem como observa com muita atenção a disposição em cena dos outros atuantes e onde e como está colocada a platéia.

O Miolo não abandona, nesse tipo de atuação, o seu estado de devir-animal e parece reconhecer a necessidade de aceitar que atuar como um performer o leva a participar de uma teia, que embora ele não compreenda intelectualmente, implica em considerar que

A performance é uma rede sofisticada de contratos de sistemas signicos-cinésicos, hápticos e proxêmicos. Ela é autônoma. Isto não significa [sempre] que o texto verbal seja ausente, mas apenas um elemento lutando para se delinear no meio da matriz formada pela ação física, a música, e a cenografia. (PERSON, in BIÃO, 1999, p.159)

Então, o brincante que atua como Miolo do Boi tem consciência dos seus movimentos corporais, da sua capacidade de estabelecer um forte contato consigo mesmo e com os outros e sua capacidade de manter distância relativa entre esses corpos e de manipular com precisão o espaço-tempo, no ato da sua atuação performática.

Matanças (comédias): a atuação do Miolo, nesse modelo de encenação de espetáculo do Teatro do Boi, corresponde além do estabelecimento de uma interação entre personagens no exercício do domínio de toda a sua corporeidade em

função de uma dramaturgia do corpo, que se alia a outros aspectos dramatúrgicos resultando num processo de manutenção da sua ipseidade, o que lhe capacita a promover uma dialogação ampliada e executada com as demais personagens.

Quando há a encenação da comédia (matança), o Miolo assume um papel de animador mais exigente. Ele torna-se um “brincante/ator-animador-dançarino” e é nessa hora que se revelam todas as qualidades de um Miolo, todas as suas habilidades.

Como um mágico ou um contorcionista, além de dançar com seus antagonistas (Chico e Catirina), ele tem que fazer o Boi dançar ora manhoso, ora arisco; e quando morto, o boneco-máscara trazido para o meio da cena, totalmente inerte, vazio, tem que saber “entrar no Boi” sem ser visto pelo público, camuflado por outras personagens. Quando o boi é curado ou ressuscitado, tem que saber gemer, fingir estar desapertando e urrar com força, bem alto e convincente, e levantar alegre e dançando, transmitindo com os passos dessa dança, a felicidade de voltar a viver e brincar entre os outros.

Essa observação me permite analisar o caráter cênico do Miolo como atuante animador. Sua capacidade de atuação como “ator-animador” que desenvolve ações de um titeriteiro indiscutivelmente habilidoso e que domina os movimentos e gestos capazes de provocar o impacto requerido pela cena, como também os que o neutralizam na cena, ao ponto de ficar desapercibido.⁸⁶

Resultado de um treinamento eficaz, somado a um “estado de devir”, esse Miolo, observando os princípios de linguagem fundamentais das técnicas de animação⁸⁷ realiza a cena mais esperada e que antecede o final e a despedida da “brincada” e determina o final da apresentação da comédia.

Momento solene e de uma atuação incomparável, no qual o Miolo faz o público (mantido em estado de suspense) acompanhar a volta da respiração do Boi, quando o boneco-máscara mexe-se lentamente a princípio e vai ampliando esse movimento até levantar a cabeça do Boi e emitir um profundo e sonoro urro. Em

⁸⁶ Em Deleuze (p.66): “O ator De Niro, numa seqüência de filme anda ‘como’ um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o caranguejo”;(...)

⁸⁷ Vê-se aí a utilização dos princípios de linguagem da animação relativos aos itens 5 (partitura de gestos) e 13 (a neutralidade do ator-titeriteiro).

seguida, levanta-se quase num salto e sacode-se com bastante energia e em movimento circular, mantendo sua cinesfera, olha direta e fixamente para os brincantes da roda e o público, para finalmente sair dançando, repetindo a seqüência de passos já estruturados em sua partitura usual.

Essa descrição remete à observação de Valmor Beltrame sobre o Miolo do Boi-de -Mamão:

Na atuação de diversos atores-dançarinos que animam a figura do Boi, chama à atenção a presença de gestos e ações definidas, claras e sem titubeios, executadas pelo boneco-máscara. Isso remete ao sentido anti-realista na interpretação quando os atores selecionam gestos que não são do cotidiano, superando o gesto natural para executar as ações.

Tais procedimentos demonstram que os atores-dançarinos têm pleno domínio das técnicas de animação. Apropriar-se dos princípios de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre o ator animador e o boneco. Significa, ainda, encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada. Aqui, “ação cênica” é compreendida como tudo aquilo que a personagem faz. Por gesto compreende-se as atitudes específicas que transparecem significados, a concepção de mundo da personagem. No conjunto, os gestos constituem as ações cênicas. (BELTRAME, 2007,p. 172-3)

Morte do Boi: no encerramento do ciclo anual da “brincadeira”, o Miolo apresenta ao público que acompanhou seu desempenho durante toda a temporada (e àqueles que não o fizeram) o acréscimo de um novo repertório de gestos e movimentos, resultando um conjunto de novas atitudes decorrentes da “encenação” de um outro modelo ou forma de espetáculo contido no Teatro do Boi : “A Morte do Boi”.

Surprende-se quem espera uma seqüência de gestos e atitudes naturais impondo um repertório de atuações realistas. Pelo contrário, o Miolo, ao entrar na meta de encerramento da brincadeira, se modifica (não se transforma em) como se acoplasse mais uma pele e consciência ao velho corpo, revelando um perfeito “estado de devir” que o “suspende” e o deixa agir no espaço “entre” necessário para atuar como “alma-espírito do Boi”, boneco-máscara, que a partir de agora assume o papel de um objeto sagrado, o símbolo do “Boi-Oferenda” a ser vitimado para o cumprimento do voto, da promessa.

O brincante/ator-animador-dançarino não abre mão deste seu papel. Expande-se apenas, duplica-se mais uma vez e “incorpora” mais um papel: o de brincante que vai atuar representando a porção viva que, com sua energia, faz movimentar o boneco-máscara simulando a vida de um animal destinado para morrer, em função de um ritual que garante a renovação da brincadeira ou mesmo a

reinauguração do mundo (universo-espaco-tempo) segundo Eliade (2001,p.63-4) e Mauss e Hubert (2005,p.86-7).

Nessa forma de espetáculo, os gestos e as ações cênicas continuam existindo tecnicamente da mesma maneira dos espetáculos da matança.

Aqui também “os gestos constituem as ações cênicas”. Apenas eles apresentam uma espécie de dilatação que privilegia o aspecto ritualístico e sobrecarrega de simbolismos essas ações cênicas que passam a ser confundidas com uma celebração repleta de signos e significados.

Nessa forma de espetáculo, quando todos os olhares convergem para o boneco-máscara, o Boi, seu brincante/ator-animador-dançarino como que se desmaterializa e desaparece como homem, tornando-se para a assistência como uma “alma”, um espírito, uma energia que anima o “boi-vítima” sacrificial. Não se trata aí de uma atitude proposital da aplicação do princípio da *Neutralidade do ator-titeriteiro*, pois além do Miolo não pretender tornar os movimentos do seu corpo independentes dos movimentos do Boi, ele deve mostrar-se a serviço do elemento animado, tornando-se invisível em cena.

A capacidade do Miolo como animador, transcende nessa forma de espetáculo a qualidade técnica da animação, apondo a esta uma outra qualidade carregada de uma energia nova, uma energia de devir.

Para o público, nesse espetáculo ritual, o Miolo é o Boi (é parte integrante do Boi) e vice-versa. Não se distingue duas matérias em movimento (boneco e brincante), elas como se integralizam. Tanto que nas “matanças de mourão” (de esbandalhar ou não), ao abandonar a “capoeira” após o ritual da morte, o Miolo perde toda a “magia” e some literalmente do foco de atenção do público, como um ator, como um brincante. Passa a ser um “conviva” qualquer.

Quando se procede à matança de mourão, chamada de “matança de levantar”, o Miolo continua dentro do Boi que é solto pela madrinha, foge para longe para esconder-se até o próximo ano. Neste caso, também, depois que recolhe o boneco-máscara, o brincante (Miolo) retorna à festa sem nenhum sinal estigmático.

O Boi, simulacro de vítima sacrificial, atado ao mourão (agora o poste do sacrifício), mastro sacrificial votivo, é o próprio Zagreu a ser despedaçado, instante dionísíaco do espetáculo do Teatro do Boi. Momento de revelação de sua hecceidade plena, do puro devir, o Miolo age como sacerdote/iniciado-co-celebrante.

Como a “ânima” que fecunda toda a carcaça (a “capoeira”) e que a “abandona” antes do esbandalhamento.

Este espetáculo da morte do Boi, como já foi descrito, acontece em um ritual que ocupa vários dias (de acordo com o conjunto e o sotaque que o celebra) e que submete o brincante-Miolo a um constante movimento de devir: assume um papel (caracteriza o Boi, animando-o), sai dessa personagem (Boi) e repousa (“vira” homem) para depois reassumir o “papel de Boi” e assim por diante durante os dias em que ocorre o ritual.

Mas ali, o cotidiano foi decididamente interrompido e esse Miolo, além da sua função “dramática” age como um sacerdote ou um iniciado que ora repousa (para reabastecimento das energias), ora levanta-se reassumindo o papel (do Boi), cumprindo assim um destino cósmico que vai consumir-se no mourão.

Jurkowski (2000,p.137) afirma que “o ritual mítico está na origem do fundo e da forma da arte dramática”, o que é claramente perceptível nesse modo de espetáculo da brincadeira do Boi. “com a prática, o teatro se apóia nos arquétipos que revelam imagens subconscientes (...)” e no caso da “morte do Boi” constituem esses arquétipos “a matéria da expressão artística” contida nessa forma de espetáculo. Ele ainda assevera que,

o mito se realiza através do ritual que constitui uma experiência religiosa comum e coletiva. É do ritual que nasceu o teatro e o retorno atual à cerimônia e ao rito não representa uma reviravolta na concepção de teatro. Artaud exigiu o primeiro retorno ao rito e foi amplamente regular, ao menos na intenção. Os artistas contemporâneos que se apóiam no mito como fonte formal ou como forma de apresentar um comportamento coletivo, mudam a direção de seus verdadeiros valores e transpõem para a vida atual, privada de sacralidade. (JURKOVSKI, 2000,p.142)

No Teatro do Boi, o espetáculo da “Morte do Boi” é de fato uma “experiência religiosa comum e coletiva” e esse teatro não representa de fato uma “reviravolta”, especialmente por se tratar de uma “celebração ritualística dramatizada”, onde além de mito e rito se aliarem, confunde-se com uma encenação de códigos sócio-culturais que somente o público participante detentor do conhecimento dessa cultura será capaz de decodificar em sua inteireza.

Para uma assistência alheia aos tecidos culturais das comunidades que realizam a brincadeira, a “Morte do Boi” poderá ser mais um espetáculo, uma festa, uma celebração de “terminação” onde será distribuída uma farta comilança

O Teatro do Boi, especialmente no espetáculo da “Morte do Boi”, demonstra que “a utilização do mito no teatro é a expressão de uma experiência com o sagrado, é a aspiração a uma perspectiva cosmológica” (tentando responder às questões de Jurkowski, p.142). Quanto ao rito, considero que, na prática, o Teatro do Boi utiliza esta forma “em nome de uma experiência e de uma prática comuns ao sagrado” e encontra aí “uma estrutura original que permite um jogo interativo com o público”. Ele próprio considera, a partir da verificação de várias experiências do teatro de bonecos que “o rito contemporâneo pode ter uma função cultural”.⁸⁸

Pode ser esse o fenômeno considerado na observação das formas de espetáculo praticadas no teatro contido na brincadeira do Boi. Isto por que, apesar de ser um componente cultural popular antigo, é uma prática teatral que se atualiza, se moderniza sem perder sua essência ritualística em plena contemporaneidade.

Jurkowski contribui com sua reflexão para uma assertiva que se impõe: o teatro contemporâneo tende a compreender o ator como um brincante, um conviva, um homem comum (o público, aquele que o teórico chama de “o outro”), que passa a jogar um outro jogo, atua como um outro, brinca de ser outro. E isso é teatro. E esse teatro está aí praticado pelo povo sem pedir licença a ninguém para oficializar-se. Ele se refere à contemporaneidade existente no teatro praticado pelo povo que celebra a teatralidade (o que ocorre com o Teatro do Boi em quaisquer dos modelos em que ele se realize: como musical, como comédia ou como Morte do Boi).

4.3 Os Mios e suas atuações por sotaque

No Bumba-meu-Boi do Maranhão, a atuação do Miolo corresponde efetivamente ao desempenho espetacular da brincadeira por sotaque.

Nos sotaques de Zabumba e Costas-de-Mãos, o manipulador está aparentemente sempre de pé. Dá a falsa impressão de utilizar o Boi como um

⁸⁸ Jurkowski (2000,p.152), diz mais: “ de uma maneira bem geral o retorno dos bonequeiros ao mito ou ao rito exprime uma ligação aos valores universais, particularmente ao retorno ao paraíso perdido. Ele corresponde às aspirações gerais da cultura contemporânea e não é um privilégio do Teatro de Bonecos”.

chapéu que faz descer como um grande véu sobre o seu corpo. mas o Boi é um boneco “vivo”. O domínio das mãos que realizam movimentos em perfeita coordenação com todo o corpo, exibem um complexo andamento rítmico que fazem o boi dançar elegante e suavemente, mesmo quando corre para o público.

Nos sotaques da Ilha [(Matraca), da Baixada ou de Orquestra, os miolos partem de uma postura que implica em manter as costas ligeiramente dobradas, apoiando o boneco-máscara com os ombros e com as mãos. Para rolar literalmente o Boi, fica de pé o que lhe permite inclusive saltar.

Nos Bois da Baixada, sediados no interior do Estado, há outra dinâmica. Se o Miolo não está em pleno jogo de encenação, ou dançando em uma apresentação, mesmo com o Boi dentro da roda, ele se exhibe quase por inteiro e o boneco se assemelha a uma capa. Consegue segurar o Boi projetando o tórax completo, o que possibilita um gesto subsequente de um traçado poético inigualável. Como se mergulhasse de costas para dentro do boneco, desaparece meio agachado e dança como se somente o boneco existisse.

Em todos os sotaques, o Miolo entra para debaixo do Boi geralmente num movimento sublime, num gesto respeitoso e conduz o boneco-máscara para o centro da apresentação. A partir daí o bailado segue uma seqüência de movimentos que podem ser observados em quase todos os sotaques, excetuando-se os Bois da Baixada, do interior, que deixam por muito tempo a cabeça do Miolo exposta e arrastam muito a parte traseira da barra do Boi.

O pesquisador Valmor Beltrame, assistindo a brincadas num arraial junino de São Luis, observou: “As ações de ‘rolar o Boi’, ‘levantar e girar’, correr e dançar para fora do grande círculo formado pelas índias e outros bailantes são procedimentos recorrentes em diversos grupos até mesmo de diferentes sotaques.

Essa observação procede, mesmo porque nos movimentos largos estão sempre presentes em desenhos coreográficos comuns a todos os sotaques. É na dança que vai se dar a variação (mínima que seja) e, posso dizer mesmo a forma de manipular o Boneco-máscara, o Boi.

Ouçamos o que dizem os Miolos selecionados de quatro conjuntos (batalhões) de três sotaques do Bumba-meu-Boi maranhense.

Sotaque da Baixada:

- A) Conjunto do interior do Estado (entrevista em 28.06.2008)

Miolo: Aleandro Silva Aires (Buchudo), 20 anos, lavrador, solteiro. Nascido em Bacurizeiro, Viana- MA, em março de 1988.

Brincou no Boi União do Povo, em 2007, e no Boi Brilho da Noite, em 2008, do conjunto do Boi de Santeiro, Viana-MA , cujo patrão (Amo/cabeceira) é João de Abé, “lá da beira do campo”.

Aprendeu a rolar Boi com seu pai José Américo Aires (Zuca), 47 anos, também de Bacurizeiro, Viana; lavrador sindicalizado e meeiro. “Alma-de Boi” há mais ou menos 32 anos (começou a rolar Boi aos 15 anos no Boi Esperança do Sr. Luizinho, em Viana). Aleandro diz que quando começou foi brincando no Boi de Narciso, da vila Zizi, em Viana. Nesse tempo, ele “botava o Boi na cabeça” por que ainda era pequeno e não podia carregar às costas. “Larguei esse boi por que eu tenho que ajudar papai” (isso já faz 8 anos). Afirma que tanto ele como seu pai (e um irmão seu mais velho, de 21 anos que também é “alma”), brincam por que gostam. Mas os patrões das brincadeiras pagam uma ajuda pra nós, por “brincada”. Aleandro diz que não recebe, apenas ajuda o pai a brincar de rolar Boi.

Aleandro e Zuca dizem que o povo é que chama os Miolos de “alma ou espírito” do Boi e que “rolar” quer dizer “brincar debaixo do Boi”. Aleandro diz também que nunca dança em pé, suspendendo o boi. Dança sempre abaixado, o que causa sempre grande admiração e apreço da assistência. É magro, mede 1,61m. pesa 57 quilos, com aparência frágil e debilitada, mas afirma não sentir cansaço, apesar de curvar bem os joelhos.

Diz que gosta de brincar “por que eles me respeitam e fico muito amigo deles ; quando batem palmas, pelas caras deles eu acho que eles gostam”. E arremata: “também por que as meninas se interessam...”

Já fez promessa uma vez, quando Zuca ficou doente. “Quando ficou bom, paguei uma boiada de uma noite na porta aqui de casa e nós nos revezamos rolando o Boi”. Sobre os passos da dança do Boi ele diz: “eu acho que não tem nome para os passos que o Boi faz, mas eu, Zuca e meu irmão, faz assim de um jeito igual” :

“Nós faz assim”:

“1- Entra debaixo do Boi na hora que chama para representar. Isso se chama ‘Levantar o Boi’.

2- Garra no gogó e bota na costa. “Rema” o corpo e cobre com o Boi.

- 3- Mexe os pés, os ombros e as mãos.
- 4- Fica rolando para um lado e para o outro.
- 5- Mexe com a mão pra balançar o Boi, pro brilho dele brilhar mais.
- 6- É só balançar e caminhar no ritmo se dando mais [relacionando-se] mais com os vaqueiros e depois com as índias, e sempre dentro da roda.
- 7- O Boi corre para abrir a roda, pra não apertar muito.”

Seu Zuca (José Américo Aires) complementa o depoimento de Aleandro dizendo que ensinou o filho o que aprendeu de Seu Luizinho de Cacual que era “patrão de Boi”, e de Inácio (já morreram os dois). Afirma que começou a rolar por que gostava, “para eles acharem bonito como o boi dançava”.

Para Zuca, o Miolo se mostra por que está cansado e em baixo faz muito calor. Diz que não vê problema nisso por que o Boi “representa apenas um Brinquedo”. Demonstra não ter consciência de ser um artista; é de fato um brincante. Mesmo o Boi sendo de promessa, diz ele: “quando ‘levanto o Boi’ é por que tenho prazer de fazer o Boi brincar”.

Desperta à atenção o termo “Levantar o Boi”, expressão utilizada em todos os conjuntos da Baixada (do interior) com referência ao início da animação do boneco-máscara. Momento “primal” do movimento, oposição ao estado de inércia em que se posta o objeto quando não está em ação. É a “suspensão”, o alçar do chão, o “levantar” para um estado anímico.

“No batizado e na matança de terreiro e na matança de mourão, o Boi muda um pouco o jeito de dançar, muda os passos” comentam Aleandro e Zuca. “Por que na “boiada” (é como eles denominam a “brincada”) ele brinca solto e na matança de terreiro muda o gesto do Boi e assim muda o jeito de brincar em baixo”.

Por conta desse assunto, Zuca volta a falar de aprendizado, dizendo que “isso tem sim. Por que sem aprender não se ensina”. A insistência sobre o seu aprendizado ele fala: “um dos moços que me ensinou era Inácio. Morou em Tamarinzeiro, tinha mais de 50 anos e era rolator de boi antigo. Comecei, tinha 15 anos, com um bozinho pequeno. ‘Levantou’ dia 23 e ‘Morreu’ dia 24 por que era de promessa”. Seu Inácio foi que me ensinou “todos os passos e todos os tempos [rituais] de fazer”. Mas precisa demonstrar e explicar “como dança, pra não dançar errado (como eu faço hoje em dia com meus filhos)”.

Aleandro explica sobre o esforço despendido na dança do Boi. “Aqui se entra pra debaixo do boi. O maior esforço se concentra nas coxas que cansam e doem mais que outra parte do corpo”. Fora os ombros e os cotovelos, que são a segunda parte que dói mais.” (Pois os braços amparam a carcaça com os cotovelos). “Aqui os Miolos dançam de japonesa (chinelo de dedo), dançam abaixados e não se queixam de dor na coluna”.

Aleandro diz que quando brinca não gosta muito de beber bebida alcoólica. “Só um pouco de cerveja”. Já seu Zuca, diz que o combustível mesmo “é um bom conhaque de alcatrão”. Diz mais “que a noite mais pesada e que se bebe mais é a que vai esconder o Boi pra matança de mourão. O Boi vem brabo demais por que não quer ser laçado”.

B) – Conjunto de São Luís, (entrevistas em: 25/06/2007 e 14/06/ 2011)

Miolo: José de Jesus Figueredo (Zé Olhinho).

69 anos, nasceu em São Vicente Férrer, em junho de 1942. Mora em São Luís desde 1955, atualmente brinca no Boi de Santa Fé, com sede no Bairro de Fátima, São Luís-MA, o qual fundou há 23 anos com alguns companheiros egressos de Bois do mesmo sotaque.

Brincou, no interior, nos Bois: Brilho da Noite (em São João Batista), de Camundinho e Dois Unidos (em São Vicente Ferrer) de seu Nhô Filuco. Há um bom tempo já não rola boi com frequência. Só em caso de extrema necessidade.

Aprendeu o “ofício” olhando os outros. “Nessa época, uma turma de garotos entre 8 e 9 anos porfiavam para rolar o Boi. Faziam fila para brincar com o boi na roda”. Diz ele que era “por que nascia aquele entusiasmo para brincar. Olhava um fazendo bonito e queria imitar”. Aprendeu “só de visão, boa vontade... se esforçava” Começou a brincar “com compromisso”, de 9 a 12 anos, lá no interior.

“Eu via como meu pai se comportava dentro da brincadeira e eu gostava de cantar as toadas, na boca-da-noite, para ouvir minha própria voz. Eu era bem menino (...) aconteceu um dia que faltou o rapaz que fazia a alma do boi e meu pai me pediu pra eu brincar debaixo do Boi. Foi assim que eu comecei.

Segundo Valmor Beltrame, referindo-se a um depoimento de Zé Olhinho: “ele explica como começou a brincar evidenciando que se trata de uma formação por tradição que se dá pela observação dos participantes mais experientes, acompanhando-os, vendo-os, escutando-os e experimentando também”.

Zé Olhinho afirma que rolou e rola (hoje raramente) Boi, não por promessa, só porque acha bonito. Diz ele também que os Miolos de Boi “não são pagos, recebem um agrado, uma ajuda de custo “por que o serviço é pesado. Ele quer dizer com isso que não há um compromisso financeiro da brincadeira com o Miolo, mas como ele (ou eles, pois há substitutos durante as brincadas) é imprescindível e sua atuação é especial, não pode ser trocado por outro brincante sem aquela preparação de animador, merece uma ajuda para o transporte e outras necessidades básicas, coisa que os demais brincantes recebem coletivamente em benefícios pelas brincadas.

Quando começou a brincar, com 12 anos, era um menino baixinho, mas musculoso. Hoje mede 1,68 m e pesa 68,58kg. Tem uma compleição física forte e resistente, porém acometido de duas hérnias–de-disco, a coluna ficou comprometida “tanto para rolar Boi como para botar o chapéu de fita e penacho [capacete]. Quanto às condições musculares, diz não sentir tanto dores, apesar de reconhecer que os músculos mais exigidos para a manipulação do Boi, são os das costas e as panturrilhas. Hoje já sente cansaço, o “corpo aborrecido, só pela idade” e por culpa de alguns acidentes sofridos (fora da brincadeira), “como por exemplo um estiramento no joelho direito”.

Zé Olhinho explica como rola o Boi: a postura dos braços é fundamental para dirigir os movimentos. Segurando com as mãos fechadas para a frente a trava frontal da armação, as laterais da capoeira apoiadas sobre os ombros, cotovelos abertos para trás. Os braços são fixos pelas mãos no apoio e os mesmos fazem movimentos iguais para a manutenção desse apoio. Pode-se observar aí a utilização dos princípios da linguagem da animação como a “economia de meios” e “o eixo do boneco e sua manutenção”.

Sobre a utilização dos pés, ele fala que variam as posições de “pé plano, ponta e meia-ponta”: apóia no plano e, nas manobras usa ponta e meia-ponta (mas só quando necessário). Para ele, a base de sustentação do corpo são os pés e o ponto de equilíbrio são os joelhos. A utilização dos joelhos e das coxas no jogo da animação, varia. Em certos “detalhes do movimento do Boi, dobra a espinha dorsal, dobra os joelhos, as coxas não “[quer dizer, não contrai muito o conjunto de músculos coxo-femorais].

A descrição que Zé Olhinho faz do Boi com o qual geralmente ele brinca e afirma ser um modelo padrão para o sotaque da Baixada, na capital, não chega a contradizer a informação geral que se registrou.

A carcaça ou capoeira é construída sobre um quadro de madeira resistente. A armação (a espinha, as costelas) é tecida com talas de jeniparana ou varetas de “pés-de-galinha” e buriti. O acabamento é de estopa ou lona. O tamanho da armação, do “toitiço” [nuca] até o “mucumbuco” [ancas] mede 0,85 m. e sua largura é de aproximadamente 0,60 m, a altura do vão oco [interior] é de 0,45 m, o tamanho exterior da armação mede do focinho ao rabo, 1,10 m, o peso da capoeira é de 16 quilos e o Boi coberto chega a pesar 21 quilos.

O modelo da viseira é uma abertura em formato de meia lua ou triangular, (depende do fechamento do couro) em tamanho pequeno, abaixo do queixo do Boi. Não há trava de segurança para a manipulação. É a própria travessa do quadro. Zé Olhinho considera a cobertura do Boi leve, mesmo incluindo o peso da barra (que tem sua abertura na frente da armação).

Zé Olhinho confirma que o miolo, durante as brincadas não procura imitar gestos e movimentos de um boi vivo, um boi animal. Agora, “no final da brincadeira [no encerramento do ciclo], quando o Boi está laçado, para ir pro mourão ele ‘esbaneja’. Aí ele imita um boi vivo”. Ele explica que “esbanejar” é se debater para um lado e para outro, ‘resistindo para não ir pro mourão”.

Zé Olhinho diz que um miolo não se prepara fisicamente com exercícios, “bebe é muita cachaça”. Depois corrige: todos que exercem essa função na brincadeira tem um treinamento. Cada um tem seu “Tchan” [isso indica a consciência do uso de energia particular de cada um e o respeito ao talento individual].

Quanto a ensaio ele diz que as “rodas de conversa” acontecem mais do que os ensaios com música e dança. Aqui só damos dois grandes ensaios com o grupo todo: “o primeiro, na aleluia, e o redondo no começo ou no final da novena de São João, antes do batizado que é quando se faz a primeira brincada”. Os postos treinam separados (índias caciques, cazumbas), agora o conjunto todo, se senta para ouvir e aprender as toadas novas, trocar idéias, ouvir conselhos.

Para o Miolo, “pede-se pro cara não exagerar, pra não bater nas caretas [dos Cazumbas] e no povo. E, psicologicamente, Zé Olhinho diz que prepara o Miolo chamando-o e dando conselhos para evitar a violência.”

Zé Olhinho fala agora mais dos Mioslos que brincam atualmente em seu Boi, dizendo que alguns pagam promessa (em geral não é o Miolo principal, é um dos, ou são todos os ajudantes): “Eu mesmo, como Miolo não paguei promessa. Só quando tinha 8 anos é que paguei, brincando de ‘Zizuina’ – um garoto vestido de mulher – (que era chamado por troça dos outros brincantes de ‘mulher do meu amo’). Essa personagem não é mais presente nos bois da Baixada, nem nos do interior. Mas esse episódio confirma indicações anteriores de que as crianças entram no Boi brincando em postos variados até definirem em que papéis querem atuar.

Todo Miolo participa das rezas (das ladainhas), eles todos rezam antes de brincar. Quanto à bebida, é à vontade, desde que se mantenha lúcido. “Eu mesmo prefiro um pequeno gole de conhaque, lá pelo meio da noite, mas só quando sou Miolo, para esquentar.”

Sobre o repertório gestual e passos do Miolo durante a animação do boneco-máscara, o Boi, Zé Olhinho diz que não sente diferença no modo de “rolar” quando se trata de apresentações nas comédias (matanças), nos arraiais, em boiadas, em portas de casas de família e terreiros. “Mas quando se trata da última vez, na morte do Boi, aí muda. O Boi corre, “quebra peia, fica brabo”. Mesmo assim, manipula a capoeira do mesmo jeito: “coloca as mãos igual, a postura do corpo é que é mais em pé; a coluna ora é reta, ora é um pouco dobrada do quadril para cima”. O Boi precisa ficar um pouco mais alto que a cabeça do Miolo “pra poder ser mais visto pela assistência. É sempre muita gente”

Zé Olhinho acredita que na dança, do Boi, “os movimentos partem da mente, da cabeça, dos joelhos e dos pés”. E o Boi dança no ritmo da batucada. Com essa descrição esquemática, pode-se perceber que o Miolo, em estado de devir, faz distribuir uma carga de energia condutora de vibrações capazes de definir os pontos de impulso dos movimentos.

Os gestos mais comuns praticados pelo Miolo, são: “*rolar*, *visgar* com a cabeça (tentar dar uma chifrada), *desvencilhar* dos outros”(esse desvencilhamento significa dançar com as outras personagens sem esbarrar nelas). Zé Olhinho afirma

que esses gestos se repetem sempre. Mas há uma seqüência de gestos a ser observada: “o Boi entra rodando toda a roda, depois rola, visga e continua a rodar a roda”. Esses gestos são sim “como passos de uma dança, por isso não procuram imitar um boi de verdade”. Nessa seqüência pré-estabelecida de gestos podem ser detectados os princípios de linguagem da animação como: “Partitura de Gestos e Ações; Movimento é Frase; Relação Frontal”.

A assistência tem um modo muito próprio de se relacionar com o Boi. Este não corre atrás do público, batendo; as pessoas afagam o Boi e ele corresponde o carinho encostando a cabeça suavemente nas pessoas (“esse é um gesto usado também para pedir um “capim”⁸⁹ que o público sempre dá por baixo da barra).

O Miolo não está sempre se expondo, “isso até pode, mas preferem o anonimato”. (Quando este faz sua exposição destacando o boneco-máscara do seu corpo pode-se perceber o princípio da Dissociação). Mas há um motivo bastante importante que se impõe: o não mostra-se também “preserva a saúde”. Recomenda-se para o Miolo que “ao sair de debaixo do Boi, ele deve se cobrir um pouco, devido ao perigo da constipação”.

Zé Olhinho lembra que, apesar da assistência respeitar bem o Boi quando o toca, “não se deixa muito passar a mão porque avaria o canutilho, pode cortar a linha do bordado e outras coisas mais como sujar o brilho”. O povo gosta muito é de olhar o Miolo por baixo da barra, diz ele. “Acho que se impressiona com o jeito dele “rolar o Boi” (o que para ele significa :”movimentar o Boi no meio da roda pra mostrar mesmo a personagem principal”).

Zé Olhinho repete uma expressão bastante comum entre os Miolos maranhenses (e que já havia falado em 2007 na Roda de Conversa do II Encontro, na UFMA): “Eu não brinco debaixo do Boi, eu brinco dentro do Boi. Por que se eu falar ‘debaixo’ o pessoal goza logo: olha a ‘mulher do Boi’ (...)”.

Beltrame, no relatório do referido Encontro (p.2), já alertava em sua reflexão, para essa diferença entre “dentro e debaixo”.

Há na expressão “dentro” a idéia de autoria [de domínio do objeto] , de animar, de criar, de participar como artista. Já na expressão “debaixo”, neste caso específico, indica a presença do artefato, do boneco-máscara/objeto e remete a estar submetido à forma e se aproxima da

⁸⁹ Óbulo em dinheiro que deve ser recolhido por um lenço (chamado língua nessa função), entregue para o boi através de sua boca articulada; ou, em bebida entregue diretamente ao Miolo pela abertura da barra. É uma espécie de contribuição espontânea, por sua dança.

polêmica existente entre os bonequeiros que justificam a expressão manipular enquanto outros a negam e preferem animar(...).⁹⁰

Cabe aqui uma outra reflexão, fruto também de uma observação externa, que embora possa não traduzir o pensamento do brincante e não conter como a de Beltrame, uma indicação de procedimentos técnicos, contribui para uma busca de compreensão sob outros aspectos. Tecnicamente, o Miolo entra para debaixo do Boi, mas ali ele se coloca dentro de uma capa, de uma máscara, de outra pele. E por se encontrar em estado de devir, ele não se submete, ao contrário, ele se duplica, se projeta, como se pode observar em outros depoimentos.

Sotaque de Zabumba [conjunto de São Luís] (entrevista em 30/06/2011)

Miolo: Leandro Henrique Silva Melônio (Bucho).

Residente no bairro da Fé em Deus desde que nasceu (e por isso natural de São Luis), tem 15 anos de idade e cursa o sétimo ano do Ensino Fundamental.

O Boi em que brinca é o Boi da Fé em Deus, que é conhecido como “Boi de Laurentino ou Boi de Terezinha Jansen” (antigos responsáveis, já falecidos). Ele diz que já brinca boi há sete anos. Começou como vaqueiro, aos seis anos, e com 13 anos, assumiu o posto de Miolo. Hoje já é o Miolo principal, auxiliado por outros dois garotos, dos quais “um é um pouco mais velho”.

Leandro diz que aprendeu a rolar Boi olhando os primos e os colegas. Ele lembra que, neste sotaque, os Miolos tem que ser “pequenos e franzinos por cauda do feitio do Boi”. Mas diz que quem o ensinou mesmo foi Anderson, um dos Miolos mais antigos, de 22 anos que hoje não rola mais. Foi Anderson que me ensinou como se faz o “gingado” (que me mostrou como se rola e puxa os vaqueiros para a roda), a “rabada” (que é rolar o boi no alto) e a “rodada” (que é rolar o boi na roda, em baixo).

Não rola Boi por promessa nem por dinheiro, apesar de receber um auxílio por temporada (de 24 de junho a 1º de julho, um tanto, depois para outro período, outro tanto de ajuda). “Rolo porque gosto, acho bonito, e meus avós, irmãos e irmãs, são do Boi ...”.

⁹⁰ Beltrame (junho 2007). Em seu relatório de participação na “Roda de Conversa” ocorrida durante o II Encontro de Estudos dos Elementos Animados do Bumba- Meu- Boi do Maranhão

Leandro mede 1,65 m e pesa 40 quilos. Sua compleição física é muito magra mas exibe uma musculatura forte. Sua coluna vertebral é normal e só “sente ela no outro dia da brincada”. Ele percebe durante as brincadas, ligeiras dores nos ombros. Os músculos mais exigidos são os dos braços. Geralmente sente cansaço no outro dia no corpo todo, mas muito mais nos ombros. “Acho que é por que brinco com os braços mais esticados para a frente e encolho os cotovelos junto das costelas”. Para Leandro, os braços são o “motor”, mexem rolando o Boi para um lado e para o outro e não estica para os lados. “Só estica pra cima quando está no cortejo (ou quando vai de uma casa pra outra, ou num desfile pela cidade)”.

Leandro diz que dança como os pés planos, todos no chão e que considera a base de sustentação do peso do seu corpo, nos pés. Diz que, na dança, mantém os joelhos e coxas esticados, só dobra a coluna.

Descreve a “capoeira” do Boi com o qual brinca, como confeccionada “de buriti e pedaços de galhos”. Mede 0,85 m de comprimento por uns 0,45 m. de largura, “tem a altura do ôco de dois palmos meus” (por volta de 0,40 m). Pesa entre 6 a 8 quilos, dependendo “do couro e do pano da barra”, a viseira, o lugar por onde olha “são dois buracos redondos no pescoço do bicho”. O seu Boi tem uma trava de apoio para a manipulação, que fica “meio palmo” da frente um pouco acima da que corresponde à trava frontal da capoeira onde se prende a barra. Ele considera a cobertura do seu Boi leve e ressalva que a abertura da barra, por onde deve entrar e sair de debaixo do Boi, fica nas costas, na parte traseira do Boi.

Leandro fala que quando dança não imita um boi vivo, ele acha que “não parece um boi de verdade. É só ficar rolando, fazendo os gestos da carcaça, sempre que está dançando”. Diz que sua preparação corporal é “só dormir bem pra no dia e na hora estar pronto”. Não pratica exercícios especiais nem apropriados, não faz mais nenhum treinamento especial. E reforça: “só ensaio o boi quando é pra fazer as matanças”. Diz que seu preparo psicológico é só descansar e brinca: “como não bebo álcool, bebo meu refrigerante, um mingauzinho de milho, e às vezes água. E assisto a ladainha “do lado de fora do Boi”. Não pago promessa mas rezo junto com os outros.

Sobre o repertório gestual e passos da dança, Leandro fala que não tem um jeito especial para rolar o Boi em cada tipo de apresentação, só na Morte do Boi [encerramento da brincadeira]. Nesse momento “o Boi tem que correr muito pra não

ser laçado ou pra escapar do laço”. O trabalho [da animação] com a capoeira é do mesmo jeito, “só tem que firmar mais por que quando o Boi está laçado, eles puxam muito forte. Tem que se segurar para não cair”. A posição da coluna fica mais “vergada” para manter o Boi em uma altura média.

Em geral “eu acho que os movimentos pra rolar Boi nascem nas pernas e nos ombros (um de cada vez)”. O Boi dança mesmo no ritmo da batucada, nervosinho. “Os gestos mais comuns, para mim, são: dançar com os vaqueiros e tapuias, isoladamente, cada um de uma vez.” Só na Morte do Boi é que corre atrás do público quando está fugindo para se esconder. Mas há uma seqüência de gestos que são como passos e que são observados: “rolar” (para um lado e para o outro), “movimentando e balançando”; quando o grupo entra no espaço da brincada, “rolar com os vaqueiros mais novos”. Como se vê, não procuro imitar um Boi vivo, (boi não dança). Essa descrição de Leandro remete ao princípio da Linguagem da Animação compreendido como Partitura de Gestos e Ações.

Leandro observa que a assistência se relaciona com o Boi, brincando muito, durante a “Morte do Boi”, provocando-o e fazendo ele correr e tentar bater nas crianças; mas nas brincadas, o povo faz carinho, beija, passa a mão, tira foto. Dão “capim” levantando a barra e entregando na mão do Miolo (às vezes sem ele pedir). Nesses gestos e atitudes pode se ver com clareza a utilização do princípio de Triangulação.

O miolo não pode ficar se mostrando. “Primeiro por que faz muito calor debaixo do Boi. Se sair, pra não adoecer, tem que se recobrir com um ou dois lençóis. Deixa que todo miolo já tem uma toalha no pescoço, pra enxugar o suor...”. Diz ele ainda que “o povo tem muita curiosidade de olhar por baixo da barra, principalmente as crianças. Mas tocam no Boi com respeito. Pra mim, rolar Boi é dançar com ele”

Sotaque de Matraca [ou Boi da Ilha] (entrevista em 08/06/2011)

Miolo: Robson Neres Ferreira Viana (Robinho)

Com 38 anos de idade, nascido no “viveiro” (local onde nasceu e se criou o Boi), Maioba do Jenipapeiro, cursou até o segundo ano do ensino médio, brinca no Boi da Maioba, que este ano tem o nome de Príncipe de São João. Começou

brincando de “rajado” (caboclo de fita do cordão), com 16 anos. Dois anos depois, passou a brincar de Miolo. E já é Miolo há 20 anos.

Mas aprendeu a “rolar” Boi desde os 12 anos, de brincadeira, olhando os Miolos antigos. “Como eu era pequeno, só podia ver o Boi de Perto quando amanhecia o dia e o batalhão voltava pro viveiro, às seis horas da manhã, por aí...” Robinho diz que aprendeu mesmo foi com Zé Galo e China, Miolos mais velhos, e que começou a rolar com compromisso, a partir dos 18 anos. Nunca o fez por promessa e só hoje o Boi dá uma ajuda financeira aos Miolos, pela temporada. É como um agrado.

Sua maior motivação, diz ele, “foi quando China me chamou na roda da brincadeira e perguntou se eu tinha vontade de balançar o Boi. Eu disse que sim e ele me falou: então olha como eu faço que um dia tu entra. “ É que ele ficava olhando a brincadeira de “boi de cofo” que a garotada fazia quando desmanchava o batalhão no “viveiro” e ficavam pelo chão matracas e pandeirões, que os “bebuns” largavam. Aí nós nos juntávamos e fazíamos o nosso “Boi de Cofo”,⁹¹ direitinho. “Aí os Miolos velhos ficavam só olhando e gostavam do que viam”.

A estrutura corporal de Robinho é: altura,1,65 m, peso 68 quilos, de compleição física forte (mas, baixo). A sua coluna vertebral é que requer cuidados pois sofre de hérnia de disco, em consequência de fazer muita força na construção civil. Sente dores nas costas, o que às vezes atrapalha quando faz o Boi “serenar” (que nem uma maresia), para o que, as costas ficam dobradas. Para ele, os músculos mais exigidos são os dos braços e os ombros (quando faz o movimento de balançar para um lado para o outro).

Mesmo assim, Robinho diz não sentir muito cansaço e quando sente é devido ao calor que é muito, o corpo perde muita água, “aí esmorece um pouco” e passa pra o substituto. Toma em seguida um gole de conhaque para reaquecer.

Para balançar (rolar) o Boi, segura nos pezinhos da frente da armação, mãos à frente, firmes, e firma o apoio nos antebraços e os cotovelos ficam separados do corpo, num movimento de levar o Boi para frente e para trás; e no “sereno”, mexe muito com os braços para o lado e para o outro. Utiliza-se dos pés

⁹¹ Boi de Cofo, brincadeira junina – própria da lúdica infantil que implica na composição e arremedo de todo um “batalhão” de Boi, com todas as peças engendradas em arte3fatos de palha ou folhas, sendo o Boi e Burrinha feitos com cofos (cestos de palha de babaçu).

todos no chão, por causa da coluna.”Nunca nas pontas dos pés. Sempre com o pé plantado firme no chão, por causa das panturrilhas. Dá câimbras (com os pés se faz muito movimento).” Para ele, a base de sustentação do corpo no movimento são os pés. Só dobra os joelhos para balançar o Boi, girando.

O boneco-máscara com o qual brinca tem a armação feita de “buriti e vergontas sobre um quadro de pau forte”. Mede 1,20 m de comprimento total com uns 0,55 m de largura. A altura, por dentro é de aproximadamente 0,40 m. Pesa de 10 a 12 quilos antes de pegar o sereno da noite, pois a umidade e o calor do Miolo altera o peso para uns 3 quilos a mais. O modelo de viseira é triangular de um tamanho que mostra todo o rosto do Miolo. A segurança para a manipulação é toda nos “pezinhos” da frente da armação. A cobertura do Boi é pesada e a barra é aberta na frente com trespasse.

Para ele, o gestual do Boi “tem hora que quer imitar um boi vivo. Quando abaixa o Boi, quando o vaqueiro abaixa a vara e chama o Boi para perto dele, e ele obedece e sai caminhando como um boi de verdade”. Segundo Robinho “isso acontece quando está para terminar a toada, já no finalzinho, faz essa paradinha”. Pode-se perceber aí os princípios da linguagem, o Foco e as Partituras de Gestos e Ações.

Robinho diz que, principalmente por seu problema de coluna, ele se prepara fisicamente com exercícios de alongamento, corrida, apoios que, mesmo seguindo prescrição médica já não tem mais tempo para freqüentar a fisioterapia e faz em casa mesmo. “Me cuido por que a gente é muito ‘espelhado” (visto, admirado) pelos outros que vêem a gente fazer e querem imitar. Quando é época de brincadeira eu tenho um descanso durante o dia. Faço um relaxamento, tiro um cochilo, até a hora de sair”. Diz ter também uma alimentação balanceada. Mesmo assim não faz um treinamento especial.

Ensaia o Boi quase como uma apresentação “pra pegar nos ensaios mais experiência e ver se modifica o balançar, inventar uma nova coreografia, fazer um balanço diferente, dar toque para os outros Miolos mais novos, falar dos cuidados de não acelerar etc” (observar aí o princípio Movimento é Frase). Diz também que “ a gente gosta de ir nos ensaios por que, além de tudo, a gente se diverte, reencontra os amigos que se vê de ano a ano”.

Não brinca de Miolo por pagamento de promessa, mas reza a ladainha no dia do batizado e “todo dia que tem, por que é uma homenagem aos santos juninos (aí se faz uma corrente)”. Bebe vinho e cerveja antes de brincar, no aquecimento. Durante as brincadas prefere o conhaque de alcatrão.

Sobre o repertório gestual e passos, Robinho reflete que ele vê naquela armação “o Boi procurando uma vida para se levantar, e nós somos o “cérebro”. Acentua, dessa forma, o princípio de Respiração do Boneco (sem deixar de transparecer uma atitude de devir). É por isso que ele considera que cada tipo de apresentação exige “um tipo de jeito de rolar o Boi”.

“Nos arraiais, é uma apresentação diferente, tem que altear mais o Boi. Quando sobe pela segunda vez a toada, levanta o Boi e sai em círculo com o vaqueiro. Hoje, a gente dificilmente faz assim nos arraiais, só quando dá tempo. De primeiro o tempo era mais longo”. Diz mais: agora, nos terreiros, nas casas que chamam o Boi, “a maior diferença é quando o Negro Chico rouba o Boi. O Boi se agrada do Negro Chico, parece enfeitado, aí, balança para ele diferente mas não lhe bate. Fica manso. Só que os passos são os mesmos, mas mais lentos.”

Na “Morte do Boi”, “ali o Miolo já faz diferente por que já tá sabendo que vai morrer. Quando canta o ‘lançamento do Boi’ ele fica brabo e afoito e bate no vaqueiro. Dança mais alto pra fazer o ‘gingado’, mas diferente”. Pra não ser laçado abaixa mais a cabeça e entrega mais o lado. “Dá uma rolada , bate no vaqueiro com o rabo etc”. Usa aí o principio do Movimento é Frase.

Nesse momento da brincadeira, o Miolo anima O Boi com a capoeira apoiada mais em cima dos ombros. Coloca as mãos nas “perninhas” e os braços ficam mais juntos. A postura do corpo é em pé, um pouco mais inclinado com a coluna, mantendo a altura do Boi em plano médio. Para Robinho, a fonte dos movimentos nessa fase da encenação são o quadril e os braços e, os joelhos e pés apoiam o impulso. Robinho diz que, nas brincadas, o Boi dança no ritmo, de acordo com as toadas; na morte, mais zangado quando laçado, faz um grande gesto de despedida passando pela roda toda.

Os gestos mais comuns do Boi são o balançar de um lado para o outro, o “sereno”, e a “rodada”, quando o vaqueiro bate com a vara e o Boi vai para o centro da roda e faz o levantamento do Boi. Essa é a seqüência que deve ser observada e esses gestos são os seus principais passos, procurando, às vezes, em movimentos,

imitar um boi vivo, “Por que é uma vida que está ali, quase como um boi de verdade” (aqui faz-se necessário tomar o cuidado devido para não entender que o entrevistado possa estar confundindo uma manipulação que simula dar vida com uma animação realista ou mesmo mágica). A carcaça está inerte, virá a ser viva (por isso ele disse que há ali uma vida em potencial), quando o Miolo, em estado de devir animal, entrar nela, mas não imitará o boi vivo e a fará tornar-se um boi molecular. Desenvolve-se aí o princípio de Triangulação.

Com a assistência, o Boi mantém uma boa relação. Só às vezes corre atrás e bate. O mais comum é as pessoas fazerem carinho no Boi, principalmente para tirar foto. Aí, dão o “capim”. “Às vezes chega perto e o público já sabe: amarra uma cédula na fita do chifre ou passa por debaixo da barra. Tem vez que é promessa e paga é com dinheiro pros Miosos”.

Robinho diz que, antigamente, os Miosos ficavam escondidos. Hoje é normal levantar o Boi e alguns não se privam de se mostrarem. Mesmo assim, o público vê o boi com respeito, toca com cuidado, principalmente por causa do bordado. Mas há uma grande curiosidade de olhar por baixo. “Eu mesmo já levei muita cantada, muita mulher se interessa... deve ser pelo mistério...”. Robinho diz ainda que, para ele, ‘rolar’ o Boi é o mesmo que ‘balançar’. “É uma grande arte dedicada daquilo que se gosta de fazer. Tá ali suando... eu não gosto de trocar a camisa por que aquele suor é uma grande energia, força positiva. Mas cada Miolo tem seu jeito de fazer as coisas, de brincar”.

4.4 Estruturas físicas do Boi e do Miolo maranhense e os procedimentos da animação do boneco-máscara

É necessário, a partir daqui, empreender-se um trabalho na procura de aproximar dados referenciais dos modelos de estruturas dos bonecos-máscaras (os Bois) estudados, em busca de um formato de armação universal (dada a especificidade de modelos de cada sotaque), bem como proceder à observação de um padrão de desempenho corporal (atitudes psicofísicas e gestuais) dos Miosos sem prejuízo das suas personalidades.

É possível determinar um modelo ideal comum ao Boi (boneco-máscara) se conferirmos sua modelagem de armação e construção de sua estrutura e,

aceitando como dados diferenciadores, os itens de medida (comprimento, altura, largura e peso). Quanto ao brincante/animador-dançarino que atua como Miolo, será difícil descrever um tipo padrão, porém não se descarta a veracidade de semelhanças de comportamentos no seu desempenho psicofísico, distinguindo-se como diferenças, além de dados de medidas (altura, idade, peso), as personalidades e talento (aqui entendido como habilidade pessoal).

Então, sem nenhuma pretensão de unificar, uniformizar, padronizar ou proceder quaisquer outras adjetivações, a partir de pontos comuns se pode caracterizar uma modelação ideal e analisar a matriz corporal do Boi.

Boneco-máscara, ícone da brincadeira, protagonista do Teatro do Boi, personagem principal, razão da trama dramática, em sua estrutura delineia a figura matriz que fornece todas as possibilidades de análise de constituição do movimento expressivo, capaz de prover a criação de um esquema compositivo de partituras cênicas.

Mantendo o propósito inicial deste estudo, a análise da matriz corporal do boneco-máscara, o Boi, também se reportará ao estudo dos níveis de composição da partitura corporal, os níveis eucinéuticos e coreológicos.

A partir disto foi possível a exploração da relação entre estes dois níveis de composição existentes entre o Boi e seus procedimentos de animação e codificação corporal.

O Boi, o boneco (ou boneco-máscara) ostenta a forma exterior idealizada a partir do espelhamento de perfis do animal vivo e que atrai, para a complementação da sua forma, um brincante que atuará como animador da sua figura, resultando numa imbricação de formas e estruturas que se relacionam integralmente devido a esse brincante entrar em estado de devir-animal e fornecer a carga de energias necessárias para fazer transparecer a matriz expressiva do Boi de brinquedo.

Esse boneco-máscara, quando em total inércia, já exhibe as aparências da sua matriz corporal. Mas esta só se apresentará completa em seu estado anímico. A relação brincante/ator-animador-dançarino (Miolo) x boneco-máscara (Boi) é que revela inclusive o aspecto simbólico desse boneco. O “astro” principal do Teatro do Boi é enfim a simbolização da vítima sacrificial, o Boi-oferenda de todo o ritual contido na brincadeira.

O Miolo passa a representar algo mais que um ator-bonequeiro, que uma fonte de energia. Passa a ser o “cérebro”, o “espírito”, a “alma” do Boi, que efetivamente possui um corpo. Corpo que adere ao corpo do boneco, e por isso não se submete a ele. Sua aderência se dá por penetração, ato físico. O Boi lhe cobre, lhe agasalha, por que ele, o Miolo, o veste.

A estrutura física que representa a forma da matriz corporal do Boi já foi bastante descrita e isso nos possibilita uma visão comum se nos propusermos a um modelo exemplar.

A descrição da estrutura física do Miolo já se torna um desafio por se tratar da tentativa de organizar situações e procedimentos comuns desses brincantes em seus atos de animar o Boi ou dançar com ele, sem incorrer no risco de querer igualá-los.

Considerando, como Rodrigues (2005, p.43), estrutura física “a forma pela qual o corpo se organiza para realizar as categorias de linguagens de movimento”, pode empreender-se a análise e decodificação da estrutura física do Miolo e dos movimentos das partes do seu corpo, a partir de suas atuações nas encenações do Teatro do Boi.⁹²

Graziela Rodrigues, em sua pesquisa da “Realidade gestual na poesia do cotidiano”, estudando principalmente a linguagem corporal dos terreiros e suas variadas expressões na dança diz:

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que a estrutura possui raízes.

Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando o seu próprio desenho, em espiral. No alinhamento, pretendemos respeitar o espaço articular e a ampla mobilidade de cada uma das articulações. (RODRIGUES, 2005,p.43)

O trabalho de Rodrigues se fundamenta na observação do mastro votivo das festas dos santos de devoção, que empresta o seu simbolismo à estrutura corporal. No mastro (como no mourão do Boi), a parte inferior liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. Para ela, o corpo “representa o próprio mastro

⁹² Graziela Rodrigues(2005 p. 43). “A dança na cultura popular está inserida num amplo contexto indo além do que consideramos o enquadramento coreográfico. As linguagens se distinguem, porém a maneira como o corpo se dispõe, se estrutura dentro das manifestações populares brasileiras muito se assemelham”

festivo em torno do qual ocorre o circuito energético. Com esse simbolismo o corpo assume a configuração de sua força psíquica.”

Os depoimentos recolhidos entre muitos Miosos e, especialmente, entre aqueles selecionados para este estudo corroboram com a afirmativa de que a base do corpo e dos movimentos são os pés é uma constante. A isso se complementa as observações das danças dos mesmos. Os pés achatados, planos, desses brincantes/atores-animadores-dançarinos são bem visíveis.

Na sua composição do corpo do dançarino popular com o mastro votivo, Rodrigues acentua que, na parte inferior do corpo-mastro, além do intenso contato dos pés na relação com o solo, o “sacro exerce a sua força em favor da gravidade através do coccix”. Dando a impressão de que se prolonga até os pés, localizando-se entre eles, o coccix possibilita uma terceira base.

Ela vê, nessas imagens, ações recorrentes de como se “fincasse o mastro” que são representadas pela “conseqüente elevação das cristas ilíacas”. Na descrição dos Miosos, quando estes se referem sobre a partida do movimento ocorrer com os pés e o quadril, encontramos aqui uma referência técnica. O esforço que aí se origina determina a criação da seqüência de passos.

A dança do Miolo, quando este vai rolar o Boi no plano alto, pode-se comparar à descrição de Rodrigues:

As articulações coxo-femorais apresentam-se desprovidas de tensão e a pelve “apoiada pelos ísquios”, encontra seu lugar no ponto intermediário da estrutura física. Através da imagem do coccix, a pelve participa do alinhamento do eixo-mastro. Os joelhos e os tornozelos – ao mesmo tempo em que favorece a descida para a terra com algum nível de flexão – apresentam-se sustentados(...) as energias do solo e as energias do alto percorrem o corpo-mastro. O circuito energético canaliza a força para partes específicas do corpo, quando estas se tornam evidentes na condução do movimento. O cruzamento de energia – relação do lado direito superior com o lado esquerdo inferior e vice-versa – fortalece o centro do corpo, promovendo um alto grau de equilíbrio e um sentido de unidade (participação global do corpo no movimento). (RODRIGUES, 2005,p.44)

Comparar a estrutura corporal do Miolo à descrição do corpo-mastro, com referência ao dançarino popular analisado por Graziela Rodrigues, em seus detalhes, é fundamental.

O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em todas as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, à frente e atrás. Recebe e elabora símbolos. Das partes para o todo estabelece-se uma unidade corpórea. A estrutura física encontra-se em harmonia com a própria natureza do homem, ou seja, a busca de superar os limites de seu próprio corpo físico. (RODRIGUES, idem, p.44)

O Miolo dança animando o boi que dança a partir dos seus movimentos corporais. Portanto, o Boi vem a ser, de alguma forma, o Miolo em estado de devir-animal que o faz respirar e simular vida. Vida que lhe é transmitida pela pulsação do brincante-animador: o Miolo. Essa pulsação ocorre a partir da realização do movimento das partes do corpo, as quais Graziela Rodrigues estudou separando em duas: partes inferiores e partes superiores.

Nas partes inferiores (que ela identifica como raízes do mastro) considera como apoio as partes dos pés que atuam no movimento: flexão, extensão e rotação em diferentes graus que envolvem, principalmente, as articulações tíbio-társicas e coxo-femorais. Os apoios dos pés são “dedos, metatarso, calcâneo, dorso do pé, lateral e medial. Através da intenção, durante o movimento, a abóbada plantar busca também contato [com o solo]”.

Graziela Rodrigues descreve os esforços empregados pelos pés numa grande coincidência com o que foi observado na dança dos Mielos: Mínimo (sutilização dos apoios); Médio (contato além da superfície); Máximo (penetração, enraizamento). Ela lembra que a predominância de um dos esforços representa uma característica importante na linguagem da dança. “Portanto, a quantidade de esforço utilizado no movimento dos pés está diretamente relacionada a determinados significados sendo estes distintos em cada modalidade de dança”. Ressalta que a qualidade da utilização dos pés apresenta ressonâncias, “pois eles assumem a condução e traçam os caminhos para serem percorridos pelo corpo”.

Quanto aos joelhos, observa-se no movimento do Miolo que estes, mantendo a sustentação e a ampliação do seu espaço, garantem a qualidade do trabalho dos apoios dos pés. “Os joelhos ainda influenciam significativamente o posicionamento da bacia no alinhamento de toda a estrutura física”. Note-se que a projeção dos joelhos à frente do corpo exige maior atuação das musculaturas internas das pernas, alterando a posição do eixo do corpo (como acontece no passo do “sereno”, do Boi).

A autora chama à atenção para a situação da pelve no movimento. Lembra que esta apresenta-se na estrutura física “exercendo oposições”. E que “a pelve através do cóccix desenha na horizontal o infinito”. O espaço interno da bacia expande-se, “decorrem também o aumento dos espaços das articulações coxo-femorais, o alargamento do soalho pélvico”. O movimento da bacia provoca um

sentido atuante do tronco, mesmo que o tamanho do movimento não seja tão expressivo. A realização destas matrizes de movimento com uma grande força de tração, denota densidade e volume no movimento. Ao diminuir a força de tração, “o movimento adquire velocidade e agilidade”.

O movimento das partes superiores se referem à verticalidade, postura perpendicular, postura abaulada, postura horizontal. “Na interação dos diversos fatores com o movimento, que resulta na dança, haverá sempre uma postura predominante”, visto que a coluna vertebral alonga-se em toda a sua extensão, com flexibilidade, acolhendo sobre si distintas posturas. Observando esses movimentos, na dança do Boi, tem-se a verticalidade como postura inicial, sequencialmente a perpendicular (inclinação do “mastro-coluna” à frente) e que torna presente uma maior agilidade de movimentos com tempos rápidos com uma inclinação pequena; a abaulada que realiza acentuada curvatura do eixo-coluna; a horizontal, que mantém o tronco posicionado paralelamente ao solo.

O tronco, compreendido aqui como “uma máquina de força na qual as pulsões cedem lugar a movimentos que à primeira vista podem parecer caóticos”, são movimentos, que no caso da animação e dança do Boi, não podem ser vistos diretamente mas claramente percebidos.

No caso do Miolo, as mãos não são utilizadas como matrizes de movimentos expressivos. E sim como pólos de energia criadora. São como instrumentos de execução da manipulação da carcaça.

A utilização dessa estrutura física de forma coerente durante as encenações decorre da formação e preparação do Miolo, o que não difere, como já foi visto, da aprendizagem dos demais brincantes. Porém, mesmo sem uma metodologia estruturada ou sem um sistema verbalizado, a transmissão de pequenas regras e referências a modos tradicionais de animação do boneco-máscara e a utilização correta do seu corpo são passadas ao Miolo através de aconselhamentos dos mais velhos que lhes ensinam truques e posições, material precioso para o desenvolvimento pessoal e da dança, tanto do Miolo iniciante como daquele que já atua nessa função e que nunca deixa de ser acompanhado.

A observação das ações cênicas praticadas pelo Miolo, a partir daí leva à distinção dos procedimentos da animação do boneco-máscara no contexto das apresentações dos espetáculos contidos na brincadeira. De acordo com o modelo

de cada espetáculo, podem variar os princípios da linguagem da animação, sendo mais ou menos observados, dadas as condições das apresentações.

Esses princípios, que vão sustentar a realização e encadeamento das ações cênicas, são utilizados pelo brincante/ator-animador-dançarino, o Miolo, em quaisquer apresentações, mas se destacam especialmente de acordo com o formato dos espetáculos. Assim:

NOS SHOWS DE ARRAIAL: (Tipo de apresentação quando a matança é suprimida)

Foco - O boneco-máscara chama para si a atenção do olhar da platéia, por meio de movimentos realizados inicialmente no plano alto, para em seguida descer ao plano médio.

Partituras de gestos e ações - O Boi exhibe uma partitura cênica que se repete durante toda a apresentação.

Triangulação - A utilização desse “truque” embora pareça sutil, ganha proporções maiores por tratar-se de um boneco grande e com movimentos especiais.

Dissociação - O Miolo sem muito pudor, mostra-se à assistência deixando às claras os movimentos realizados fora e acima do seu corpo.

Estabelecimento do Ponto Fixo - É a atitude de manter o eixo e nível do boneco quando determina o plano de exibição do mesmo. Principalmente ao rolar o Boi no plano alto.

NA MATANÇA (ou comédia):

Economia de meios - A dança é suavizada nos momentos de dialogação gestual e substituída por movimentos peculiares como tremor, suspiro, insinuação manhosa...

A respiração do boneco - O Miolo faz o boneco respirar sutilmente quando dialoga com o Pai Francisco e Mãe Catirina e, exageradamente, antes de emitir o urro da cura ou ressurreição.

A neutralidade do ator-titeriteiro - Nesta forma de espetáculo é quando mais se percebe esse princípio da linguagem da animação. O Miolo mantém-se totalmente neutro. Ele é a “alma” do Boi.

Olhar como indicador da ação - O Miolo procura sempre manter a cabeça do boneco em relação frontal com quem estiver dialogando ou, encostando a lateral

do focinho, dá a impressão de estar olhando de lado (e para cima) para o rosto de seu interlocutor.

Sub-texto - As reações do Miolo alteram a animação do boneco por instantes e ampliam a dialogação surpreendendo os antagonistas com gestos de afago inesperado, ou de recolhimento e afastamento desconfiado.

NA MORTE DO BOI (encerramento do ciclo da brincadeira)

Foco - Aqui é fundamental mantê-lo.

Olhar como indicador da ação - É a forma de como o Miolo mantém o focinho do Boi direcionado para um ponto (o mourão ou um grupo da assistência no outro extremo do espaço) que direciona a atenção da platéia para o desenvolvimento da ação.

Movimento é frase - Nesse espetáculo é inadmissível a idéia de movimentos aleatórios. O repertório de gestos é utilizado completamente e o seu “esbanejar” faz parte desse repertório.

Partitura de gestos e ações - Nessa forma de espetáculo, a partitura cênica, apesar da criatividade do Miolo, é mantida lealmente.

Neutralidade do ator-titeriteiro em cena - Aqui o Miolo torna-se praticamente invisível embora seu corpo possa ser visto pelo público. A comoção da cena e as ações praticadas se encarregam disso.

4.5 Partituras gestuais e de movimento do Miolo maranhense

O Miolo é de fato um brincante/ator-animador-dançarino. Impossível dissociar-se dele, em sua atuação, as funções de ator-bonequeiro, das do ator-dançarino. Situação complexa ao se analisar as atitudes de um ator que utiliza as mãos para manipular a carcaça (capoeira) do Boi, animando-o, ao mesmo tempo em que dança enquanto o “faz dançar”. E isso não implica em atividades dicotômicas, ao contrário, são atividades fisicamente inter-relacionadas mas que ao princípio pode causar a impressão de que o sujeito animador se reparta em vez de duplicar-se.

Observando a estrutura física do brincante-Miolo, e como já foi estudada, a partir da imagem do mastro-votivo, pode-se precisar as matrizes de movimento expressivo do boneco-máscara, o Boi, analisando-se dois pólos de princípios de esforço. Isso, sem deixar de verificar que a grande força motriz dos movimentos

gerados a partir desses pólos, se instala no centro gravitacional, parte inferior do tronco, onde a pelve, movimentada pela articulação dos quadris, vai definir as ações através do movimento da coluna.

Mesmo por que é perceptível o auxílio do cóccix como terceira base entre os dois pés, significando impulso e apoio do movimento que parte dessas bases para a realização dos passos da dança, ainda que de alguma forma possa alterar-se a relação vertical normal, do centro de gravidade com o ponto de suporte e aconteça um equilíbrio instável, é-nos também facultado observar a emissão de energia suficiente para ativar um processo de manipulação conduzido pelas mãos.

Então, a relação inferior/superior do eixo-mastro verifica-se com uma perfeita e harmoniosa distribuição de energias desencadeadoras de movimentos que se completam, realizados por um único corpo e que lhe capacita revelar um segundo corpo (ou corpo exterior duplo) – o Boi.

Aí, os movimentos corporais que se originam do centro de gravidade fluindo gradualmente em direção às extremidades dos braços e das pernas e que são mais inerentemente fluentes é que vão definir (a partir do controle dessa fluência de movimentos que interfere intimamente no controle dos movimentos da parte do corpo), na realização dos passos e gestos (do boneco-máscara) resultantes da utilização dos braços e das mãos. “Vê-se aí um movimento fluindo livremente numa direção exterior, a partir do centro do corpo em direção às articulações”.

As ações corporais do Miolo revelam como o observado por Rudolph Laban através do exame sistemático dos principais tipos de Ações Corporais, que cada um dos movimentos realizados se origina de uma excitação interna dos nervos, que resulta num esforço interno voluntário ou involuntário ou impulso para o movimento.

O fato de o esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vistos ou ouvidos, mas também imaginados, é de muita importância para a sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação. (LABAN/ULLMANN, 1978, p.52)

As ações corporais simples foram vistas por ele como contendo um estado de espírito que resulta em situações de lirismo, solenidade, dramaticidade, grotesca e séria. Essas ações-estados de espírito se manifestam “por meio do modo peculiar do uso do instrumento que é o corpo; das direções tomadas pelos

movimentos; do desenvolvimento rítmico de toda a seqüência do tempo na qual é executada” e por meio da “colocação de acentos e da organização das frases”.

Dos seis exemplos de seqüências de movimento estabelecidos pelo autor, identifica-se nas ações do miolo uma descrição contínua e seqüencial que se pauta nas quatro seqüências a seguir: “Correr-sacudir-agachar-rodopiar / Parar-balançar-circular-tremer / Espalhar- plainar- ondular-andar-reclinar / Virar-pular- dar um bote-empinar-precipitar-se-desfalecer.”

Ainda segundo o autor, essas ações corporais “produzem alterações na estrutura física do corpo, em sua posição ou em partes dele, no espaço que o rodeia”, pois cada uma dessas alterações “leva um certo tempo e requer uma certa dose de energia muscular”.

No trabalho do Miolo, pode-se observar a determinação de sua ação corporal por meio dos seguintes fatores de movimento:

“Posição”: lugar em que uma ou ambas as pernas (suportando o peso do corpo) se situam no chão. “Transferência de peso ou passos”: cada passo cria uma nova posição.”Direções e planos dos passos”: a direção espacial de um passo é relativa à posição imediatamente precedente. “Gestos com ações sucessivas “: os gestos são ações das extremidades que nem envolvem transferência nem suporte do peso. “Direções e Planos dos Gestos”: do braço e da perna são relativos à articulação na qual ocorre o movimento.

Os gestos das pernas “podem preceder o passo”, sendo executados como preparação para uma transferência de peso. Podem, também, “se seguir a um passo” percebidos como resultado de um passo.

A “mudança de plano (ou nível) espacial” pode ocorrer durante uma única ação do corpo ou de suas partes. Já a “extensão dos gestos”, que significa o alcance normal de nossos membros, quando se esticam ao máximo para longe do nosso corpo (atitude freqüente e usual do Miolo) sem que se altere a posição, “determina os limites naturais do espaço pessoal ou cinesfera no seio do qual nos movimentamos.”

No caso da movimentação do Miolo esta cinesfera se mantém constante em relação ao corpo mesmo quando ele se move “para longe da posição original viajando com o corpo no espaço geral.”

Pra o autor, “os gestos que ligam extensões diferentes da cinesfera são freqüentemente controlados e estáticos em demasia ou tendem a estar carregados de qualidades dinâmicas que muitas vezes provocam locomoção”. O que mais merece atenção nesse item de observação, refere-se à “extensão dos passos”, que mesmo podendo ser estreitos ou largos (pequenos e grandes) não devem aumentar ou diminuir a cinesfera “fazendo porém que o espaço pessoal entre no espaço geral”.

Considerando os aspectos mais elementares para a observação de ações corporais desenvolvidas no Espaço, tomemos as referências de *direções* (frente-trás, esquerda-direita); de *planos* (alto, médio, baixo); de extensões (perto-normal-longe, pequena-normal-grande); de caminho (direto-angular-curvo); de *velocidade* (média em que permitimos um movimento suceder a outro); tempo-ritmo; tempo; pausa; movimentos vibratórios secundários (mudanças muito rápidas de um número de posições produzidas dentro de uma unidade de tempo).

Com referência ao Tempo, a observação da velocidade (rápida-normal-lenta) que implica no uso da *energia ou força muscular* (para modificar a posição corporal o dançarino usa a energia muscular). “O dispêndio de força e seus graus é proporcional ao peso carregado ou à resistência que se lhe oponha”.

O Peso (cuja energia muscular usada em sua resistência pode ser forte, normal ou fraca), que tanto pode ser “o da parte do corpo que está sendo movida” como o de “um objeto a ser movido”, implica neste segundo caso, em que a resistência origina-se do exterior do corpo do dançarino, “do objeto” que está sendo movido. “A resistência pode envolver uma tensão muscular normal, forte ou fraca”, podendo provocar o surgimento de um *acento* (uma tensão que apareça abrupta ou gradualmente) num movimento ritmicamente importante ou que, numa frase construída de seqüências de movimentos, venha constituir uma ênfase.

A partir dessas reflexões, torna-se possível considerar a descrição de uma partitura ou partituras de gestos e de movimentos empreendidos pelas ações corporais desenvolvidas pelo Miolo no trabalho da animação e da dança do boneco-máscara. Mesmo por que, as observações/comparações dos materiais coletados em campo, incluindo os depoimentos dos Miolos, distinguidos entre os quatro conjuntos dos três sotaques estudados, tornaram possível elencar uma composição e descrição de passos recorrentes que, mesmo sem uma notação categórica possam

guiar uma escritura dinâmica básica, capaz de ser reproduzida ou imitada. Os títulos atribuídos aos passos resultam da produção de nomes consensuais extraídos das conversas entre os Miolos, outros brincantes, pessoas da assistência e outros pesquisadores consultados.

São, na verdade, esses nomes de consenso usados por uma maioria de pessoas que se relacionam com os mais diferentes conjuntos dos diversos sotaques e que fazem parte do seu vocabulário usual, e que aqui inauguram com suas junções, um novo vocabulário, uma nova sintaxe, por estarem recebendo pela primeira vez um registro sistemático.

A primeira ordem de nomeação desses passos e a descrição e análise dos movimentos correspondentes se refere às atitudes e gestos que o Miolo elabora em ações cênicas as quais denominei “Solilóquio”, por sua liberdade e independência de dançar dentro e fora da roda, sem o necessário compromisso de relacionar-se formalmente com a dança de outras personagens.

No Solilóquio, os passos e movimentos são:

1 – Levantar: Posição inicial. Quando o Miolo entra no Boi, faz a “postura”, exercendo o apoio na base de apoio dos pés (calcâneo, abóbada plantar e dedos) que permitem a realização das flexões necessárias, utilizando-se das articulações tíbio-társicas e coxo-femorais. A pelve movimentada pela articulação dos quadris estabelece o centro de gravidade, buscando mais o apoio de uma outra base representada pela interferência do coccix. A partir daí, estabelecida a “posição”, dá início à dança, executando a animação do boneco-máscara a partir dos princípios da linguagem da animação, reconhecidos como Foco e Partituras de Gestos e Ações.

2 – Balancear ou Balançar: Primeiro “passo”. O Miolo faz o Boi ir deslizando ao som das toadas, executando, através da transferência de peso, a seqüência de passos a partir dos esforços médios e máximos impressos pelos pés no solo, proporcionando aos joelhos condições de ajudarem o posicionamento da bacia, projetando-se para a frente do corpo, exigindo grande atuação das musculaturas internas das pernas. Isso faz alterar a posição do eixo do seu corpo. Mantendo sua cinesfera, adquire uma postura em princípio abaulada com uma

pequena inclinação, que se desdobra até atingir uma postura horizontal. Desenvolve a extensão dos seus passos em movimentos largos, "rema" com o corpo (mexe o corpo retorcendo-o de um lado e outro) mantendo o Boi no plano alto. A animação executa o princípio da linguagem conhecida por Movimento é Frase.

3 – Corrida : Na seqüência de passos, a corrida requer a participação de todos os músculos inferiores para que, a partir do esforço gerado nos quadris se desenvolva, nos planos médio e alto, utilizando um caminho ora angular, ora curvo, sustentando o peso do objeto que está sendo movido fora do seu corpo, apoiado mais pelos ombros, ocorrendo aí uma situação de resistência forte. Desloca-se em velocidade média em volta e no centro da roda, como continuidade do "balanceio". O princípio da linguagem identificado aí é o Estabelecimento do Ponto Fixo.

4 – Giro: Executa em seguida movimentos de dar voltas, impingindo giros que descrevem níveis eucinéuticos e coreológicos claros, no plano alto, demonstrando também o modo de resistência que envolve uma tensão muscular forte implicada pelo objeto, o Boi, em movimento. O Miolo, ao executar os giros, dispõe de uma postura vertical, cujo eixo vertebral se apoia nos quadris e pelve, facultando ao tronco gerar o esforço interno e distribuir os movimentos para as musculaturas inferiores, apoiando o movimento nas bases dos pés e joelhos. O princípio da linguagem da animação identificado é o da Dissociação.

5 – Tremelicar : Ao concluir as giradas e voltas, o Miolo faz o Boi tremelicar a partir de movimentos vibratórios secundários que se desenvolvem num caminho curvo em volta da roda em plano alto. A alteração corporal é desapercibida, pois o Miolo mantém a mesma postura, o mesmo deslocamento e o mesmo princípio da linguagem anteriores.

6 – Rolada ou Rodada : Dando seqüência à "tremelicada", executa a rolada, numa dança aérea que implica em novos giros e volteios incluindo "rabadas" (quando neste plano rola tecnicamente o rabo do Boi), preenchendo o plano espacial alto. A única alteração observada nessa ação do Miolo é que o tronco vai enviar mais energia aos braços e mãos, forçando-os a aplicar no objeto movente em reação à sua resistência, gestos que correspondem aos princípios da linguagem da animação, identificados como Dissociação e Estabelecimento do Ponto Fixo.

7 – Valsar : Agora a coluna do Miolo assume a postura abaulada e em seguida faz o tronco postar-se numa posição horizontal ao solo, passando a dançar

como se estivesse valsando, primeiro sozinho e em seguida com outras personagens da roda, principalmente com Vaqueiros, Índias, Burrinha, Caboclos de Pena, Pai Francisco e Mãe Catirina. A utilização da musculatura coxo-femural e dos joelhos, apoiados pelas bases dos pés e do cóccix, cujo impulso dos movimentos partem dos quadris, centro de gravidade, permitem ao Miolo fazer o Boi dançar elegantemente sem deixar perceber o grau de força utilizado para carregar o objeto ou a reação a sua resistência. Os princípios da linguagem mais evidentes são a Triangulação e a Dissociação.

8 – Pinotar : Em geral, após os valseios, o Boi pinota, isto é, salta. Como se o Miolo brecasse, flexiona os joelhos e, apoiado nas plantas dos pés e imprimindo grande força nos músculos coxo-femorais, salta como se estabelecesse um “acento”. Os pinotes são intermitentes. Ocorrem numa seqüência de corrida “acentuada”. Os princípios da linguagem utilizados nesse momento da animação são Movimento é Frase e Dissociação.

9 – Banzeiro ou Sereno : Em seguida ao salto, o Boi dá umas voltas imitando com o corpo como se fosse um barco nas ondas do mar, “serenando”, dançando como se estivesse numa maresia, num movimento longo e suave com procedimentos de intermitência, imitando lânguidos mergulhos. O miolo desce o boneco-máscara para o plano médio e procede um trabalho corporal cuja utilização do eixo volta a ser com a postura abaulada e imediatamente de tronco horizontal ao solo. O esforço parte do centro de gravidade que vem sendo utilizado. Apenas o movimento toma um caminho angular e curvo na velocidade média em função do tempo-ritmo levado até à pausa. O princípio da linguagem é Movimento é Frase.

10 – Corrida : Volta ao movimento da corrida e emenda-o com o balanceio, reiniciando a seqüência de passos, dando continuidade à dança.

A segunda ordem de nomação dos passos e descrição dos movimentos correspondentes diz respeito à atuação do Miolo fazendo o Boi, o boneco-máscara, relacionar-se com outras personagens da roda, o que apesar de ser bastante comum e próprio das Comédias (matanças) pode ocorrer também durante as apresentações de brincadas, onde aquelas não aconteçam. Faz-se necessário ressaltar que essa segunda ordem não substitui a primeira e sim a complementa, no sentido de se tornar uma partitura que pode ser ou não executada durante uma brincada. A essa ordem eu denominei “Dialogação”.

Na Dialogação , os passos e movimentos são:

1 – Desvencilhar : Na dança com outras personagens, o Miolo tem a atenção de corresponder aos movimentos solicitados e ofertados por estas, sem que as toque ou se deixe tocar. A forma da utilização do corpo implica nas mesmas posturas e esforços utilizados nos movimentos da primeira ordem de nomeação, como o ponto de esforço localizar-se no centro de gravidade ísquio-pélvico e os apoios nas bases dos pés e cóccix, proporcionando maior flexibilidade aos joelhos e força à musculatura coxo-femural. A postura do eixo do Miolo que mantém visível delgadamente a figura do Boi, é uma sucessão de modos, indo da ligeiramente inclinada à abaulada e tronco-horizontal. Acrescente-se aqui apenas as formas gestuais: As roladas (ou giros) executadas em plano baixo, servindo-se das direções espaciais frente-trás, esquerda-direita, que implicam em o Boi e a outra personagem, frontal ou lateralmente rolaem em sentido horário e anti-horário. Os princípios da linguagem aí são: A Neutralidade do Ator-Titeriteiro e o Olhar Como Indicador da Ação

2 – Gingado ou Cortejamento : (movimentos retilíneo e sinuoso que não devem ser confundidos com caminho direto ou angular): Implica em acrescentar a toda a técnica de utilização corporal relatada no passo anterior, a descrição do gestual empregado, ou seja, a realização de voltas em plano baixo, utilizando-se também das direções frente-trás, esquerda-direita, implicando em o Boi e a outra, ou outras personagens, dançarem com ele sem se tocarem, com exceção do vaqueiro que pode dar voltas com a vara-de-ferrão encostada à cabeça do mesmo . Os princípios da linguagem identificados foram: Sub-Texto, Olhar Como Indicador da Ação e Respiração do Boneco.

3 – Visgar (com a cabeça): O Miolo, obedecendo a toda a técnica que já vem empregando, descrita nos passos anteriores, acrescentando-se ainda um rebaixamento da região escapular, o que, com o auxílio da separação dos joelhos e maior esforço de apoio na musculatura coxo-femural, permite ao boneco baixar a cabeça levantando concomitantemente o traseiro. Isso faz o Boi incorrer graciosamente numa seqüência de “acentos”, antes ou durante a execução dos passos anteriores em tentativas de aplicar chifradas nessas personagens, quando desprevenidas. Têm-se aí os princípios da linguagem denominados A Neutralidade do Ator-Titeriteiro e Olhar Como Indicador da Ação e Sub-Texto.

Ao seguir essas ordens de nomeação passo a passo, é possível delinear uma escritura, uma partitura gestual do Boi executada por qualquer Miolo de qualquer sotaque. Exceto no espetáculo ritual da “Morte do Boi” onde não é possível vislumbrar os passos de uma dança. Ali os movimentos parecem orgânicos demais, apesar de se tratar de uma atuação. Porém, são movimentos e gestos que expandem de forma bastante dilatada os correspondentes cotidianos⁹³, parecendo ser usados de forma aleatória e surpreendente, intercalando corridas, recuos vigorosos e arremetimento sobre o público. Em verdade, o Boi apenas marcha ritmadamente algum instante. Praticamente não dança, parece só correr mais acelerado e menos acelerado. De qualquer forma, há um repertório de gestos e movimentos que representa uma terceira ordem de nomeação a qual denominei “do Sacrifício”.

Cabe aqui uma observação, o Miolo já tem o domínio do seu corpo e das técnicas que utiliza para executar as suas partituras gestuais e de movimentos. Além de dominá-las a um ponto quase mecanizado, a esta altura, a brincadeira sendo finalizada, garante que o mesmo tenha exercido um perfeito treinamento em ação, que resulta nos movimentos livres que se desenvolvem nos níveis eucinéuticos e coreológicos, desenhando direções espaciais em caminho direto e angular.

Devido ao grande desgaste físico e psicológico, exercidos pelas ações cênicas desenvolvidas nesse tipo de espetáculo (completamente ritualizado), o Miolo mantém toda a fonte de esforço concentrada no centro de gravidade (quadril e pelve), distribuindo quase de forma equivalente a carga de energia para as musculaturas dos membros inferiores e superiores até os seus extremos, pois nesse tipo de espetáculo, as articulações dos pés e das mãos são extremamente exigidas. A postura utilizada nos dois primeiros “passos” é definitivamente a abaulada que se desmancha (literalmente) no terceiro “passo”. Considero então necessário descrever aqui, apenas os “movimentos gestuais” utilizados nesta ordem de nomeação.

Em ‘do Sacrifício’ os passos e movimentos são:

1 – Quebrar-peia: Significa para os brincantes e assistência “correr brabo”. O miolo aplica todo o esforço para evitar que os vaqueiros o lacerem.

⁹³ Dario Fo (2004 p. 270), reflete sobre a aplicação de gestos naturais no teatro. Ele lembra que repetir os gestos naturais em suas devidas proporções, torna esses gestos, pequenos e por isso não críveis. “O real aplicado ao imaginário é falso (...) para se obter um efeito crível é preciso manipular a realidade”.

2 – Esbanejar: Significa, ao ser laçado, o Boi debater-se ao ponto de, na maioria das vezes, conseguir escapar do laço.

3 – Prostração: Significa prostrar-se mesmo, cair de joelhos ao pé do mourão. Último gesto desse Boi de brinquedo, último gesto do seu Miolo. Aí a sua “alma” o abandona, não sem antes de, ainda em estado de devir, simular a agonia e soltar o urro final do Boi e derramar seu sangue (o vinho tinto), através da viseira.

4.6 Escritura seqüencial de imagens das partituras de passos das personagens do Boi

Apresento a seguir doze lâminas, constando de cinco poses cada uma, com referência aos passos desenvolvidos pelos brincantes do Teatro do Boi, em plena atuação e danças.

É importante esclarecer que essas imagens captadas por meio de fotografias em movimento não representam uma “Notação” coreográfica tradicional mas um registro das poses iniciais, posturas que indicam o início da seqüência de movimentos que completam um passo, finalizando na postura subsequente.

Cabe aqui ressaltar que o brincante/ator-dançarino, animador ou não de figuras, costuma nominar seus passos a partir do que possa dar forma ao movimento, observando a sua dinâmica e utilizando termos do seu vocabulário cotidiano.

A proposital ausência de imagens de algumas personagens, com Pai Francisco e Mãe Catirina, Amo (Cabeceira), Caipora, dentre outros, se justifica pela apresentação de um repertório de passos de dança mais limitados em relação aos das personagens escolhidas.

A Lâmina I – Apresenta os movimentos do brincante/animador-dançarino Vaqueiro do Boi de Matraca (ou Boi da Ilha) que atua com o objeto Vara de Ferrão.

A Lâmina II – Apresenta os movimentos do brincante-animador-dançarino Vaqueiro do Boi de Zabumba que atua com o objeto Vara de Ferrão

A Lâmina III – Apresenta o brincante-animador-dançarino que atua com o boneco Burrinha

A Lâmina IV – Apresenta o brincante-animador-dançarino que atua com a máscara de Cazumba.

A Lâmina V – Apresenta o brincante-dançarino que atua como Rajado de Capacete (Chapéu de Penacho) do Boi da Baixada.

A Lâmina VI – Apresenta o brincante-dançarino que atua como Rajado de Grinalda do Boi de Zabumba.

A Lâmina VII (A) – Apresenta o brincante-dançarino Caboclo de Pena (ou Caboclo Real) do Boi de Matraca (ou Boi da Ilha)

A Lâmina VII (B) – Continua a apresentação do Caboclo de Pena.

A Lâmina VIII (A) – Apresenta o brincante-animador-dançarino atuando com o boneco-máscara o Boi, no Solilóquio.

A Lâmina VIII (B) – Continua apresetando o Boi no Solilóquio.

A Lâmina IX – Apresenta o brincante-animador-dançarino atuando com o boneco-máscara, o Boi, na Dialogação.

A Lâmina X – Apresenta o brincante-animador-dançarino atuando com o boneco-máscara, o Boi, em “do Sacrifício”.

5 CONCLUSÃO

O Teatro do Boi do Maranhão vem se mantendo como uma expressão cultural popular que utiliza uma linguagem cênica que fala através de diferentes sotaques. Não apenas sotaques que implicam na categorização de conjuntos (definidos por ritmo, trajes e coreografias), mas como maneira diferente de expressar-se através da linguagem teatral em formas estruturadas como espetáculo de teatro de animação, teatro de atores e bonecos, teatro musical e teatro ritualístico.

No decorrer da pesquisa um ponto de extrema importância salientou-se: quem é o ator desse teatro, esse brincante, e onde e como ele vive. Ao se tornar conhecido, esse sujeito apresentou múltiplas faces que revelaram não haver dicotomia entre tradição e as formas de manutenção dessa tradição, e a liberdade de deslocamento entre os lugares onde esse teatro é praticado.

Assim, o brincante traz em seu acervo de memória e no treinamento da sua corporeidade todos os componentes necessários, desenvolvidos individual ou coletivamente a partir de suas vivências no Boi.

Ele é um sujeito brincante que se transforma em brincante-ator, brincante-animador, brincante-dançarino, ou atua em postos que requerem o uso dessas três habilidades de forma concomitante. Ele cresce, se desenvolve em um conjunto de um sotaque qualquer, mas pode se deslocar para outro conjunto do mesmo sotaque ou de outro, mudar sua lugarização e contribuir através de seu conhecimento pessoal com as formas dramáticas do novo conjunto, ou assimilar as que ali encontra.

Esse Teatro do Boi, que é encenado por artistas populares, que orgulhosamente se consideram brincantes sem destacar suas condições de artistas (alguns deles mais enfaticamente), deve ser considerado como uma forma de teatro popular, que embora possa ter semelhança com outras formas desse teatro, universalmente conhecidas, tem que ser reconhecido como uma categoria específica de teatro que se apresenta utilizando-se de técnicas mistas de encenação, sendo realizado em duas formas de espetáculos característicos, em momentos diferentes, durante o ciclo da brincadeira do Boi.

Questionando se há possibilidade de utilização desses modelos de encenação do Teatro do Boi no contexto do teatro oficial, cabem a esse respeito algumas reflexões.

Uma delas é sobre o espaço cênico (e espaço cenográfico) onde se pretenda realizá-lo. A dialogação mimética ou através da voz falada, nessa forma de teatro, transgride regras fixas de direcionamento de pontos ou de ângulos de visada. Não respeita essas regras, pois é totalmente livre dentro de um equilíbrio de atuação inconfundível e irretocável. Não segue direcionamentos determinados, atua em círculo, em modos de concatenação e simultaneidade e nesses procedimentos demonstra conhecer apenas dois espaços estabelecidos: o dentro (dentro da roda) e o fora (fora da roda).

O espaço dentro é onde são desenvolvidas as ações cênicas e o espaço fora é onde se realizam as ações e atitudes de recepção. Esse círculo, essa roda, é a representação simbólica mantida por um consciente ancestral do arquétipo do anel, do espaço sagrado ritual que se reproduz inconscientemente e quebra paredes, dilui as barreiras do olhar.

Não importa em qual situação espacial se coloque a encenação do Teatro do Boi (palco, terreiro ou tablado), ele sempre se comportará como em uma arena, como num teatro de rua (que é a sua natureza).

Das lições que se aprende com o teatro do Boi, as que podem ser praticadas com total segurança de aperfeiçoamento, visto que vêm sendo utilizadas com sucesso ao longo dos anos, são simplesmente o uso de técnicas de atuação que em princípio podem destoar das praticadas pelo teatro oficial, mas que podem promover a aproximação entre o desenvolvimento de um teatro popular “tradicional” de rua e as proposições colocadas pelos estudiosos do teatro pós dramático, por exemplo.

Dessa forma, marcas cênicas aparentemente livres, e o são de fato, na condução da cena, desenvolvem-se a partir de princípios básicos que implicam na disposição de pontos de partida e pontos de finalização de uma ação. Tendo-se em conta que essa dinâmica ocorre no bojo de um círculo, as marcas vão sempre privilegiar toda a assistência com as posturas e movimentos dos atores, deslocando-se e virando-se estrategicamente para todos os pontos que indicam a transposição da linha de brincantes que formam a roda do Boi.

No caso, quem fala, gesticula ou dança, tem sempre o cuidado de observar a manutenção de giros necessários para expor, para todos os lados (de fora especialmente) sua figura de forma frontal. É necessário afirmar que, essas atitudes de atuação que parecem naturais, são realmente ensaiadas, treinadas de uma forma muito própria desse tipo de teatro.

A precisão das cenas que acontecem através de deslocamentos dialogados, implica na manutenção do equilíbrio da relação do boneco-máscara, o Boi, e as demais personagens que atuam com ele, postando-se esses brincantes, a maior parte das vezes, um de cada lado, enquanto a cena se desloca, dando continuidade à dialogação vocal ou gestual, que pode acontecer em simples caminhada ou dançada.

Esse modo de condução cênica ocorre com todas as personagens do Teatro do Boi, inclusive com o próprio boneco-máscara, o Boi, quando dança executando seu solilóquio.

É bastante enriquecedor observar e estudar a dialogação rítmica existente nesse teatro. Principalmente a relação do uso do corpo, da música e da dança, que dispensam o uso da voz falada e executam com maestria os passos de um diálogo que comunica a contento o conteúdo das ações.

Também se faz de grande importância observar o domínio da técnica de utilização e manipulação das máscaras que extrapola os estados posturais metonímicos e, com auxílio de simples adereços desenvolvem um diálogo tão intenso pontuado por gestos precisos, num visível domínio dos princípios da linguagem da animação, como por exemplo, a sedução do Boi pela dança lasciva e os afagos da Catirina e a estratégia de roubar o Boi, empregada pelo Pai Francisco: um arrastar de amolar o facão no chão e o modo de olhar nos olhos do Boi que o atrai, completado com meneios de cabeça, gestos estes que sutilmente puxam o Boi para fora da roda.

De acordo com o material com o qual é construída a máscara (tecido, couro, madeira, borracha ou papel e cola), a técnica empregada na atuação apresenta variações nos modos da animação. Mas seja qual for o material, os brincantes atores-em-máscara se preparam para tirar proveito da restrição vocal imposta por essa máscara. Como as palavras articuladas são pouco audíveis ou compreensíveis, os ruídos e sons onomatopaicos predominam sobre as palavras ou

frases pronunciadas. O domínio da fala gestual, carregado de exageração cômico-grotesca desses gestos, auxilia na compreensão dos diálogos propostos.

A observação dos modos de construção e animação dos bonecos gigantes, bonecos-máscaras, assim como dos figurinos e acessórios (elementos nos quais se percebe um estado anímico na dança) são de incontestável contribuição para o aparelhamento e aproveitamento de uso no teatro de animação.

O conhecimento e o estudo das técnicas empregadas nesse Teatro do Boi podem levar à produção de um trabalho sistemático, capaz de contribuir sobremaneira com a formação de atores, atores dançarinos, ou só dançarinos. Como também podem contribuir com a preparação de atores-animadores que, a partir da desconstrução dos modelos e formas de atuação dos brincantes correspondentes e seus objetos expressivos, e do entendimento da maneira exemplar do uso de suas energias, poderão desenvolver uma técnica ou técnicas de aproveitamento desses saberes, organizando-as sistematicamente. Essa sistematização garantirá a transmissão desse conhecimento de forma coordenada e dirigida.

É claro que um registro formal de passos e gestos empregados na atuação e na dança dos brincantes do Teatro do Boi pode estar apenas principiando. Mas o que poderá ocorrer daqui por diante é seguramente uma extensão, uma continuidade, um aprofundamento do que foi observado e registrado até agora, inclusive neste trabalho, no que diz respeito a gestos e movimentos.

A categorização dos passos é uma proposta embrionária que cada pesquisador poderá desenvolver a partir de sua própria ótica, das hipóteses levantadas por ele e do seu suporte teórico.

Mesmo assim, alterando nomes, acrescentando ou retirando referências posturais ou observando as dinâmicas de deslocamento ritmado; utilizando códigos variados de linguagem coreográfica, a energia brotada na condição postural de cada brincante determinará com segurança e liberdade um andamento similar calcado ou não na dança, através da melodia de qualquer dos sotaques do Bumba-meu-boi.

O Teatro do Boi do Maranhão, que acontece dentro de um ciclo temporal definido como junino, mas que ultrapassa o período convencional, sendo que cada conjunto é que determina a data de encerramento desse ciclo, oferece assim condições de ser compreendido com uma forma de teatro popular.

A elaboração desse teatro, que implica na construção de objetos, trajes e figuras animadas que representam uma duplicação do real, configurando-se em elementos extra-cotidianos, e, que se estrutura a partir da música e da dança, realiza-se desde sua preparação e durante a apresentação nos componentes cênicos que vão determinar o seu formato de Teatro (musical) de Animação e de Teatro Ritualístico.

Tamanha complexidade envolve a realização desse teatro que, sem escapar a um processo de hodiernização, se mantém ativo e ocupando os espaços que lhe são apropriados. Isso reafirma a sua importância como manifestação teatral popular viva e produtiva. Por isso mesmo, por sua condição irrefutavelmente dinâmica, oferece um campo de pesquisa sempre aberto a novas investigações.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Animação. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

_____. O Ator e seus duplos: Mascaras, Bonecos, Objetos. São Paulo: SENAC São Paulo, 2002.

_____. Teatro de formas animadas. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. O inverso das coisas. In: Moim-Moim, nº 1. Jaraguá do Sul: USCAR/UDESC, 2005, p. 15-24

AMOROSO, Daniela. Etnocenologia: Conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. (comunicação)2010. In: http://portalabrace.org.vicongresso/etnocenologia/Daniela%20Amoroso%20%20Etnocenologia_%20conc-

ANDRADADE, Mario de. Missão de pesquisas Folclóricas, musica tradicional do norte e nordeste – 1938. São Paulo: SESC/SP e Centro Cultural São Paulo, 2006

_____. Danças Dramáticas do Brasil. Org. Oneida Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia/ Instituto Nacional livro/ Fundação Nacional Promemória, 1982.

ANDRADE, Milton de e NUNES, Juarez do Nascimento. Na busca das origens da dramaturgia do movimento. (artigo produzido a partir do projeto de pesquisa: Ritos da metamorfose corporal, entre a dança, a dramaturgia do corpo e a psicofísica do ator. CEART-UDESC (sd.)

ARAUJO JUNIOR, José Raimundo; SILVA Josimar Mendes. Bumba-meu-boi de Zabumba e sua nova geração de cantadores. S. Luis: Lira jovem, Litograf, 2008.

ARAÚJO, Nelson de. Historia do teatro. Salvador: Empresa gráfica da Bahia, 1991.

ARRAUJO, Maria do Socorro. Eu Contos! Eu conto! Caracterização do significado do Bumba-meu-boi. São Luis, SIOGE, 1983

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fonte, 1985.

ARTILES, Freddy. Títeres: Historia, Teoría & Tradición. Zaragoza: LIBRITITEROS, 1998

ASSIS, Edvaldo de. Boi-à-Serra, um folguedo em Mato Grosso. Cuiabá: UFNT, 1982.

AZEVEDO NETO, Américo. Bumba-meu-Boi no Maranhão 2º Ed. São Luis; Alumar, 1997

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. O Direito de Sonhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Edunb, 1999.

BARBA Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do Ator, Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo, Campinas: UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel. São Paulo: HUCITEC, 1994

BARROSO, Oswaldo. Reis de Congo. Fortaleza: Ed. Gráfica VT LTDA, 1997

BATY, Gaston; CHAVANCE, René. Histoire des Marionnettes. Paris: PRESS UNIVERSITAIRES De FRANCE, 1992

BELTRAME, Valmor Nini; ANDRADE, Milton (org). Poéticas teatrais: Território de passagens. Florianópolis: Design Editora/ FAPESC, 2008

_____ (org). Teatro de Bonecos: Distintos olhares sobre a teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008

_____ : A Marionetização do Ator. In: MOIM-MOIM, N.1. Jaraguá do Sul: USCAR/UDESC, 2005, p. 55-77.

_____, Moretti, Maria de Fátima Sassá (org). Teatro de Mascaras. Florianópolis: UDESC, (no prelo)

BELL, John. Bread & Puppet Museum. Booklet printed by Bread & Puppet Printed press. Glover, Vermont, 05839, USA. 1983.

BENSKY, Roger – Daniel. Structures textuelles de la marionette de langue française. Paris: Editions A.G.Nizet, 1969

_____. Recherches sur le Structures et la Symbolique de la Marionnette. Paris, Éditions A G.Nizet, 1971.

BERGSON, Henri. O Riso, ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BIÃO, Armindo; GRINER, Cristine (org.) Etnocenologia, textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999

_____. Estética Performática e Cotidiano. In: Performáticos, performance e sociedade. Brasília: Editora Universidade de Brasília, p. 12-20, 1996.

_____. Etnocenologia e a Cena Baiana: textos reunidos. Salvador: P&A editora, 2009.

_____. Um trajeto, muitos projetos. In: Bião, Armindo, Artes do Corpo e do Espetáculo: Questões de Etnocenologia. Salvador: P&A Editora, 2007.

BIBLIA SAGRADA. Tradução da Vulgata pelo Pe. Matos Soares. Rio de Janeiro: GAMMA Editorial / Edições Paulinas, [sd]

BITTER, Daniel; [et al]. Careta de Cazumba. Rio de Janeiro, Associação Caburé, 2005

BORBA FILHO, Hermilo. Apresentação do Bumba-meu-boi. Recife: Imprensa Universitária, 1996

_____. Fisionomia e Espírito do Mamulengo. Rio de Janeiro: MINC/INANCEN, 1982

BORBA, Alfredo [et. Al]. Brincantes. Recife: Fundação de cultura cidade de Recife, 2000.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1996

_____. O Poder Simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BORRALHO, Tácito Freire. Elementos Animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. IN: MOIM-MOIM, N. 2: Jaraguá do Sul SCAR-UDESC, 2006, p.159-178.

_____. O Boneco, do imaginário popular ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino S. Luis: Secretaria de Estado da Cultura, 2005.

BORRALHO, Adalberto Feire. Breve História do Boi de Orquestra do Munim. (artigo não publicado). São Luis, 1998.

BRAGA, Ana Socorro. Folclore e política cultural. A trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da cultura. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas). São Luis, UFMA, 2000.

BRAGA, Sergio Ivan Gil. Os Bois – Bumbás de Parintins. Rio de Janeiro: Funarte/Editora Universidade do Amazonas, 2002

BRANDÃO, Junito de Souza. Tragédia e comedia: Petrópolis: Vozes, 2002

BRANDÃO, Théo. Folguedos Natalinos. Maceió: UFAL, 2003.

_____. Seis Contos Populares no Brasil. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1974

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BROCHADO, Izabela Costa. O mamulengo que mora nas cidades, 1990 a 2001. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de Brasília. Brasília, 2001

BROOK, Peter. Ponto de Mudança. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. O Teatro e seu espaço. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002

BURKE, Peter. A Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. Hibridismo. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2006

BURNIER, L.O. A Arte do Ator: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001

CALAIS-GERMAN, Claudine. Anatomia para o movimento, introdução a análise das técnicas corporais. São Paulo: Manole, 1992

_____; LAMOTTE, Andrée. Anatomia para o movimento introdução a análise das técnicas corporais. São Paulo: Manole, 1992.

CALLOIS, Roger. O Homem e o Sagrado. Lisboa: Edições 70, 1979.

CAMAROTTI, Marco. Resistência e Voz: O teatro do Povo do Nordeste. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 2003

CAMPBELL, Joseph. A imagem mística. Campinas: Papirus, 1999.

CANCLINI, Nesto Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 1998

CARDOZO, Joaquim. De uma noite de festa. Rio de Janeiro: Agir, 1971

CARLSON, Marwin. Teorias do teatro. São Paulo. UNESP, 1997.

CARVALHEIRA, Luis Mauricio. Por um teatro do povo e da terra, Hermilo Borba Filho e o teatro do Estudante de Pernambuco coleção pernambucana – 2ª fase V. XXIII. Recife: Fundarpe, 1986

CARVALHO, Luciana Gonçalves. A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural), Instituto de Filosofia e ciências sociais, universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; 2005.

CARVALHO, Maria Michol. Matracas que desafiam o tempo: e o bumba-meu-boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luis: Alternativa, 1995.

CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro-MEC, 1962.

_____. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5.ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL-MEC, 1979.

CAVALCANTI, Maria Laura. Os sentidos no espetáculo. Revista de antropologia, volume 45, n.1. São Paulo, 2002

_____. Temas e Variantes do Mito: Indagações sobre a morte e ressurreição do boi. Revista um MANA. Volume 12, n.1., 2006.

CHESNAIS, Jacques. Histoire Générale des Marionnettes. Paris: Éditions D'aujourd'hui, 1980.

CONRADO, Aldomar. O Teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COPEAU, Jacques. "Hay que hacerlo todo". Escritos sobre el Teatro. Madrid: Publicaciones de La Asociación de Directores de Escena de Espana, 2002

COSTA, Dias da. O bumba-meu-boi. Rio de Janeiro: Campanha Defesa do Folclore Brasileiro, 1973

COSTA, Felisberto Sabino da. O objeto e o teatro contemporâneo. IN: MOIM-MOIM, N.4. Jaraguá do sul: SCAR/UDESC, 2007, p.111-124

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil platôs, Capitalismo e Esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2008.

DOREA, Guga. Gilles Deleuze e Félix Guattari: heterogênes e Devir. Revista MARGEM, São Paulo, Nº16, p.91-106. 2002.

DUVIGNAUD, Jean. Sociologia do Comediante . Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. O Sagrado e o Profano. São Paulo: Martins Fontes, 2001

FARO, Antonio José. Pequena historia da dança. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FERRACINI, Renato. Nem interpretar, nem representar, atuar. (In: MOSTAÇO, Eldecio (org.) et alii). Jaraguá do Sul/SC: Design Editora, 2010.

FERREIRA, Ascenso; In: BENJAMIM, Roberto (org), O Bumba-meu-boi. Recife: Secretaria de Estado da Educação, 1986

FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da Memória e outros ensaios. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2003.

FERRETI, Sergio. Qurerebentã de Zomadônu: Etnografia da casa das Minas do Maranhão. 2ª ed. São Luis: EDUFMA, 1996.

_____. O Mito e Ritos de Dom Sebastião no tambor de Mina e no bumba-meu-boi do Maranhão. In: Congresso Brasileiro de Folclore, 10., 2004. P. 211-223

FO, Dario. Manual mínimo do ator. São Paulo. SENAC S. Paulo Ed. 2004.

FONSECA, Ana Silvana Ferreira. Bumba-meu-boi maranhense: Expressividade plástica, musical e poemática. Dissertação (Mestrado): Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita." São Jose do Rio Preto; São Paulo, 1999

FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. São Paulo: Nacional,1970

.GARRANDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Nossa Fronteira, 1980

GIRAUDET, A. Physionomie et gestes. Paris: Librairies-Insprimeries Rémies, 1895

GOMES, Clícia Adriana Abreu. O espetacular e o risível em bois de Zabumba: a teatralidade como ação simbólica em cinco enredos cômicos. Monografia (licenciatura em educação Artística). Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2008.

GOMES, Ricardo e BENTLEY, Natali. Teatro, Antropologia e a Arte do Ator entre Oriente e Ocidente, VI Congresso de pesquisa e pós graduação em Artes Cênicas. (artigo), 2010*

GREINER, Cristiane e BIÃO, Armindo (org.). Etnocologia: Textos Seleccionados. São Paulo. Annablume, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GRUZINSKI, Serge. O Pensamento Mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUINSBURG, J; [et al]. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG, J; [et al]. Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2006

GURGEL, Deífilo. Manual do Boi Calemba. Natal: Nossa Editora 1995.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens, O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

JUNG, C.G. O Homem e Seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNIOR, Hilário Franco. A idade média, nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense; 2006.

JURKOWSKI, Henrik. Consideraciones sobre el TEATRO DE TITRRES. Bilbao: concha de la casa, 1990

_____. Metamorphoses, la Marionette ou XX Siécle. Charleville-Mézières: Editions Institut International de la Marionette, 2000.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: SUMUS, 19978

LECOQ, Jacques. Le corps poétique, un enseignement de la création théâtrale. Paris: ACTES SUD, 1997

LECOQ, Jacques. Lê Théâtre du Geste. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LEITE, João Denys Araújo. Um Teatro de Morte: Transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sócio-cultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003

LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural dois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976

_____. O cru e o cozido. São Paulo: Brasiliense, 1991

LIMA, Carlos de. Bumba-meu-boi. Ed. São Luis: Augusta, 1982.

LOMMEL, Andréas. A Arte pré-história e Primitiva. Mundo da Arte. Enciclopédia das Artes plásticas e todos os tempos. Rio de Janeiro: Editora Expressão e cultura, 1996

MARANHAO, Fundação Cultural do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira filho. Memória de velhos. Depoimentos: uma contribuição a memória oral da cultura popular maranhense. São Luis: Lithograf, 1997. v.4; 1999 v.5. e 2004 v_.*

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo:EDUSP, v.2. 1984.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. Sobre o Sacrifício. São Paulo: Cosac Nayf, 2005

MESCHKE, Michael. Uma Estética para el Teatro de Títeres. Bilbao: Concha de la Casa, SD.

MEYER, Marlyse. Pirineus caiçaras....da comédia dell'arte ao bumba-meu-boi. Campinas: Ed. UNICAMP, 1991.

_____. De Carlos Magno e outros historias, Cristãos e mouros no Brasil. Natal: UFRN. Ed. Universitária, 1995.

MIELIETINSKI, E. M. A Poética do Mito. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOMMENSOHN, Maria; PERRÈLA, Paulo (orgs.). Reflexões sobre LABAN, o mestre do movimento. São Paulo: SUMUS, 2006.

MOSTAÇO, Edécio (org.) et alii. Para uma História Cultural do Teatro. Jaraguá do Sul/SC: Design Editora, 2010.

NICULESCU, Margareta. In VEIGA, Ribes. Le Arti del Gesto. ELART- Associazione fra Enti Locali, Artista ed Operatori Culturali: Mantova, 1993.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. A origem da tragédia. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

OLIVEIRA, Mariana. O cavalo marinho e seus elementos animados. IN, Moin-Moin, N.3, Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC; 2007.p.85-101

PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. Boi de Reis. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2004.

PERSON, Mike. Reflexões sobre a etnocenologia. In: BIÃO, Armindo e GRINGER, Cristine (orgs.). Etnocenologia, textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PETRY, Samuel Romão e ANDRADE, Milton de. As Matrizes Corporais de Maricota: Um estudo sobre o Boi-de-Mamão. In: Moin-Moin, Ano 03 nº 03, Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.

_____. Improvisação e composição da partitura do ator dançarino: matrizes corporais em Quixote. Florianópolis: CEART-UEDESC /GP" Linguagens Cênicas", 2002 a 2006. (artigo) p. 1-9 (não publicado)

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In GREINER e BIÃO (org.), Etnocenologia: Textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADO, Regina de Paula Santos. Todo ano tem: As festas na estrutura social camponesa. Dissertação (Mestrado em Antropologia social) Museu nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro; 1997

RABETTI, Beti. Subsídios para a História do Ator no Brasil. In Revista do LUME, Número 2, Campinas, 1999.

REIS, José de Ribamar dos. Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do maranhão. 3. ed. São Luis: Lithograf, 2001

RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: ANNA Blume, 2005.

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa/IPHAN. Bumba-meu-boi: som e movimento. São Luís: IPHAN, 2011.

ROCHA, José Maria Tenório. Folguedos Carnavalescos de Alagoas. Maceió: SENEC, 1978

RODRIGUES, Graziela. Bailarino pesquisador interprete, processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.

ROUBINE, Jean Jacques. A Arte do Ator. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

_____. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1980.

RUTHVEN, K. K. O Mito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997

SANTOS, Adailton. O Estado Pré-paradigmático da Etnocnologia. In: Cadernos do JIPE-CIT N.1. Etnocnologia: a teoria e suas aplicações. Salvador: EdUFBA/PPGAC, 1998 (ensaio)*

_____. Etnocnologia: Uma Perspectiva para o Estudo do Espetacular. UFBA. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (comunicação) 2010*

SANTOS, Regina de Paula. Todo ano tem, origem do folguedo. IN: VAGALUME, suplementos cultural do SIOGE :S.Luis, 1993, p.12

SCAFOGLIO, Domenico. Pulcinella/Polichinelle-méthodologie et perpectives de recherche. Cahiers Robinnson. N. 6, 1999 – POLICHINELLE.

SCHUMANN, Peter. Hacer Gritar a Los Dioses. In Revista Puck nº 5 . Bilbao: Concha de la Casa, 1992.

SOARES, Lourenço Pinto. (Depoimento oral). Santa Helena, Maranhão, 26 de junho de 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia. As Técnicas Corporais e a Cena. In: BIÃO, Armindo e GRINER, Cristine (orgs.) etnocnologia, textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

TEIXEIRA, Ubiratan. Dicionário de Teatro. São Luis: Ed. Instituto GEIA, 2005.

TENÓRIO, Jose Maria. Folguedos e Danças de Alagoas. Maceió: Secretaria da Educação e Cultura de Alagoas (mimeo),1979

VALENTE, Valdemar. O Bumba-meu-boi visto pelo padre carapuceiro. In: Revista Pernambucana de Folclore. Recife, maio/agosto, p.67-70.

ENCONTRO DE ESTUDOS DOS ELEMENTOS ANIMADOS DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO, 2º., 2007, São Luís. **Relatório...** São Luís: GRUPO CASEMIRO COCO, DEART/CCH-PROEX/UFMA, 2007. 38p. (não publicado)

VALENTE. Waldemar. O Bumba-meu-boi visto pelo Padre Carapuceiro. In: Revista pernambucana de folclore. Recife, maio / agosto, 1976 : p.67-70

VASCONCELOS, Gisele Soares de. O Cômico no bumba-meu-boi. 2007 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís , 2007.

VASCONCELOS, Jorge. A Ontologia do Devir de Gilles Deleuze. In: Kalagatos-Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE. Fortaleza, v 2. nº 4, Verão 2005, p.137-167.

VENEZIANO, Neyde. Revistando o Baú. IN: O Percevejo, N. 13. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004, p. 30-41

_____. O Teatro de Revista. In: O Teatro através da História. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Entourage Produções Artísticas, 1994.2v.

VIEIRA FILHO, Domingos. Folclore Brasileiro: Maranhão. Rio de Janeiro: FUNARTE, campanha defesa do folclore Brasileiro, 1997

VOLPATTO, Rosane. Mitologia Romana. Circulo de estudos. Brumas da Lusitânia. Gwydionlusitanae. Lisboa, 29, maio, 2008. Disponível em: <http://www.forum.brumasdalusitania.org/viewtopic.php?f=23&=25>. Acesso em 18, maio, 2010. 20:30

ZUMTHOR, Paul. Introdução à Poesia Oral. São Paulo: Huicitec, 1997

_____. Performance Recepção Leitura. São Paulo: EDUC, 2000.

DISCOS:

BOI DA MADRE DEUS. Rio de Janeiro: Gravadora Avanço, 1971. Long Play

BOI DA MAIOBA. São Luis: Gravadora Studio SONATO, 2002. CD

VIDEO:

SANTOS, Murilo. Boi da Fé em Deus (Boi de Zabumba).São Luís: CCPDVF/SECMA- Comissão Maranhense de Folclore,1998

APÊNDICE

Breve história da trajetória do boi animal até o boi de brinquedo

O boi, animal celebrado pelos povos de todo o mundo, compartilha com o homem desde a pré-história o espaço terrestre, principalmente servindo-lhe de alimento, sendo caçado através de rituais mágicos.

Tinha sua alma capturada quando sua imagem era inscrita pela pintura na parede da caverna. O seu corpo seria presa facilmente disponível. O banquete coletivo que se seguia daí extinguiu essa dicotomia corpo-alma e saciava a fome do grupo dando-lhe a força necessária para continuar a vida.

Através dos séculos, temos conhecimento de documentos imagéticos que ilustram essas afirmações como o registro contido nas pinturas rupestres, igualmente às encontradas em cavernas da França e da Espanha.

Segundo Lommel (1996,p. 23), “a pintura rupestre, no estilo dos caçadores, começou a espalhar-se por todo o mundo por volta do ano de 15.000 a.C.,” o que pode ser constatado através da figura que ele descreve como “boi selvagem com armadilha e dois cavalos”, datada do período magdaleniano, estampada na galeria de Lascaux. Cita ainda Lommel (1996,p.24) que em lâminas de números 5 e 6 dos registros da referida galeria, encontram-se ilustrações de como se dava o aprisionamento da alma do animal através de rituais propiciatórios.

Esse boi alimento, objeto das investidas do homem caçador, um dia tornou-se parceiro do “homo faber”, do homem construtor que imagina um novo estágio no movimento da cultura com o nascimento das civilizações. O boi, já domesticado, é instrumento de trabalho, parceiro do homem que ara a terra e transporta materiais para diferentes locais. O boi expande o movimento do homem, amplia seu deslocamento e com isso carrega os fardos mais pesados.

O boi e o arado tornaram-se ferramenta e instrumento indispensáveis para a lavoura e não tardou para que o homem começasse a perceber as qualidades totais desse animal potente.

Naquele instante da história, além de trabalhador incansável e dócil, o boi mostrou-se alimento precioso e importante agente fertilizador dos campos.

Esse animal ia se tornando foco de observação simpática enquanto iam lhe desvendando os mistérios: boi manso, boi bravo, touro forte, complemento das atividades e necessidades do homem, portador de grandes testículos, músculos

acentuados e chifres que imitam a lua crescente com pontas voltadas para o infinito. Esse reprodutor incansável demonstrava ter algo de divino.

Nas civilizações que se estruturavam, grupos humanos de hábitos culturais campestres e socialmente afastados dos núcleos populacionais mais avançados passaram a ver o boi como um totem. Daí sua inserção em ritos de fecundidade, obedecendo a um calendário agrícola – o “que todo ano tem” (como a colheita). Assim, fez-se pensar a construção de ancestralidade do animal sagrado na prática da religiosidade de povos que o cultuavam em ritos agrários de fertilidade, num caráter totêmico (a celebração do animal incorporado ao homem).

Porém, o boi-totem foi apenas uma característica de identificação de divindade do boi, celebrado como animal vivo e sacrificado ao final dos rituais. Outra forma de adoração do boi se dá à divinização do próprio animal, também em processos de rituais totêmicos, que poderá ser vitimado por representar um deus, ou ser incorporado em determinado deus. Isso acontece, como o caso do boi Ápis, na religião egípcia que adora o deus Serápis, estampado como pinturas e desenhos em papiros de aproximadamente 1.317 a 1.301 a.C.⁹⁴

Em descobertas arqueológicas da civilização Sumeriana, foram encontrados objetos esculpidos em ouro e entre eles a cabeça de um touro com traços perfeitos. Desconhece-se sua utilização prática: se como ídolo ou jóia de adorno.

A estátua sagrada, a escultura da imagem deificada do próprio boi só viria aparecer em algum outro momento da história.

Assim, temos as referências ao bezerro de ouro, episódio bíblico do livro do Êxodo (capítulo 32, versículos 1 a 6 [...] 17 a 24), onde, nos versículos 3 e 4, lê-se: “Então, todo o povo arrancou os pendentos de ouro que estavam nas suas orelhas, e os trouxeram a Arão, e ele os tomou das suas mãos, e forjou o ouro com um buril, e fez dele um bezerro de fundição.” Referência similar é narrada em I REIS,

⁹⁴ Para Thomas Bulfinch.(2002, p. 339), “Osíris tornou-se [...] a divindade tutelar dos egípcios. Supunha-se que sua alma habitava o corpo do Boi Ápis, e que, com a morte deste, se transferia para o copo de seu sucessor”. Relata ainda que o boi de Menfis era cultuado como a maior veneração pelos egípcios. “O animal escolhido para ser Ápis era reconhecido por certos sinais [...] logo que era encontrado um touro com esses sinais [...] era, então, transportado sobre o Nilo até Menfis, onde lhe estava destinado um templo [...] Havia, porém, um senão nesse feliz destino do boi: ele não tinha permissão de viver além de certo tempo e, quando atingia a idade de 25 anos, os sacerdotes o afogavam na cisterna sagrada e o enterravam, depois, no templo de Serápis...”

12 e Deuteronômio 9; narrativas tão antigas que atestam a adoração de um ídolo numa estátua sagrada do boi.

Na descrição do livro I REIS, 12, o rei Jeroboão, quando o Reino de Israel é dividido, fica com uma parte do poder sem descendência real. Manda então, um dia, dois bezerros de ouro para o povo adorar e esquecer o Deus da linhagem Real.

Mas além dos cultos primevos, celebrações de magia e totemismo, até o aparecimento de uma mitologia oriental (considerando-se o Egito antigo uma civilização do oriente próximo), a figura do boi deificado transcorreu um tempo considerável para encontrar as mitologias ocidentais greco-romanas.

Dionísio, filho de Zeus com Semele (mortal), para fugir à perseguição de Hera se metamorfoseou em um touro⁹⁵.

Uma das formas de cultuá-lo, antes de ser popularizado na Grécia, era sacrificando um touro especial simbolizando o deus, e distribuindo a sua carne entre os convivas num banquete canibal-sagrado, como foi no princípio na Ásia, na Trácia, na Frigia, antes da interação do culto com a colheita da uva e o canto do bode, o ditirambo.

Já em Roma, o boi era vítima sacrificial e principal oferenda à deusa Cibele⁹⁶, a Grande Mãe, e ao deus Mitra⁹⁷.

Pode-se confundir o culto ao boi, o animal vivo, por verificar-se que em algumas culturas ele era o próprio deus encarnado e por isso objeto de adoração. Em outras culturas, ele simbolizava o deus e era vítima sacrificial, uma oferenda viva que ao ser imolado servia de óbolo ritualístico, onde o sangue e as vísceras completavam a liturgia e a carne era consumida pelos convivas, como comunhão sagrada com o deus que “se dá”, transferindo a eles sua força e seus poderes. A

⁹⁵ Em Junito de Souza Brandão(2000, p. 9) têm-se informação sobre as metamorfoses contidas no mito de Dionísio, que perseguido por Hera em forma de touro, é alcançado pelos Titãs que matam-no, esquartejam-no e assam-no, comendo-o em seguida. Sabe-se de diferentes rituais iniciáticos dedicados a Dionísio que se utilizavam de animais. Em suas festas era comum sacrificar touros ou bodes para em seguida corta-los e comer suas carnes cruas. Acreditava-se que dessa forma cada indivíduo era penetrado pelo deus.

⁹⁶ Rosane Volpatto em (<http://www.forum.brumasdalusitania.org/...>),relata que Cibele a primeira deusa da religião oriental que chegou a Roma “[...] simbolizava a festividade e o poder da natureza. O símbolo do culto de Cibele era um meteorito negro. Nas cerimônias de seu culto, os fiéis eram borrifados com sangue de suas vítimas que deveriam purificar o homem e torná-la imortal.”

⁹⁷ (Idem. Ibidem) "do Irã, povo persa, chegou Mitra [...] era um Deus-soldado [...] também há conotações de grande violência em seus ritos, pois os fiéis deviam ficar cobertos pelo sangue de um touro degolado. Era desse modo que o adepto se convertia em um soldado de Mitra, pois esse no princípio do mundo capturou um grande touro que o simbolizava e o sacrificou por ordem do Deus Sol.”

participação dos fiéis nos mistérios do deus ocorria através da comunhão da carne da vítima, que, ali, era o próprio deus presente.

O animal mitificado e ritualizado é o símbolo, o que congrega a comunidade e purga-lhe os pecados. Aquele que morre para saciar os deuses e reordenar o social e nisso seu corpo se sacraliza e é comungado. Cultuado em ritos agrários ou templários era, animal vivo ou ídolo esculpido, celebrado com cantos e danças.

Essas danças sagradas um dia escaparam dos cultos, dos rituais e foram para as ruas, e nesse momento, o ídolo, a imagem do deus, precisava estar mais próxima, mais íntima dos convivas. As máscaras ritualísticas se modificaram e esse ídolo ganhou certamente construções mais leves para as procissões e folgas.

Mesmo mantendo um caráter de ídolo, com resquícios acentuados de religiosidade ainda presente, esse objeto novo serve para apaziguar, de modo ambíguo, às vontades dos foliões, ou seja, celebrar de forma livre a divindade e gozar de grande diversão coletiva.

As celebrações ritualísticas galgam um status de festividades mais profanas ainda e agora proclamam a representação dos rituais sem que, necessariamente, os aspectos da fé sejam partilhados por todos. Isso se pode observar principalmente entre os festivais romanos como os Bacanais, Lupercálias, Saturnais, Equíria, Jogos Seculares, ou nos cortejos gregos como os mistérios de Eleusis, a Komédia, dentre outros.

Num estudo sobre a progressão da dança, Antonio José Faro (1986: 14) referindo-se a popularização das danças religiosas descreve:

Parece não haver dúvidas de que as danças folclóricas nasceram, em princípio, de danças religiosas que pouco a pouco foram sendo liberadas pelos sacerdotes de um culto para que as celebrações [...] passassem a ser realizadas em praça pública e não mais dentro dos templos. Ao mesmo tempo, todo o povo passou a participar de ritos que antes só eram permitidos aos iniciados, dentro dos grandes templos. [...] ao passarem do domínio dos sacerdotes para o domínio do povo, as manifestações religiosas transformaram-se em manifestações populares. Assim, com o passar dos anos, a ligação com os deuses foi ficando cada vez mais longínqua, e danças que nasceram religiosas foram paulatinamente se transformando em folclóricas.

A trajetória do boi, animal-totem percorreu o mundo incorporando mitos de variadas culturas e crenças, principalmente aqueles que implicam na morte e ressurreição de uma vítima sacrificial. Essa oferenda de um grupo social aos seus entes sobrenaturais, em geral, era para garantir a continuidade da vida grupal e a

manutenção da fertilidade, assim como as bênçãos do universo conspirando a seu favor.

Assim, se conhecem os rituais em torno dos mitos que evocam a paixão de Osíris, de Tamuz, o ditirambo a Dionísio, cujas celebrações eram prenhes de encenações, de fatos dramatizados. Sem tecer um paralelo grosseiro, podem-se ver traços de semelhanças com o fenômeno religioso da Paixão de Cristo, que começou a ser teatralizada na Idade Média.

Parece que em termos históricos há uma lacuna quanto a registros do boi como elemento ritualístico como o apresenta Cascudo (1962): “o touro, o boi (Zeus, Poseidon, Dionísio: imagem da potência fecundante, atributo solar e lunar, égide da conservação física, sagrado no Egito, Caldeia, Fenícia, Creta, Cartago)”. Essa lacuna foi deixada propositalmente por uma imposição da Igreja Medieval que proibiu os cultos e festas pagãs.

Mas, ao incorporar à liturgia católica, na intenção de proceder a uma evangelização eficiente e utilizando uma estratégia eficaz, a Igreja precisou apoiar-se em algum momento na influencia do boi como presença marcante nos cultos religiosos da população laica camponesa, fazendo-o assim, segundo Cascudo (1962, p.141):

...figurar nos préstitos, engalanado, festejado, divinizado, e uma sobrevivência é a sua participação material em cerimônias religiosas da igreja católica, com intervenção sacerdotal, o Boi de São Marcos (25 de abril), levado aos templos, assistindo a missas perto do altar-mor acompanhado pelos fiéis numa devoção indiscutível (...) nas festas de Corpus Christi, como comparecia na mesma data em Marselha e em Aix (França) e na procissão de São Zopito em Loreto, Aprutino (Itália) nas comemorações de pentecostes, até poucos anos.

Outro recurso estratégico da Igreja para superar a deficiência de leitura de todo o laicato e também para inserir postulados dogmáticos na interpretação das escrituras, foi, sem dúvida, recorrer à dramatização das passagens bíblicas.

Com a invenção dos autos sacramentais, utilizando-se do latim clerical e depois do vernáculo, a Igreja conseguiu seduzir inclusive os pagãos com novas histórias (as bíblicas) que acabaram fabulizadas por estes, introduzindo em releituras, adaptações livres dos autos, suas práticas de danças, cantos, objetos rituais como a máscara, etc.

Sobre esse fato, Margot Berthold (2000: p 235) discorre acerca dos idiomas vernáculos virem deturpar o caráter dogmático que lhes era empregado

geralmente, fazendo surgir em seu lugar “cenas populares centradas na manjedoura e no Menino no berço, conforme sobrevivem até hoje em canções e costumes locais”.

Os autos populares natalinos, presépios vivos, conheceram máscaras e bonecos que apresentavam, como nas comédias rurais e nas feiras, animais (boi, burro, galo, ovelha), cordões de dançarinos e atores caracterizados⁹⁸.

Na Península Ibérica, esses autos já costumavam acontecer precedidos de cortejos que, pelo Natal e pelo Dia de Reis, visitavam presépios armados em casas de famílias, igrejas ou capelas de cidades e aldeias.

Tanto os “Reisados” como os “Autos Pastoris” prosperaram e naturalmente foram afastando-se da Igreja oficial, ora escritos por dramaturgos como Gil Vicente, ora totalmente assumidos pelo povo e produzidos a partir do que rezava a tradição oral.

Com o descobrimento do Brasil, as naus portuguesas que aqui aportaram trouxeram consigo esses autos, compostos por padres jesuítas e que, segundo narração de Carlos Francisco Moura (2000: p. 32), há documentos de que na noite de 25 de dezembro de 1560, na tolda da nau São Paulo, foi apresentado “um auto de Natal, ‘tão bem representado, e de tão boas figuras, e aparatos, como o pudera ser dentro de Lisboa”’.

Com as naus também vieram práticas de espetáculos cômicos com comediantes profissionais. Segundo Moura (2000, p.25)

Pode-se dizer que o teatro chegou ao Brasil com as naus da armada de Cabral. Nela, vinha, como informa Pero Vaz de Caminha na sua famosa carta, Diogo Dias, “homem gracioso e de prazer”, que no dia 26 de abril, acompanhado de um gaiteiro, meteu-se no meio dos índios, a dançar com eles.

Sobre esse assunto, diz mais Carlos F. Moura (Id., p. 37), que Jácome de Braga (em carta datada de Goa a 02/12/1563), registrou espetáculos de um ator na nau São Filipe. “Os jesuítas tentaram impedir que o rapaz continuasse com o espetáculo”. Por não serem atendidos, pediram a intervenção do capitão da nau que disse que nada poderia fazer.

⁹⁸ Margot Berthold (2000: 240 e 248), * p. 240 – “O desenvolvimento posterior do auto de Natal não foi, de modo algum, influenciado por disputas teológicas eruditas. Tendo se livrado de todo o lastro do Velho Testamento, ele conservou a magia da manjedoura de Belém até hoje, enriquecida pelos mais diversos costumes locais.” * p. 248 – “... com seu *jeu de Robin et Marion*, uma graciosa pastourelle com acompanhamento musical Adam de La Halle antecipou o modelo dos autos pastorais da Renascença”.

Também veio com as naus, uma brincadeira, um jogo de pura contenda, denominada “tourinha”⁹⁹, imitação chistosa das touradas, jogo que se espalhou pela Europa com nomes diferentes nos diferentes países. Altamar Pimentel (2004, p.73), comentando a respeito desse jogo como influência em folguedos brasileiros, cita uma descrição de Niomar Souza Pereira sobre a imagem contida em uma tapeçaria de Bayeu, exposta no museu Escorial de Madrid, Espanha, cujo título é *Le jeu La Vachette* (o jogo da vaquinha).

Para Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1962, p.141), as tourinhas seriam os mesmos “tours fingidos, feito de vime, bambu, arcabouço de madeira frágil e leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, dançando e pulando para afastar o povo e o mesmo desfilando na frente dos Reis”. Chama-as também de touras com corpos de canastra e cabeça de fingimento.

É bom ressaltar que em fins da Idade Média, já se conhecia na Península Ibérica (principalmente na Espanha) um tipo de espetáculo em que o boi, animal valente, é celebrado de outra forma, num ritual de crueldade e degradação. Eram as touradas.

Como observou Câmara Cascudo, pode-se entender que um espetáculo sangrento de luta entre touro e toureiro foi representado de forma lúdica e folgança cotidiana, como uma contenda entre um toureiro de “brincadeira” e a imitação de um touro. Assim é a tourinha portuguesa que incita certamente o ânimo miscigenado do brasileiro. Esse povo brasileiro que foi composto basicamente por gente do povo simples português, que lá participava de festas e autos e que certamente trouxe consigo sua ludicidade, suas formas simples de divertimento.

No Brasil, o contato com o índio, e suas práticas rituais que utilizavam a dança em todas as celebrações, e com o negro que vinha de uma experiência cultural onde também era valorizada a dança, o canto, a exuberância de ritmos, a realização de rituais diversos, certamente provocou uma imbricação de processos festivos que estabeleceram novas práticas simbólicas.

Tal mistura fértil, sem sombra de dúvidas, proporcionou a geração de folguedos. A partir dessa miscigenação, surgiram alguns como simples atividades lúdicas de jogos ou de canto e dança; outros, dançados, cantados e dramatizados.

⁹⁹ Em Moura (op.cit.: p.45), Lê-se: “E como no reino não faltava às comemorações do dia de Corpo de Deus uma corrida de touros, organizaram os mordomos, uma tourinha”.

Um deles é o que se fundamenta na relação direta como o boi, agora uma alegoria, um boneco, artefato de madeira animado, que se espalha pelo Brasil em variadas formas de manifestação e nomenclaturas específicas, como afirma Altimar Pimentel (2004:69):

(...) os estudiosos do folclore brasileiro concordam geralmente em um ponto: como existe no Brasil o auto é de formação nacional, obra de negro, ou de mestiço, tendo recebido contribuição posterior de três principais raças formadoras do povo brasileiro. Sabemos da existência de jogos com bois de imitação entre outros povos, mas sem a teatralidade do folguedo brasileiro.

Vimos então que o boi animal, em seu percurso no tempo histórico, serviu de modelo a uma divindade tauriforme ao ponto de se destacarem dois status desse único animal. Um deles, o boi-de-era, o animal da lida no labor agrário, a serviço mesmo do homem. Outro, o boi sacralizado (*in vitae* ou como ídolo esculpido), celebrado, cultuado como um deus de fertilidade. Ambos caminhando par e passo através da história das culturas.

E nessa caminhada, o boi mitificado, divinizado, idolatrado, é que vai finalmente transformar-se ou confundir-se com o “boi-brinquedo” dos jogos estrangeiros e de um folguedo nacional.

ANEXO A

Devoção



Altar para as ladainhas de São João



Pagamento de promessa com o boi coberto

ANEXO B

Personagens do Teatro do Boi do Maranhão



Bicho – Morcego



Boi em passo de visgada



Burrinha no desfile de São Marçal



Caipora



Burrinha no desfile de São Marçal



Capacete – Chapéu de Penacho do Boi da Baixada



Boi – Girafa



Careta de Cazumba com torre baixa



Careta de Cazumba com torre baixa



Careta de Cazumba de cabeleira



Careta de cazumba



Careta de cazumba de cabeleira



Miolo descobrindo-se para dialogar com plateia



Pai Francisco fora da roda





Rajado de Grinalda do Boi de Zabumba



Rajado com capacete do Boi da Baixada



Panducha



Vaqueiro do Boi de Zabumba



Vaqueiro do Boi de Zabumba



Pai Francisco e Mãe Catirina sem as máscaras



Amo do Boi de Matraca



Rajado de Boi de Matraca



Pai Francisco e Boi de Matraca



Rajado de Boi de Matraca



Cacique do Boi da Baixada



Miolo de Boi de Matraca



Caipora de Boi da Baixada



Vaqueiro do Boi de Zabumba



Rolada – Burrinha



Pai Francisco na roda



Caboclo de pena do Boi de Matraca



Índias do Boi de Matraca



Vaqueiro do Boi de Matraca



Cacique do Boi da Baixada



Catirina e Pai Francisco com máscara



Vaqueiros do Boi de Zabumba

ANEXO C
Fragmentos do ritual da “MORTE DO BOI”



Fincando o Mourão



Mourão Fincado



Mourão



Copa do Mourão



O vinho que se tornará sangue no pé do mourão



Postura do Boi



Lançamento do Boi



Esbanejar



Esbanejamento forte



Quebra peia



Início da amarração do Boi



Puxada final



Sujeição do Boi



Início da Prostração



Prostração



Morte do Boi



Sangria



Sangue aparado



Sangue aparado



Comunhão do sangue