

Valmor Beltrame

**TEATRO DE BONECOS NO BOI-DE-MAMÃO:
Festa e Drama dos homens no Litoral de Santa Catarina**

Mestrado em Artes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

SÃO PAULO, 1995



VALMOR BELTRAME

**TEATRO DE BONECOS NO BOI-DE-MAMÃO:
Festa e Drama dos homens no litoral de Santa Catarina**

Dissertação apresentada à banca examinadora da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em Artes, sob a
orientação da Prof. Dra. Ana Maria de Abreu Amaral.

BANCA EXAMINADORA

Dr. General

Benigno Antunes

[Signature]

Aos homens que brincam de Boi e aos bonequeiros, que com a sua arte e alegria ajudam a produzir sentimentos e desejos de construir um mundo melhor.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior - CAPES e Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

AGRADECIMENTOS

À Ana Maria, bonequeira, professora e amiga, minha gratidão pela orientação, convivência carinhosa, alegre e enriquecedora.

Aos integrantes dos grupos de Boi-de-Mamão pela disponibilidade para conversar e pelo que me permitiram aprender com a sua experiência.

Aos colegas professores do Centro de Artes da UDESC, especialmente aos do Departamento de Artes Cênicas, pelo apoio e estímulo.

Aos funcionários do Centro de Artes da UDESC, em especial ao Sergio Bittencourt, pela ajuda na informática.

À Eliane Lisbôa e Liuz Bejarano Arguedas, pelas leituras atentas e valiosas sugestões.

Ao pessoal do Nasrudin: Júlio, Nazareno, Jackson, Ana Paula, Margarida e Faleiro, pela possibilidade de praticar e refletir sobre teatro de bonecos.

À Olga Romero e Hector Grillo que me ensinaram o ofício de bonequeiro.

Ao meu pai e irmãos, com quem aprendi a gostar e me divertir no Boi-de-Mamão.

Ao Lucas, que além de compreender a ausência do pai, sabiamente não perdeu o humor.

Por último, à Sônia, com quem aprendi que a atividade acadêmica deve ser permeada por alegria e afeto.

RESUMO

O presente estudo tem como objeto a brincadeira do Boi-de-Mamão, manifestação popular do litoral de Santa Catarina.

Nossa investigação pretendeu perceber na brincadeira a linguagem do teatro de bonecos, destacando para o estudo elementos que integram a teatralidade.

Através da análise dos dados colhidos junto aos grupos de Boi analisamos o texto, interpretação, música, indumentária, bonecos e seus processos de confecção e manipulação, o espaço e a relação que se estabelece com o público. Isso nos possibilitou compreender a brincadeira como uma manifestação dramática não erudita.

Para a realização do estudo acompanhamos diversos grupos observando o contexto onde se dá a manifestação, a maneira como ela acontece além de buscar compreender o universo sócio-cultural dos homens que a praticam.

A apresentação do Boi reúne cerca de 30 homens que narram cantando, dançando e representando, com bonecos e máscaras, a morte e ressurreição do Boi.

Tradicionalmente, os grupos de Boi eram vistos nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro, no período que compreende o Natal e vai até o carnaval. Atualmente podem ser vistos durante todo o ano, mantendo a característica de aglutinar muitas pessoas para ver e se divertir com a apresentação.

ABSTRACT

The present study concerns the "Boi-do-Mamão", a popular festival on the Santa Catarina coastline.

The aim of the investigation was to perceive the language of "teatro de bonecos" (puppet theatre) in the festival, stressing the elements which constitute theatricality.

Through the data collected with the "Boi" groups, I analysed the text, interpretation, music, "bonecos" costumes and their manufacture and manipulation processes, as well as the space and the relationship established with the audience. This helped me to understand the festival as a non-erudite dramatic manifestation.

To carry out this study I followed various groups, observing the context in which the festival takes place and the way it takes place, besides attempting to understand the socio-cultural universe of men who practice it.

The "Boi" presentation brings together around 30 men who narrate by singing, and performing, with "bonecos" and masks, the death and resurrection of the "Boi".

Traditionally the "Boi" groups were seen in December, January and February, in the period between Christmas and Carnival. Today they can be seen all year round, and many people continue to gather to see and enjoy the presentation.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1 - A Apresentação do Boi-de-Mamão.....	10
1.1 - Dando Nome aos Bois.....	18
1.2 - De Onde Vem Esse Boi	25
1.3 - O Miolo do Boi.....	39
1.4 - A Fábula.....	43
1.5 - Outras Formas de Ver o Boi.....	57
1.5.1 - A Versão de José Boiteux - 1871.....	58
1.5.2 - A Versão de Othon D'Eça - 1946.....	62
1.5.3 - Imagens.....	68
2 - A Teatralidade no Boi-de-Mamão.....	93
2.1 - O Texto.....	96
2.2 - A Interpretação.....	120
2.3 - A Música.....	137
2.4 - A Indumentária.....	148
3 - O Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamão.....	158
3.1 - O Espaço.....	163
3.2 - O Boneco.....	175
3.3 - Manipulação.....	182
3.4 - A Confeção das Figuras.....	194
3.4.1- Imagens.....	203
3.5 - O Público.....	214
4 - Reflexões Finais.....	223
5 - Bibliografia.....	226

INTRODUÇÃO

Nossa prática no teatro de bonecos desde o final da década de 70, mais precisamente 1978, nos impelia cada vez mais para a necessidade de estudar e ampliar nossa compreensão sobre esta linguagem artística. Paralelamente, a convivência e acompanhamento de apresentações do Boi-de-Mamão, que usa bonecos e máscaras, e a sua observação, nos estimulavam à estudá-la como manifestação que utiliza elementos dramáticos e teatrais.

O interesse por estudar a brincadeira de Boi-de Mamão nasceu, portanto, da necessidade de compreender simultaneamente teatro e mais especificamente a linguagem do teatro de bonecos numa das mais apreciadas manifestações populares do litoral de Santa Catarina, o Boi-de-Mamão.

No entanto, essa manifestação tem sido até então estudada numa perspectiva antropológica, etnográfica e como expressão do nosso folclore. Não temos conhecimento de estudos sobre o Boi-de-Mamão na perspectiva de arte dramática e especialmente como expressão com características da linguagem do teatro de bonecos.

Nossas primeiras tentativas mais organizadas para estudar o Boi-de-Mamão nesta perspectiva aconteceram em 1991. O acompanhamento e

observação mais detalhada de grupos na cidade de Florianópolis nos estimularam a continuar e ampliar este estudo.

Vencida esta etapa, definimos o objeto da nossa investigação a partir das seguintes questões:

. Existem elementos dramáticos na brincadeira de Boi-de-Mamão possíveis de caracterizá-la como expressão teatral?

. O teatro produzido pelos homens que brincam de Boi, pode ser identificado como teatro de bonecos?

Ao mesmo tempo em que nos sentíamos imbuídos de grande responsabilidade e desafio, quanto mais nos apoiávamos na produção teórica de estudiosos do teatro, a cada nova apresentação de um grupo de Boi que presenciávamos, o estímulo para perseguir as dúvidas antes levantadas aumentava.

Inicialmente nos apoiamos numa clássica definição do que seja a arte teatral apresentada por Guinsburg :

"...o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação, em dado espaço, de três fatores principais - ator, texto e público."¹

A constatação da existência na brincadeira de Boi destes três fatores apontados por Guinsburg que comumente chamamos de "triade essencial" , constitui-se em ponto de partida para nosso estudo.

Quando buscamos Brecht, encontramos no princípio do seu "Pequeno Organon Para o Teatro" a afirmação:

"Teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos com o objetivo de divertir."²

¹GUINSBURG, J. e Outros. "O Teatro no Gesto." In: Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1988. Página 377.

²BRECHT, Bertolt. Parágrafo 1 do "Pequeno Organon Para o Teatro." In: Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967. Página 183.

Portanto, identificar elementos brechtianos na brincadeira impôs-se como um desafio que também passou a nos acompanhar.

Ao observarmos o clima de festa, o jogo, as relações que as figuras, personagens humanas, animais e fantásticas estabelecem com a platéia, percebemos que as proposições de Artaud poderiam contribuir para a análise e compreensão do nosso objeto de pesquisa. Artaud, quando diz que o teatro precisa romper com a ditadura da palavra, com a submissão ao texto que habitualmente dá ordem ao espetáculo; e valoriza os sons, ritmos, gritos... quando nos diz ainda que:

"...os manequins, máscaras enormes, objetos de proporções singulares estarão em cena na mesma condição das imagens verbais..."³

nos impulsiona a encontrar na prática da brincadeira de Boi, elementos que se aproximam das suas preconizações.

Nossa intenção, desde o início, nunca foi a de enquadrar a brincadeira de Boi-de-Mamão dentro de alguma estética formal e teoricamente elaborada. Pelo contrário, nosso desafio foi identificar elementos dramáticos na brincadeira e destacá-los, evidenciando semelhanças dessa prática com proposições feitas por teóricos, estudiosos do teatro. O enquadramento da brincadeira de Boi em alguma estética é descabido porque como já disse Bogatyrev:

"No teatro popular, a utilização simultânea de estilos os mais diversos na mesma peça é um fenômeno usual, um procedimento criador entre outros."⁴

³ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984. Página 124.

⁴BOGATYREV, Petr. "Os signos no teatro." In: GUINSBURG, J. e Outros. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1988. Página 80.

Portanto, sem preocupações em detectar que estéticas ou estilos predominam na brincadeira, nossa intenção sempre foi a de destacar essa mescla, a convivência simultânea de elementos inclusive supostamente contraditórios, que caracteriza a prática do Boi-de-Mamão.

É verdade que desde o início visualisávamos a presença da "tríade essencial" : o ator, público e texto. Porém, perguntas ficavam permanentemente direcionando a pesquisa: Boi-de-Mamão é teatro? É teatro de animação? Teatro de bonecos?

Encontramos em Amaral, afirmações que nos estimularam nessa jornada, quando diz que:

"Um ato teatral acontece quando o indivíduo que o executa se modifica ou na medida em que coloca uma outra personalidade em lugar da própria, e suas atitudes não são mais as habituais. É outro o seu tom de voz, é outra a sua aparência, trata e representa outra coisa que não a simples rotina. É o personagem. É quando o homem deixa de ser simplesmente o que é, para aparentar ou simbolizar algo além de si próprio e passa a revelar uma outra realidade. E essa outra realidade cria nas pessoas a sua volta uma consciência coletiva, uma energia que une a todos. Sem esse passar de energias não existe o fenômeno teatral."⁵

Na tentativa de encontrar elementos que encaminhassem a investigação para aproximar a manifestação do Boi da linguagem do teatro de bonecos, novamente encontramos em Amaral uma definição que contribui nessa perspectiva:

"Boneco é um termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal é dramaticamente animado diante de um público."⁶

⁵AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo: Edusp, 1991. Página 26.

⁶AMARAL, Ana Maria. Obra citada. Página 69.

Soma-se a estas afirmações um estudo de Jurkowski sobre a arte teatral e teatro de bonecos:

"O teatro de bonecos é uma arte teatral diferenciada do teatro de intérpretes vivos por sua característica mais fundamental, ou seja, o sujeito que fala, que atua, portanto o boneco, faz uso temporal de fontes de poder vocal e motoras que estão fora de si, que não são seus próprios atributos."⁷

Tendo nestas referências teóricas apoio para o início da pesquisa, começamos a coleta de dados empíricos. Inicialmente constatamos uma concentração de grupos de Boi na cidade de Florianópolis. Segundo informações prestadas pelo setor da Prefeitura Municipal responsável pela área da cultura, a Fundação Franklin Cascaes, no ano de 1991 doze grupos atuavam permanentemente na cidade.

Essa concentração no município de Florianópolis pesou na definição quantitativa dos grupos a serem observados pela pesquisa. Decidimos selecionar três da capital, ou seja, Boi-de-Mamão do Pantanal, Boi-de-Mamão do Morro do Céu e Boi-de-Mamão do Itacorubi.

A definição dos grupos de Florianópolis obedeceu aos seguintes critérios:

. tempo de atuação dos grupos. Optamos por privilegiar o grupo mais antigo, ou seja, o Boi-de-Mamão do Itacorubi, que atua desde 1962. O Boi-de-Mamão do Pantanal que apresenta-se desde 1980, portanto, com um tempo de organização considerado intermediário entre o mais antigo e os recém criados. Por último, o Boi-de-Mamão do Morro do Céu, que iniciou suas atividades no ano de 1991. Assim, definimos no critério - tempo de atuação - um grupo que se situava entre os considerados mais antigos, outro pertencente ao grupo dos recém criados e o terceiro entre os de tempo de atuação mediana;

⁷JURKOWSKI, Henryk. Consideraciones Sobre el Teatro de Títeres. Bilbao: Concha de la Casa, 1990. Página 39.

- . disponibilidade para conversas, entrevistas, acompanhamento aos locais de apresentação, permissão para filmar e fotografar o trabalho do grupo;

- . grupos que não são subvencionados pelo poder público, cuja manutenção é garantida pela comunidade ou pela "taxa de manutenção" cobrada por ocasião das apresentações;

- . grupos que tem por hábito apresentar-se durante todo o ano, não restringindo o período de suas apresentações ao tradicional ciclo dos meses de dezembro, janeiro e fevereiro;

Gostaríamos de salientar que se definimos os três grupos da cidade de Florianópolis, acima apontados, para observação mais constante, não significa que outros grupos não tenham sido observados e seus integrantes entrevistados. Pelo contrário, aproveitamos contribuições dos seguintes grupos ou alguns de seus integrantes: Boi-de-Mamão do Córrego Grande, Boi-de-Mamão de Coqueiros, Boi-de-Mamão do Canto da Lagoa, Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa (integrado exclusivamente por crianças e adolescentes), Boi-de-Mamão do Rio Vermelho, Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto, todos do município de Florianópolis.

Selecionamos ainda, para observação mais detalhada, outros dois grupos de regiões diferentes. O Boi-de-Mamão de Jaguaruna no sul do Estado e o Boi-de-Mamão da comunidade de Paciência, no município de Itajaí, também situado no litoral, porém mais ao norte do Estado de Santa Catarina. Também incluímos depoimentos de integrantes do Boi-de-Mamão da cidade de Tubarão.

A inclusão destes dois grupos de duas regiões justifica-se porque a brincadeira de Boi-de-Mamão é manifestação que ocorre em toda a região litorânea do Estado. Além disso, sabíamos que se os grupos têm em comum contar a narrativa da morte e ressurreição do Boi, existem por outro lado diferenças significativas na forma de apresentá-la. E estas diferenças podem ser apontadas pelo aparecimento de personagens num grupo que não se apresentam noutro; por alterações na fábula; ritmos e músicas diferentes; por diferenças na

forma de apresentar personagens comuns. O que os torna ao mesmo tempo semelhantes e diferentes na forma de contar e apresentar o Boi-de-Mamão.

Portanto, acompanhamos o trabalho de doze grupos de Boi, cinco dos quais observados mais detalhadamente para a pesquisa.

Optamos por não personalizar as opiniões e considerações explicitadas pelos entrevistados, incorporando-as ao texto de forma generalizada e ampla como: integrante do Boi... ou ...o membro de tal grupo.

A coleta de dados empíricos se deu através de entrevistas, filmagens, registro fotográfico e principalmente no acompanhamento a apresentações e conversas informais com os integrantes dos grupos. Essa convivência possibilitou a construção de um relacionamento de confiança mútua permitindo assim apreender mais profundamente a forma de organização dos grupos, o processo de construção e apresentação da brincadeira, bem como perceber a visão destes homens sobre o sentido da arte que produzem.

A análise do material coletado exigiu um permanente ir e vir entre prática e teoria, entre a história e o contexto. Analisamos as falas dos integrantes dos grupos evidenciando o saber nelas contido à luz das formulações teóricas dos estudiosos do teatro. Estudamos aspectos da brincadeira com o cuidado de não perder de vista a totalidade da manifestação. Destacamos, ainda, que a coleta de dados não constituiu-se em etapa separada da análise dos mesmos. Conforme íamos caminhando nas reflexões sobre os materiais coletados, novas dúvidas surgiam, o que nos obrigava a recorrer a novas entrevistas e acompanhamento de apresentações. As contribuições de Goldmann foram fundamentais nesta etapa, quando nos diz:

"... o pensamento nunca avança em linha reta, pois toda verdade parcial só assume sua verdadeira significação por seu lugar no conjunto, da mesma forma que o conjunto só pode ser conhecido pelo progresso no conhecimento das verdades parciais. A marcha

do conhecimento aparece assim como uma perpétua oscilação entre as partes e o todo, que se devem esclarecer mutuamente."⁸

Ou seja, a análise das informações colhidas exigiu o exercício permanente de refletir sobre o todo e as partes, como caminho para esclarecimento mútuo. Exigiu o estudo permanente da teoria e prática.

Organizamos a apresentação do nosso estudo da seguinte maneira:

No primeiro capítulo buscamos analisar o contexto onde se dá a manifestação. Inicialmente reunimos informações sobre onde e quando a brincadeira acontece. Apresentamos as diferentes denominações de personagens e variações no nome do Boi. Buscamos identificar as influências de diferentes etnias e culturas que interferem no aparecimento e principalmente na forma como o Boi se apresenta. Procuramos identificar o perfil dos homens que integram a brincadeira. Objetivando reunir mais informações sobre como acontece a manifestação, extraímos a fábula descrevendo as ações principais na sua forma de apresentação. Concluimos esta etapa ilustrando a narrativa com farto material fotográfico.

No segundo capítulo, passamos a discutir a questão da teatralidade evidenciando elementos que possam contribuir na compreensão da brincadeira do Boi-de-Mamão como manifestação dramática. Nesta etapa analisamos o texto, interpretação, música e indumentária.

Na última parte do estudo, continuamos a reflexão sobre os elementos que integram a teatralidade existente na brincadeira, porém analisando-a na perspectiva do teatro de bonecos, discutindo questões como espaço, boneco, manipulação, processo de confecção das figuras e a relação com o público.

No curso deste trabalho foram se evidenciando questões fundamentais para o entendimento do Boi-de-Mamão. É possível constatar a presença de

⁸GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979. Página 6.

elementos dramáticos que nos permitem identificá-la como manifestação teatral e mais especificamente como expressão do teatro de bonecos.

Além disso, pudemos observar que os homens que brincam de Boi produzem na sua prática, através da sua vivência, saberes fundamentais quanto a sua forma de organização, preparação de seus integrantes e relação do espetáculo com o público. Estes saberes precisam ser melhor conhecidos e sistematizados. A convivência do saber produzido na universidade com o saber produzido nesta prática, além de contribuir para que se conheça mais as formas de expressão popular vivas no Brasil, possibilitará a seleção e apreensão de técnicas que eventualmente poderão contribuir para a formação técnica de profissionais da área das artes cênicas.

1 . A APRESENTAÇÃO DO BOI-DE-MAMÃO

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma das manifestações populares mais difundidas no Estado de Santa Catarina. Tal manifestação é comumente encontrada em muitos municípios do litoral catarinense, destacando-se as regiões de São Francisco do Sul, Itajaí, Florianópolis, Tubarão e Laguna, onde diversos grupos de Boi saem com frequência no período que antecede o Natal e vai até o carnaval.

Tradicionalmente os grupos têm suas apresentações marcadas neste período, porém têm se registrado mudanças significativas no calendário nos últimos anos, não só na região de Florianópolis, que concentra a maior quantidade de grupos atuantes, como também nas outras regiões do Estado. Constatamos que o calendário tradicional do ciclo natalino, que caracteriza o período de saída dos Bois, tem se ampliado para todo o ano.

Segundo os responsáveis pelos grupos observados para esta pesquisa, as razões para esta alteração são várias. Para alguns pode ser a dispersão provocada pelas costumeiras viagens realizadas pelos integrantes dos grupos durante as festas de natal. Para outros, o frequente convite para apresentações em eventos, congressos e festejos juninos. Apontam ainda a dispersão que ultimamente ocorre no verão. Aliás alguns grupos de Florianópolis já não se apresentam mais durante

o verão ou no chamado ciclo de Natal. A intensa atividade turística na Ilha de Santa Catarina tem alterado bastante a vida pacata de seus 250 mil habitantes.¹ Neste período a cidade recebe cerca de 600 mil turistas² e com isso ampliam-se as oportunidades de trabalho na área do comércio e prestação de serviços, contribuindo assim para essa dispersão apontada. Por outro lado, a ação das Secretarias de Cultura e Turismo, incluindo no seu calendário de eventos apresentações dos grupos, contribui para o deslocamento das apresentações do característico ciclo natalino. E gostaríamos de destacar também a intervenção da Comissão Catarinense de Folclore durante os anos 70. Conforme seu presidente:

"Em Florianópolis, Ilha de Santa Catarina, a Comissão Catarinense de Folclore, que vem procurando manter os grupos folclóricos existentes no município, para apresentações fora da época cíclica, que ocorre nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro fez com que os melhores desses grupos se transformassem em Sociedades Folclóricas de caráter jurídico. Essa providência objetivou não somente manter a integridade dos mesmos, mas também colaborar com o turismo cultural."³ (grifo nosso).

Sem dúvida, as boas intenções da Comissão transformadas em ações, diga-se bastante questionáveis, somam-se às razões que contribuíram para a alteração do calendário das apresentações dos grupos.

Por isso, as festas juninas passaram a ser o período do ano onde mais se vê apresentação de Boi-de-Mamão no litoral de Santa Catarina. Alguns grupos chegam a se apresentar em três locais diferentes numa mesma noite e como diz

¹Dados do censo de 1991.

²Informações do Secretário de Turismo do Estado de Santa Catarina em entrevista para o Jornal "Diário Catarinense" no dia 06 de dezembro de 1994.

³SOARES, Doralécio. Boi-de-Mamão Catarinense. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Página 28.

um componente de grupo "...se quisesse fechar 20 apresentações num dia a gente fechava."⁴

A expressão "fechar 20 apresentações" nos remete a questões que consideramos fundamentais para compreender a brincadeira de Boi hoje no litoral catarinense.

Uma delas diz respeito à perda de certa espontaneidade em relação às datas e forma das apresentações. Um integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal lembra a forma como antigamente se organizavam os Bois: "A gente dizia: ó! vamo saí hoje! reunia-se um grupo que dançava o Boi-de-Mamão e assim começava uma noite de brincadeira e muita alegria."⁵

Como se vê, não havia a preocupação de "fechar", marcar ou agendar antecipadamente a apresentação para que o grupo saísse pelas ruas do bairro e redondezas. O comunicado "ó! vamo saí hoje!" era suficiente para reunir o grupo que dançava e era acompanhado dos moradores do bairro pelas ruas para ver o Boi se apresentar.

Outro aspecto suscitado pelo "fechar apresentações" se relaciona com o "contrato" para apresentação do Boi. Antigamente, o grupo saía pelas ruas numa caminhada com as figuras e a cantoria. O acerto para a apresentação acontecia da seguinte maneira:

*"Um elemento do grupo ia na frente e entrava em uma casa dizendo : **Qué Boi? , qué Boi?** Em outras ocasiões o próprio dono da casa pedia para o Boi dançar em sua residência. Não havia nenhum tipo de imposição, se uma pessoa oferecesse sua casa ou aceitasse o grupo era porque realmente gostava e tinha o maior prazer em receber o Boi-de-Mamão."*⁶

⁴Entrevista de integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal recolhida de OLIVEIRA NEVES, Lino João e VOIGHT, Cláudia. O Significado Etnológico do Boi-de-Mamão do Bairro do Pantanal. Florianópolis: Mimeografado, 1991. Página 44.

⁵Idem. Página 6.

⁶Idem. Idem.

Diferentemente, hoje, as apresentações além de serem agendadas no bairro e em outras cidades dentro e fora do Estado, existe um contrato, ou seja, uma combinação, um acerto ou compromisso para a apresentação, na maioria das vezes verbal, mas também se fazem contratos escritos.⁷

Nesta oportunidade é cobrada uma "taxa de manutenção do grupo." Estes poucos recursos cobrados em cada apresentação não são divididos entre seus integrantes. Ninguém recebe para brincar no Boi. A taxa de manutenção é usada para consertar as figuras, figurino do grupo e instrumentos musicais.

Antigamente havia uma coleta de recursos em certos momentos da apresentação: era o médico que pedia dinheiro ao dono da casa para curar o Boi e a Maricota que também pedia "algum trocado" para dançar. O que de alguma forma contribuía para a manutenção. Porém, hoje, considerando o número de apresentações e principalmente as relações com instituições para apresentações em congressos e eventos fora da comunidade de origem do grupo, impôs-se a necessidade de cobrar a taxa de manutenção. O depoimento do integrante do grupo aponta claramente uma diferença que gostaríamos de ressaltar:

"...Não tem mais aquela coisa de benzer e pedir dinheiro, porque hoje não se apresenta mais nas casas; hoje é um show fechado, com apresentação para começar e terminar."⁸ (Grifo nosso).

Gostaríamos de registrar ainda que, se antigamente os Bois se apresentavam mais frequentemente dentro de casas ou em seus pátios, hoje é mais comum vê-los em praças, centros comunitários, salões paroquiais e ginásios de esportes, utilizando microfones e às vezes, iluminação especial para apresentação. Comentando sobre essas diferenças na forma de apresentação, um

⁷No verão de 1995, o Boi-de-Mamão do Itacorubi assinou contrato com o Banco do Brasil para uma série de apresentações em frente das suas agências localizadas nas praias de Florianópolis.

⁸Entrevista de integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal recolhida do trabalho de OLIVEIRA NEVES, João Lino e VOIGHT, Cláudia. Obra citada. Página 46.

integrante de grupo ilustra bem o quanto as mudanças estão relacionadas com as alterações sofridas no contexto do próprio bairro: "...Como tu vai botar um Boi-de-Mamão num apartamento, subir em elevador e apresentar dentro de casa?"⁹

Destacamos também que os grupos relatam com orgulho as apresentações em outras comunidades e regiões onde não se registra a brincadeira. E manifestam o desejo de continuar apresentando nestes "novos espaços" rompendo, portanto, com o contexto tradicional da sua realização.

O Boletim de dezembro de 1994 da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos-ABTB relata a apresentação de um Bumba-meu-Boi de São Luiz do Maranhão na cidade de Charleville-Mézières, situada no norte da França:

*"Comandados por Mestre Apolônio e sob a supervisão de Tácito Borralho chega, do Maranhão, com seus 28 componentes a turma de São João Batista que, interpretando o Auto do Boi nas ruas e praças da cidade renascentista, deixa deslumbrada a população."*¹⁰

Isto confirma que o desejo de ruptura do espaço enquanto lugar tradicional e contextualizado das apresentações se expressa também em outros grupos que trabalham com manifestações da cultura popular brasileira.

A justificativa apresentada pelos grupos de Boi de Santa Catarina é de que a veiculação de informações sobre a brincadeira de Boi na imprensa, o convite recebido de autoridades e o aplauso do público de outras cidades fortalece o trabalho que fazem na comunidade de origem, ampliando assim o

⁹Idem. Página 13.

¹⁰O Boletim da ABTB traz informações detalhadas sobre este festival realizado no período de 23 de setembro a 02 de outubro de 1994, considerado o maior festival de teatro de bonecos pois reúne 150 grupos participantes oficiais que apresentam mais de 600 espetáculos. No ano de 1994 o festival prestou homenagem ao teatro de bonecos do Brasil realizando um evento denominado "Marionnettes en territoire Brésilien" e por isso o Bumba-meu-Boi de São Luiz do Maranhão foi convidado a apresentar-se.

reconhecimento do Boi-de-Mamão como atividade significativa da cultura regional e local.

Em recente artigo sobre as manifestações da cultura popular e suas relações com as instituições, Cassia Frade afirma:

"...Consta que as manifestações de cultura popular perdem o sentido ritualístico quando promovidas a espetáculo. A razão, o tempo e o espaço que as estruturam, são diferenciados daqueles que movem as instituições. Esta, de natureza controladora, frequentemente provoca o esvaziamento da outra."¹¹

Concordamos que é considerável a perda do sentido ritualístico em algumas apresentações dos grupos de Boi. Por outro lado percebemos que esse sentido não foi todavia eliminado completamente, persistindo elementos fundamentais como morte/nascimento e principalmente o envolvimento do público tornando-o, por vezes, atuante, participante direto do jogo, da festa que se instala por ocasião da apresentação.

Garcia por sua vez, aprofunda essa discussão dizendo:

"A exibição de expressões de folclore fora do seu contexto determina, também, a sua descaracterização pois perdem a sua função específica na própria comunidade que as realizam ou aceitam espontaneamente."¹²

Em agosto de 1994, a Prefeitura de Florianópolis organizou, por ocasião dos festejos comemorativos ao dia do folclore, dia 22 de agosto, uma série de apresentações de grupos da cidade e interior do Estado de Santa Catarina. Danças germânicas, polonesas, italianas, Boi-de-Mamão e Catumbi apresentavam-se

¹¹FRADE, Cassia. Linguagem Universal. Folha da Cultura, Jornal da Fundação Franklin Cascaes. Prefeitura Municipal de Florianópolis. Ano II, No 7. Set/out. 1994.

¹²GARCIA, Clóvis. O aproveitamento do folclore no teatro erudito. IN: Boletim da Associação Brasileira de Folclore. São Paulo. 1994. Página 22. Este Boletim está inteiramente dedicado à discussão sobre folclore e teatro.

numa sequência perante numeroso público. O Mestre de Catumbi, antes de iniciar a apresentação do grupo tomou o microfone e avisou: "O que nós vamos mostrar aqui é só uma parte. A outra, nós fazemos para nós mesmos, portanto não vamos fazer." Tal aviso do Mestre deixa transparecer que o grupo tem consciência da descontextualização da manifestação do Catumbi naquele evento. A determinação de "apresentar só uma parte. A outra, nós fazemos para nós mesmos..." seguramente evidencia a compreensão do grupo sobre a descaracterização e perda de sentido apontada por Garcia.

Nas apresentações de diversos grupos de Boi que acompanhamos para a realização desta pesquisa, algumas das quais fora do seu contexto, não registramos verbalizações deste tipo por parte do Chamador ou outro integrante do grupo. Mas é possível constatar que nestes locais as apresentações se diferenciam das comumente apresentadas nas pequenas comunidades, pelo seu tempo de duração visivelmente reduzido e pela inexistência de jogo com a platéia.¹³

Dizer que existem nos grupos de Boi, clara e deliberadamente, uma forma de apresentar-se para as comunidades que integram a cultura regional e outra forma de apresentar-se em eventos artísticos ou congressos careceria de maiores comprovações. Porém, a constatação de que as apresentações nas comunidades é diferente das apresentações nos eventos organizados por instituições é facilmente perceptível.

¹³À título de ilustração podemos mencionar duas apresentações do Boi-de-Mamão do Pantanal: Uma no Encontro Estadual de Enfermagem para cerca de 500 enfermeiros . Outra para estudantes e professores da Universidade de Cordoba, Argentina, por ocasião da visita que faziam à Universidade Federal de Santa Catarina em Florianópolis. Estas duas apresentações foram programadas e contratadas pela organização dos encontros , naturalmente.

Presenciamos também uma apresentação do Boi-de-Mamão de Jaguaruna para estudantes e pesquisadores durante a Semana de Cultura Açoriana, realizada dentro da Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL, na cidade de Tubarão.

Percebemos que os grupos desejam ultrapassar os limites do "espaço da comunidade onde vivem" para a ocupação de outros espaços. O reconhecimento do trabalho nos limites da comunidade onde os integrantes dos grupos vivem já não é estímulo suficiente para a sua continuidade.

Também fica claro que o processo de urbanização das cidades tem interferido diretamente na forma de apresentação do Boi-de-Mamão de Santa Catarina. E portanto, essa característica de show que alguns grupos têm assumido, principalmente quando as apresentações se dão fora da comunidade a que o grupo pertence, talvez seja a mudança mais evidente, presente hoje na brincadeira. No entanto, não significa que elementos fundamentais dessa manifestação, como o envolvimento emocional e a participação direta do público, o clima de festa e alegria, a incrível capacidade de aglutinar as pessoas tenham se diluído com essas modificações. Tudo isso continua muito vivo e presente, principalmente quando as apresentações se dão na comunidade do grupo ou outras pequenas comunidades com características semelhantes às da origem do grupo de Boi. Isso nos permite pensar que a brincadeira não pode ser vista como uma manifestação artística estagnada na sua forma de apresentação ou como expressão do passado, mas como arte que se modifica, se transforma e é viva. É manifestação de um grupo de homens que tendo referenciais na tradição, hoje se expressa através do jogo, da brincadeira e explicita assim sua visão de mundo.

Para ampliar nossa compreensão sobre o Boi-de-Mamão, nos próximos itens deste capítulo vamos situar o contexto e a forma como a brincadeira se apresenta.

1.1 DANDO NOMES AOS BOIS

Os folguedos populares que apresentam o Boi como presença central podem ser encontrados em nosso país, desde a Amazônia até o Rio Grande do Sul. São encontradas variações nas coreografias, ritmos, personagens, figurinos, porém a figura do Boi está sempre presente.

Um estudo de Rossini Tavares de Lima¹⁴ constata que além das variações nos enredos, existem também nas denominações.. Assim, poderemos encontrar o Boi-Bumbá ou simplesmente Boi na região amazônica, principalmente nos Estados do Pará e Amazonas. No nordeste brasileiro, denomina-se Bumba-Meu-Boi e tais registros são feitos nos Estados do Pernambuco, Maranhão, Ceará e Rio Grande do Norte. No interior destes mesmos Estados é possível encontrar ainda denominações como: Boi Surubi ou Boi de Reis (Ceará) Boi Calemba (Rio grande do Norte e Pernambuco). Já em Alagoas aparece como Reisados enquanto que na Bahia, Terno de Boi. No interior de São Paulo registram-se duas variações: Boi de Jacá e Boizinho ou Dança do Boi. No Rio Grande do Sul denomina-se apenas Boizinho. Em Santa Catarina e parte do litoral paranaense existe o Boi-de-Mamão.

Levantamento mais detalhado com certeza, poderia registrar, independentemente de ter maior ou menor popularidade, a existência do folguedo em outras regiões do Brasil antes não mencionadas.

Portanto, considerando as peculiaridades de cada região e as variações contidas em cada agrupamento, é aceitável dizer que a brincadeira de Boi, tendo como tema central sua morte e ressurreição, é expressão presente em todo o território nacional.

¹⁴TAVARES DE LIMA, Rossini. FOLGUEDOS POPULARES DO BRASIL. São Paulo. Recordi. S/D. Páginas 181 a 191.

Em Santa Catarina, observando mais atentamente os grupos de Boi-de-Mamão é possível perceber que existem diversas formas de apresentá-lo com músicas diferentes e personagens que, se aparecem num grupo, já não se encontram noutros. Essa variação se dá nos grupos da mesma cidade e se altera ainda mais quando comparados entre as regiões. No entanto, hoje, todos se denominam Boi-de-Mamão.

Porém, nem sempre foi assim. Segundo informações de um antigo morador do Distrito de Ingleses, no interior da Ilha de Santa Catarina, "...cerca de 70 a 100 anos atrás, se chamava Boi-de-Pano."¹⁵ Na sua opinião levava esse nome de acordo com o material empregado no revestimento do arcabouço da figura principal.

Para Gelci Coelho-Peninha, pesquisador do Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina, o nome mais antigo de que se tem registro antes da denominação Boi-de-Pano, era Boi-de-Palha. Segundo o antropólogo: "Antigamente faziam a cabeça com palha de milho amarrada. Por isso chamavam Boi-de-Palha."¹⁶

Percebemos, portanto, referências de uma primeira denominação de Boi-de-Palha, que evolui a seguir para Boi-de-Pano.

E esta evolução se dá em função dos materiais utilizados na confecção da figura principal, o Boi, cuja cabeça deixa de ser de palha para ser agora coberta de tecido, pano. Por outro lado, o Professor Doralécio Soares faz uma outra retrospectiva que vale destacar:

"Antigamente o folguedo era conhecido como Bumba-Meu-Boi, depois Boi-de-Pano, mas ocorre que, com a pressa de se fazer a cabeça, foi usado um mamão verde, e quando foi apresentado recebeu o nome de Boi-de-Mamão. Nome este mantido até a época atual, onde se vêem Bois com cabeças de todos os tipos,

¹⁵Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Céu, Florianópolis, em entrevista concedida no dia 7 de novembro de 1992.

¹⁶Entrevista concedida no dia 20 de maio de 1993.

até mesmo de boi, menos de mamão. Há quem contrarie esta versão, dizendo vir o nome Boi-de-Mamão do boi que mama."¹⁷

Caberia registrar que hoje é possível ver, ainda que raramente, o uso do mamão verde em Bois de crianças. Em alguns bairros de Florianópolis, quando chega o verão, crianças se reúnem e saem com um rudimentar Boi usando o mamão verde como cabeça do Boi e o chuchu, o fruto da trepadeira, para a cabeça da Cabra.

Por outro lado, parece-nos pertinente a indicação feita por Soares sobre a procedência do nome Boi-de-Mamão derivar do "Boi-que-Mama." Na nossa visão o sentido de mamar aqui explicitado é o de beber bebida alcoólica. A bebedeira é comum em todas as brincadeiras de Boi. Como diz Mestre Paulo: "Meu filho... a cachaça faz parte dessa **putaria** toda..."¹⁸ O Mestre refere-se à festa, à alegria contagiante que permeia as apresentações de Boi.

Nestas ocasiões a bebida alcoólica é um pressuposto. Naturalmente que a quantidade da bebida fica no limite de alegrar sem comprometer a qualidade artística da apresentação. E este controle, por incrível que pareça, é feito coletivamente.

Beber não é prerrogativa só dos grupos de Boi-de-Mamão. No Bumba-Meu-Boi isso também acontece. O pernambucano Hermilo Borba Filho nos diz que lá "...a cachaça, é outro elemento constante numa função....a atmosfera é quente, a cachaça está correndo..."¹⁹

É possível que a incontida irreverência de alguns grupos, no momento da ressurreição do Boi, tenha suscitado a versão do Boi que mama. Existem grupos em que não são os préstimos médicos que devolvem a vida ao Boi que acaba de

¹⁷SOARES, Doralécio. FOLCLORE BRASILEIRO - SANTA CATARINA. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1979. Página 29.

¹⁸Integrante do Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" da cidade de Tubarão, em entrevista concedida em julho de 1991.

¹⁹BORBA FILHO, Hermilo. APRESENTAÇÃO DO BUMBA-MEU-BOI. Recife. Editora Guararapes. 1982. Página 10.

morrer em cena, mas a cachaça. O Doutor, ao constatar que seus conhecimentos não são suficientes para ressuscitá-lo, pede a Mateus ou ao "Chamador", um pouco da tal bebida. Bebe muito entristecido e ao beber aproxima-se do Boi que começa a dar sinais de vida por causa do aroma exalado pela bebida. Surpreendentemente, o ator que está debaixo da figura do Boi estende o braço ao Doutor que lhe alcança a garrafa. Este bebe descansadamente, devolve a garrafa ao Doutor e a seguir os cantores anunciam a sua ressurreição. O Boi, por sua vez, volta a dançar mais alegre e provocador.²⁰

Portanto, é Boi que mama, não no úbere da vaca, mas na garrafa de cachaça. Por isso é **mamão**. O povo acrescentou apenas a preposição e daí o nome Boi-de-Mamão.

Quando o Professor Doralécio diz que "Hoje podem ser vistos Bois com cabeças de todos os tipos, até mesmo de boi", refere-se a uma prática comum em muitos grupos que é a de usar o esqueleto da cabeça de um boi, preferencialmente com grandes chifres, toda coberta de tecido, para fixar na estrutura do corpo.²¹

²⁰Boi-de-Mamão da cidade de Jaguaruna, em apresentação realizada na comunidade de Sangãozinho no dia 20 de junho de 1992.

²¹SOARES, Doralécio. Obra Citada. Página 29.

Para ilustrar como se dá uma das formas de escolha da cabeça do Boi, vamos transcrever um trecho do BOLETIM DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE Número 39 e 40. Florianópolis. Governo do Estado de Santa Catarina. 1988. Página 63.

" ACONTECE NA ILHA DE SANTA CATARINA

O Sr. Osvaldo dos Reis, é um dos ilheus apaixonados pela nossa cultura popular. Cantador de Terno de Reis, Bandeira do Divino, Boi-de-Mamão, etc.. Diz ele que certa ocasião, com outros companheiros, tinham que dançar uma Brincadeira de Boi, mas não tinham as figuras completas, faltava principalmente o Boi. Na pressa de fazerem a figura do boi, foram no matadouro e conseguiram uma cabeça de boi ainda fresca, e como não dava tempo para secá-la, depois de escorrido todo o sangue, raspam o que deu e começaram a empanar a mesma, ou seja cobri-la de pano pois o dia da apresentação estava próximo. E assim conseguiram terminar o boi, que já começava a feder. E não deu outra., no dia da apresentação o dançador do boi meteu-se em baixo do boi com a cara enrolada de pano pois o boi estava podre.

Como veremos ao longo deste estudo, atualmente este material começa a ser substituído pelas técnicas de "papier-maché", que garantem maior leveza, propiciando ao ator facilidade na sua movimentação.

Já a conhecida figura da Maricota pode aparecer com o nome de Mariana. Os grupos do sul do Estado de Santa Catarina, na região de Tubarão e Laguna apresentam a figura com esse nome. Maricota é nome mais comum na região de Florianópolis.

A Bernúncia que Othon D'Eça descreve como

"...um bicho longo, de quatro pés, flácido e mole, cauda curta de bode, dentuça de jacaré e riscos negros no lombo de cação...Come crianças, a peste, e ainda fica batendo a bocarra satisfeita e regalada,"²²

pode aparecer nos grupos de Boi como Bernunça ou Abernunça.

As origens destes nomes são as mais diversas, porém a inusitada versão apresentada pelo professor Oswaldo Ferreira de Mello Filho nos parece convincente pela análise etmológica que faz, além de supor um hibridismo vocabular. Para o autor:

"ABRENUNTIO é a resposta que o batizado dá à célebre pergunta do padre, efetuada em latim, na hora da cerimônia : ABRENUNTIAS SATANE? O povo, que não sabe latim, aliou a palavra ABRENUNTIO a satanaz e passou a usá-la com sentido de t'arrenego, o que há muito vem sendo feito. Daí resultaria : abrenuntio, a brenúntia, a bernúncia."²³

O fedor era tanto que começaram a gritar : "o boi tá podre...o boi tá podre". Diz o seu Oswaldo que somente cinco meses depois passou a podridão da cabeça do boi."

²²D'Eça, Othon. HOMENS EALGAS. Florianópolis. Edição do Governo do Estado de Santa Catarina. 1978. Páginas 40 e 41.

²³MELO FILHO, Oswaldo Ferreira de. NOTAS E PESQUISAS SOBRE O BOI-DE-MAMÃO. Florianópolis. Comissão Catarinense de Folclore. 1953. Página 9.

Parece-nos que a incorporação de elementos religiosos e eruditos pelo povo resultou no "renascimento e batismo" desta figura, hoje indispensável nas brincadeiras de Boi.

Na análise que fazemos, percebemos a existência de um núcleo de figuras comum em todos os grupos e por outro lado figuras flutuantes que podem aparecer num grupo mas não se apresentam noutra.

Estas variações são muito comuns, sendo inclusive difícil encontrar dois grupos que coincidam com os tipos e números de figuras.

A inclusão e retirada de figuras do enredo, sua denominação e pantomima ou coreografia, normalmente, é criação individual de um dos integrantes mas acaba recebendo interferências de outros, aproximando-se mais do que poderíamos chamar de criação coletiva. Isso nos permite perceber que se o Boi-de-Mamão é expressão de caráter essencialmente coletivo, não exclui a possibilidade da criação pessoal. Aliás, temos percebido que é a partir da criação individual uma vez exposta ou explicitada ao grupo, que o Boi passa a ter esse caráter coletivo.

É interessante observar que essas diferenças existentes entre os grupos e que inclusive são do conhecimento de seus integrantes, não implica em divergências, disputas, ou não são vistas como contradições. Alguns integrantes de grupos, referindo-se a Bois de outras regiões comentam:

*"...É uma coisa bem diferente do que é aqui... aquela coisa bem rápida, mais voltada prá Terno de Reis, só que mais rápido. Não tem relação nenhuma com o nosso daqui e é tão perto, litoral tudo, origem açoriana."*²⁴

²⁴Depoimento de integrantes do Boi-de-Mamão do Pantanal, extraído de OLIVEIRA NEVES, João Lino e VOIGHT, Cláudia. O SIGNIFICADO ETNOLÓGICO DO BOI-DE-MAMÃO DO BAIRRO DO PANTANAL - FLORIANÓPOLIS/SC. Florianópolis. Mimeografado. 1991. Página 9.

Ao que outro acrescenta: "É sempre diferente de um bairro pro outro; onde tiver é sempre diferente."²⁵

A permanência ou eliminação de novas personagens ou figuras na brincadeira sofre interferências dos membros do grupo e também carece de aprovação do público mais fiel, dos moradores do bairro que opinam sobre as alterações efetuadas na brincadeira.

Exemplo disso é o que aconteceu com a figura do Marimbondo e Joana no Boi de Mamão do Itacorubi. O Marimbondo era uma figura que se formava quando uma pessoa colocava uma almofada nas nádegas, cheia de alfinetes e corria atrás das pessoas para espetá-las. No meio da brincadeira ele namorava ou roubava Joana, mulher do Vaqueiro. Conforme relata um de seus integrantes:

*"Esta peça acabou-se porque o rapaz que fazia a Joana era gozado e ridicularizado por toda a comunidade. Por este motivo não houve mais ninguém que quisesse fazer o papel de Joana. Até os dias atuais não houve mais apresentação desta peça, que só é lembrada pelas pessoas mais antigas."*²⁶

Portanto, a comunidade, neste caso, exerceu uma espécie de censura e a "peça" foi eliminada. Para os integrantes dos grupos a inclusão de personagens, abandono de uns e retomada de outros "é prá enfeitar, prá ficar mais bonito."²⁷ O que só vem comprovar que o Boi-de-Mamão, mesmo pertencendo às tradições da cultura local, constitui-se em espaço de criação e expressão dos homens que dele participam.

A existência de mutações no nome da brincadeira, inicialmente como Boi-de-Palha, Boi-de-Pano, Boi-de-Mamão, bem como a inclusão e eliminação de

²⁵Idem.

²⁶Depoimento de integrante do Boi-de-Mamão do Itacorubi, extraído de MEDEIROS, William Reis. O FOLCLORE DO BOI-DE-MAMÃO VEM APRESENTANDO NOS ÚLTIMOS SÉCULOS NA ILHA DE SANTA CATARINA, PERMANÊNCIAS OU VARIAÇÕES ? Florianópolis. Mimeografado. 1990. Páginas 24 e 25.

²⁷OLIVEIRA NEVES, Lino João e VOIGHT, Cláudia. Obra citada. Página 9.

figuras e outras variações , nos permitem perceber que manifestações da cultura popular também se alteram, se transformam incorporando elementos do cotidiano de diferentes épocas. Ou seja, é importante olhar este tipo de expressão destituída da idéia de imutabilidade ou da impossibilidade de acréscimos ou alterações.

Para este estudo, a definição da origem no nome da brincadeira bem como das suas figuras principais é irrelevante.

Importa sim, é perceber que os homens que brincam de Boi, ao mesmo tempo em que perpetuam uma manifestação da cultura popular local, fazem deste espaço um momento de expressão da sua criatividade, inteligência e humor. Demonstram que inventar, imaginar e fantasiar é uma prática saudável e fundamental para a vida.

1.2 DE ONDE VEM ESSE BOI

Inicialmente precisaríamos apontar que o culto à figura do Boi não é manifestação que se situa somente nos limites do território brasileiro. Aliás, podemos perceber que através do culto à figura do Boi é possível percorrer um longo caminho que nos remeteria aos primeiros registros da história do homem. Justamente porque é uma das manifestações humanas mais remotas, que vem desde a época das pinturas rupestres, das imagens do boi sobre as paredes das cavernas,²⁸ passando pela adoração do boi Ápis no Egito Antigo,²⁹ pela

²⁸Muitos são os livros sobre história da arte que trazem desenhos e pinturas nas paredes das cavernas onde aparece a figura do Boi . Sugerimos a leitura de GOMBRICH, E. H. A História da Arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981. Páginas 9 a 30. No capítulo "Estranhos Começos", Gombrich discute esta questão e reproduz desenhos das cavernas de Altamira (Espanha) e Lascaux (França) onde bois aparecem como figuras centrais. Tais desenhos são datados de 15 mil anos aproximadamente.

²⁹Sobre a importância do touro Ápis na cultura do Egito Antigo, ler : LOIBL, Elizabeth. Deuses Animais. São Paulo: Edicon Editora e Consultoria LTDA, 1984. O capítulo "O Touro", da página 18 a 51 traz interessante estudo sobre a figura do touro em diversas culturas.

adoração do bezerro de ouro dos judeus no deserto de Sinai,³⁰ pelo culto ao boi na Ilha de Creta,³¹ e pela devoção e culto em diversas culturas dos povos africanos,³² para citar algumas já bastante conhecidas.

Para o nosso estudo gostaríamos de tomar como referência as pesquisas de Mário de Andrade sobre as danças dramáticas brasileiras quando nos diz que: "Quanto à inspiração delas, é de fonte mágica e religiosa, tanto pagã como cristã em seguida, baseada principalmente no pensamento elementar de morte e ressurreição."³³

Sem dúvida o elemento fantástico, místico ou religioso é bastante evidente, perpassando toda a brincadeira, seja através da presença e da origem de nomes de figuras como a Bernúncia ou por conta da questão da morte e ressurreição, a opção de alguns grupos por benzer o Boi e do seu tradicional calendário de apresentação antes vinculado ao ciclo natalino, entre outras. Mas a leitura da obra de Mário de Andrade nos remete a cortejos, africanos, procissões, cantorias, índios, pretos... paganismo... Vilhancicos, Maias, Janeiras, Reisadas, festas populares ibéricas profanas e religiosas... ou seja, Andrade nos remete a

³⁰BÍBLIA SAGRADA. 68ª edição. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1988. Segundo Livro - Êxodo - Capítulo 32. "Então disse o Senhor a Moisés: - Vai, desce; porque o teu povo que fizeste subir do Egito, se tem corrompido e depressa se tem desviado do caminho que eu lhes tinha ordenado; fizeram para si um bezerro de fundição e perante ele se inclinaram... (versículos 7 e 8, página 21). "E aconteceu que, chegando ele ao arraial e vendo o bezerro e as danças, ascendeu-se o furor de Moisés... E tomou o bezerro que tinham feito e queimou-o no fogo..." (versículos 19 e 20, na página 92).

³¹LOIBL, Elizabeth. Obra citada. Páginas 20 a 28.

³²RAMOS, Arthur. O Folclore Negro no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1954. Páginas 94 a 117. Neste livro, Ramos dedica o capítulo 4 : "A Sobrevivência Totêmica: O ciclo do Boi ", ao estudo do Bumba-Meu-Boi. Diz num trecho: "... o totemismo do boi é largamente disseminado entre vários povos Bantus. Por ocasião das colheitas os Ba-Naneca, por exemplo, prestam verdadeiro culto ao boi, a que chamam de GERÔA e que é conduzido em procissão no meio de cânticos e danças. Vemos aí o mesmo motivo da fecundação ligado ao mito zodiacal do Touro. Ainda entre os Bantus, cada chefe de família tem um boi protetor, objeto de culto..."

³³ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas Brasileiras. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1982. Página 33.

outra geografia, sons, festas, espaços, multidões, culturas diversas, inícios da nossa história. Isto significa que são muitos os caminhos a serem percorridos para a compreensão da brincadeira.

Consideramos fundamental ter presente essas questões levantadas por Mário de Andrade porque reúnem elementos essenciais para percebermos as diversas influências que determinam a existência da brincadeira de Boi na forma como ela hoje se apresenta.

É verdade que seus estudos sempre se referem a manifestações no nordeste brasileiro, omitindo, portanto, o Boi-de-Mamão catarinense. Porém, percebemos que tais referências são cabíveis para o entendimento da manifestação no sul.

Nesse sentido gostaríamos de delimitar que nosso estudo não busca encontrar a procedência ou as origens do Boi-de Mamão catarinense. Entendemos como mais produtivo para este estudo, indentificar e compreender possíveis influências de elementos de diversas culturas no contexto e na forma como a brincadeira de Boi hoje se apresenta.

E caminhando nessa direção é interessante observar que Câmara Cascudo referindo-se a manifestações populares em Portugal e Espanha, na Idade Média, depara-se com festas onde estavam incluídas representações de :

"... touros fingidos, feitos de vime, bambú, arcabouço de madeira frágil e leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, dançando e pulando para afastar o povo e mesmo desfilando diante dos reis..."³⁴

Este registro contém os elementos essenciais da brincadeira de Boi, ou seja: " touro fingido...coberto de pano...animado por um homem... dançando e pulando para afastar o povo..." todas estas características se assemelham à forma

³⁴CÂMARA CASCUDO, Luiz da. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1984. Página 150.

como o Boi-de-Mamão se apresenta ainda hoje nas praças, nas ruas e nos salões em todo o litoral de Santa Catarina.

Acrescentaríamos à essa reflexão um interessante estudo de Maria Isaura Queiroz, denominado "O Bumba-Meu-Boi, manifestação de teatro popular no Brasil", onde a autora também nos fala de elementos presentes em festas do povo português hoje contidos nas festas de Boi no Brasil: " No Brasil o boi das procissões e das touradas antigas de Portugal ter-se-ia transformado em personagem principal de uma dança dramática."³⁵

Queiroz vai discorrendo, levantando hipóteses e comprovando, pelas informações disponíveis, as influências de fonte mágica e religiosa já apontadas por Mário de Andrade que também são presentes no nosso Boi-de-Mamão.

Por outro lado, Câmara Cascudo afirma que não encontra influência africana ou ameríndia no Bumba-Meu-Boi: "Não encontro em nenhuma cerimônia votiva ou lúdica africana, influências sensíveis no auto brasileiro."³⁶ Queiroz, no referido estudo, também confirma essa versão.

Da mesma forma as publicações sobre o Boi-de-Mamão produzidas por estudiosos do assunto em Santa Catarina, dentre eles Doralécio Soares e Walter Piazza³⁷ reforçam a ausência de influências africanas na brincadeira. Contrariando essa visão, Arthur Ramos apresenta um estudo sobre o Bumba-Meu-Boi onde afirma: "... o africano trouxe uma contribuição, a meu ver fundamental..." segue arrolando uma série de informações e dados e conclui

³⁵QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O Campesinato Brasileiro. 2ª edição. Petrópolis: 1976, Página 158.

³⁶CÂMARA CASCUDO. Obra citada. Página 150.

³⁷Nos referimos aos seguintes textos dos citados autores:

SOARES, Doralécio. O Boi-de-Mamão no Folclore Catarinense. IN: Aspectos do Folclore Catarinense. Florianópolis: Edições do Autor, 1970.

----- Boi-de-Mamão Catarinense. IN: Cadernos de Folclore No 27. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

----- Floclore Brasileiro - Santa Catarina. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

PIAZZA, Walter F. Variações Sobre o Boi-deMamão. IN : Boletim Catarinense do Folclore. Florianópolis, 1953.

dizendo: "...Todos esses elementos se misturam, originando o curioso auto de que nos ocupamos."³⁸

Portanto, temos de um lado Câmara Cascudo, Queiroz, historiadores ou estudiosos do folclore catarinense. De outro, com uma posição contrária, Arthur Ramos. Observando alguns grupos de Boi da cidade de Florianópolis constatamos que o Coro era integrado por homens que usam exclusivamente instrumentos de percussão como : bumbo, atabaque, pandeiro, chocalho. Perguntados sobre o porquê desta característica obtivemos a seguinte resposta:

*"Nosso Boi é mais africano. A força do nosso Boi está no batuque. Nosso canto é só na voz. Nosso Boi é de morro."*³⁹

Essa afirmação do integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Céu nos estimulou a seguir entrevistando outros integrantes de grupos. E um membro do Boi do Morro do Anacleto confirma: "Nosso Boi é de batuque, Boi de morro, que está ligado a terreiro, é Boi de negros."⁴⁰

É possível registrar ainda o Boi-de-Mamão do Juazeiro, no Morro do José Boiteux, que também se distingue dos outros da Ilha a partir destas características.

Os integrantes destes Bois povoam os morros que margeiam a Avenida Mauro Ramos (importante via de escoamento do tráfego na cidade de Florianópolis), fazendo o trajeto que vai desde a Baía Mar Norte, até o Bairro Prainha na Baía Sul da Ilha de Santa Catarina.

É interessante observar que esta região da Ilha passou a ser habitada justamente na segunda metade do século passado, mais precisamente durante o movimento abolicionista que por aqui aconteceu um pouco antes da data

³⁸RAMOS, Arthur. Obra citada. Página 97.

³⁹Um dos fundadores do Boi-de-Mamão do Morro do Céu em entrevista concedida em 07 de novembro de 1992.

⁴⁰Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto em entrevista concedida em 20 de maio de 1993.

comemorada a nível nacional, ou seja, 1888.⁴¹ Uma vez alforriados, os negros passaram a ocupar as terras ditas devolutas ou de propriedade do Estado. E destas terras do Estado coube aos negros habitar nas de menor valor imobiliário, ou seja, as encostas dos morros.

Para os integrantes dos Grupos que hoje atuam a partir desta região da cidade de Florianópolis, ser Boi de morro é diferente de ser "Boi Açoriano"⁴² que é do interior da Ilha ou de outras regiões do litoral catarinense. Enquanto os Bois açorianos trazem no seu conjunto instrumentos musicais como acordeom, violão, cavaquinho, rabeca e violino, os Bois de morro ou de batuque só apresentam instrumentos de percussão.

Essa questão da possível contribuição de culturas afro presentes na brincadeira de Boi despertou nossa curiosidade e nos motivamos a buscar outros dados que nos deram indícios dessa contribuição. Constatamos, por exemplo que no século passado a população negra na cidade de Nossa Senhora do Desterro, antigo nome de Florianópolis, oscilava entre 26% e 32% do total da população.⁴³

⁴¹CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Nossa Senhora do Desterro. 2o Livro-Memória. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979. Para aprofundar essas questões sugerimos a leitura das seguintes partes:

Capítulo 5 : O povo se distrai mas nem sempre se diverte. Páginas 253 a 273.

Capítulo 9 : Os párias de uma sociedade estruturada: os escravos e os expostos. Páginas 377 a 414.

Capítulo 10 : Porque a história é longa e extenso a capítulo, aqui se continua. Páginas 415 a 456.

Estes capítulos do livro trazem um minucioso documentário sobre a vida dos negros na Província de Santa Catarina e principalmente na Vila Nossa Senhora do Desterro (Florianópolis). Além disso, fala do movimento abolicionista relatando eventos envolvendo o teatro, a literatura, imprensa etc. na luta pela libertação dos escravos.

⁴²Usamos a expressão "Boi-Açoriano" usada pelos integrantes do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

⁴³É significativa a presença numérica dos negros em Florianópolis nessa época. Conforme o historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, em 1796 o quadro populacional na vila do Desterro apresentava índice equivalente a 26,5 % de escravos, ou seja, mais de um quarto da população. Em 1810, a porcentagem aumentava para 27,5 % em relação a população total da Ilha de Santa Catarina. E sobe para 32% de escravos em relação a população da vila do Desterro. Já, em 1840 a população escrava da Ilha era de 12.511 e em 1844 subia para

Como se vê, uma quantia significativa de negros já vivia na cidade nos permitindo pensar que essa quantidade pode ter interferido na forma de apresentação da brincadeira muito viva na cidade já naquela época. Além disso, tomamos conhecimento de um ofício datado de 1843 emitido pelo Chefe de Polícia local endereçado ao Presidente da Província que diz num trecho:

*"Tendo a actual Câmara Municipal facultado a licença constante do requerimento junto ao Pardo Manoel do Nascimento Gomes para andar com outros no divertimento de Boi pelas ruas da cidade , todos os Domingos de noite até o Entrudo..."*⁴⁴ (Grifos Nossos)

Acrescentamos ainda uma nota numa das edições do Jornal O Mensageiro de 19 de dezembro de 1855 que comenta:

14.382. É verdade que em alguns destes períodos os escravos não eram somente os habitantes de origem afriacana como também alguns índios. De qualquer forma, como diz Cabral, "era muito escravo para tão poucos habitantes."

⁴⁴Transcrevemos o documento na íntegra, extraído da Posturas Municipais:

"Do Chefe de Polícia Severo Amorim do Vale,
ao Presidente da Província Antero Ferreira de Brito.

Tendo a actual Câmara Municipal facultado a licença constante do requerimento junto, ao PARDO Manoel do Nascimento Gomes para andar com os outros no divertimento de Boi pelas ruas da cidade, todos os Domingos de noite até o Entrudo, e julgando ser este divertimento fora do tempo, por terem à pouco tempo feito, e ter sido o estilo adaptado pelos Câmaras... conceder tais licenças só nos dias santos das Festas de Páscoa, e não em qualquer tempo do ano, por ser isto incômodo para os habitantes da cidade em razão do alvoroço e ajuntamento de escravos que sempre se reúnem nessas horas mortas, e não sendo também mui conveniente tais ajuntamentos nesta ocasião em que se acha aqui um grande número de escravatura emigrada de Montevidéu, por ser de difícil às poucas patrulhas que há (disponível) acudir a qualquer desordem que por ventura possa haver nessa ocasião, vou por este motivo consultar primeiramente V.Sa. se devo anuir que se eleve a efeito agora este divertimento, o qual além de ser extemporâneo, e sem haver um motivo para isso, acresce que a exemplo destes outros também hão de requerer, e teremos as noites em um contínuo alvoroço, sem que se possa coibir.

Deus Guarde Nossa Senhora do Desterro, 16 de janeiro de 1843."

*"Para obra grossa da diversão do povo, tem-se manifestado com o calor dos últimos dias as pastorinhas, cabrinhas, bois, etc... que bastante exaltação produzem na rapaziada, principalmente nos moleques (grifo nosso) com prejuízo talvez de seus patronos e da boa ordem e economia doméstica; tenham porém paciência esses Senhores que este é o mês das nossas saturnálias."*⁴⁵

É possível depreender destes fatos e dados que a brincadeira de Boi já existia na Ilha de Santa Catarina na primeira metade do século passado com um número menor de figuras, ou seja, menciona-se somente as figuras do Boi e Cabra. A presença de negros na manifestação se evidencia de forma nítida a partir dos dados numéricos em relação à população negra como também pelas expressões utilizadas no relato do jornal e do ofício do delegado quando usam termos como : pardo, moleque, além de batuque entre outras utilizadas pelos entrevistados integrantes dos grupos de Boi anteriormente apontados. Tais expressões, como é sabido, foram incluídas na língua portuguesa a partir da convivência com os povos africanos.

Portanto, acreditamos que as afirmações de Queiroz, Câmara Cascudo e principalmente dos historiadores catarinenses sobre a inexistência de influências de culturas de povos africanos nas festas de Boi, precisam ser vistas com certa precaução antes de tomadas como definitivas. No caso específico dos Bois de Santa Catarina é preciso considerar, pelo menos, a presença de influências de elementos da cultura de povos africanos em alguns grupos situados na cidade de Florianópolis.

Já em relação às influências ameríndias, não encontramos elementos na forma de apresentação do Boi-de-Mamão que possam suscitar dúvidas como em relação à possível contribuição de culturas de povos africanos.

Um integrante do Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" da cidade de Tubarão, opinando sobre o assunto argumenta:

⁴⁵Arquivo Histórico de Santa Catarina. Jornal "O MENSAGEIRO", edição do dia 19 de dezembro de 1859.

*"Eu acho que isso tem coisa da África e dos índios. Por causa da batida. (ritmo) E tem os padres também. Os jesuítas aproveitaram para mostrar para os índios que é fácil matar e ressuscitar um boi. Então... se é fácil para um boi morrer e viver em seguida, imagina prá Jesus! Eles apresentavam assim bem de longe e enfiavam a faca bem grande e bem devagar no boi. Daí os índios diziam: - Não é que mataram mesmo! Então vamos chegar mais perto!
E daí os padres aproveitavam prá ensinar religião prá eles!"⁴⁶*

Como se percebe, na visão do entrevistado estão presentes influências africanas, indígenas e ainda aponta para a contribuição da catequese jesuítica. No entanto, na Ilha de Santa Catarina, até onde nos foi possível investigar, não encontramos registros de práticas de catequese pelos jesuítas utilizando-se do teatro como instrumento.

A história local registra claramente a presença dos jesuítas, além de índios forçados ao trabalho escravo, já por ocasião da fundação da cidade em 1675, aproximadamente. Conforme Cabral:

"A existência de uma população escrava, no Desterro, data dos dias do seu fundador. Não seriam eles, os escravos, nessa era, africanos, pois não se estabelecera ainda tráfico maior com a costa d'África, sim, indígenas reduzidos à dita condição pelos santistas e vicentistas, que eram os maiores escravocratas da costa brasileira, haja vista para as encrências que armaram com os jesuítas, aqui em Santa Catarina, quando retiraram milhares de carijós do Sul da região, favorecidos por um deles, o Cacique Tubarão."⁴⁷

Como se vê, os jesuítas estabeleceram com a população indígena local, uma relação diferenciada daquela imposta pelos portugueses ou brasileiros do centro. Mas isto está longe de confirmar a prática de catequese pela via do teatro.

⁴⁶Entrevista com integrante do Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" do Bairro Humaitá na cidade de Tubarão, em julho de 1991.

⁴⁷CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Obra citada. Página 379.

No entanto, a possível prática das "procissões católicas com folias de índios, pretos e brancos"⁴⁸ permanece pelo menos como referência de uma prática que se assemelha a uma parte da brincadeira de Boi. Ou melhor, isso nos remete ao cortejo ou caminhada, que consiste na saída das figuras pelas ruas, cantando e dançando até chegar ao local marcado para exibição do Boi. Isso para Mário de Andrade, "já é teatro."⁴⁹

É sabido de como nos estados brasileiros do centro e nordeste, os jesuítas utilizaram com frequência, recursos teatrais para aculturação e evangelização. Andrade nos aponta ainda que:

*"Um dos chamarizes empregados pelos jesuítas, nos trabalhos de catequese foi a realização desses autos, dramas religiosos mesclados de canto e dança, em que tomavam parte irmãos e índios já submissos."*⁵⁰

Mas, tais práticas não encontram registros na história local e tampouco a apresentação do Boi apresenta elementos visíveis dessa possível contribuição, o que nos faz concordar com a afirmativa da ausência de elementos de culturas ameríndias na brincadeira de Boi.

No entanto, a contribuição do integrante do grupo de Boi da cidade de Tubarão nos remete novamente ao estudo de Mário de Andrade e à "...fonte mágica e religiosa das nossas danças dramáticas..."⁵¹ onde é possível perceber em Florianópolis, de forma viva, na segunda metade do século passado, a existência de um pluralismo religioso que se mesclava aos costumes e festas de tradição açoriano/portuguesa, ibérica e africana.

Em março de 1865, uma edição do jornal local O Mensageiro trazia um interessante comentário intitulado: **A propósito de Assobios...**

⁴⁸ANDRADE, Mário. Obra citada. Página 33.

⁴⁹Idem. Página 29.

⁵⁰Idem. Ibidem. Página 29.

⁵¹Idem. Ibidem. Página 29.

"Não podemos deixar de censurar altamente o proceder grosseiro de certa gente que julga que a Casa de Deus é alguma platéia de teatro insubordinada, alguma praça de touros, ou casa de batuques. Como desculpar o proceder destes moços que compunham a procissão dos Fogaréus e que, ao entrarem em São Francisco, arrastavam os pés e faziam uma gritaria própria de pessoas que não eles?"⁵²

"Entrar em São Francisco" refere-se à Igreja da Ordem de São Francisco, situada na atual rua Deodoro e que era igreja dos escravos nos meados do século XIX.

Com certeza, assobios, gritaria, arrastar os pés, comportar-se como em casa de batuque... e por outro lado censurar e considerar tal comportamento como um proceder grosseiro são a prova de que "debaixo do manto de São Francisco", brancos e negros partilhavam da mesma religiosidade, mesmo que sob o olhar reprovador dos brancos mais letrados, eruditos ou ricos e mandatários locais.

Além da mistura de concepções religiosas, a nota do jornal nos permite pensar que manifestações da cultura popular como o Boi-de-Mamão constituem-se em espaços de convivência entre diferentes classes sociais. Quando pensamos na versão de José Boiteux apresentada no princípio deste estudo, oportunidade em que descreve a apresentação de um grupo dentro do Palácio do governo no ano de 1871, e lembramos que atualmente os grupos apresentam-se não só no seu bairro mas também em universidades, congressos, eventos turísticos e outros espaços fora da comunidade, essa idéia se reforça.

Num estudo sobre "Cultura Popular na Idade Moderna" Peter Burke afirma:

"A fronteira entre as várias culturas das elites (e estas eram tão variadas quanto aquelas) é vaga e por isso a atenção dos

⁵²Citado por Oswaldo Rodrigues Cabral. Obra citada. Página 262.

estudiosos do assunto deveria centrar-se na interação e não na divisão entre elas."⁵³

Parece-nos que a circulação de manifestações como o Boi em espaços fora do seu contexto acaba por constituir-se num dos momentos onde essa interação se efetiva. Para ilustrar essa questão é bom lembrar do comportamento do Presidente da Província, Sr. Bandeira de Gouvêia na versão de Boiteux:

*"... e o boi depois de um brusco movimento, que dilatava a roda que o cercava, saudou o Doutor Bandeira de Gouvêia, raspando quase com as guampas, o assoalho atapetado. E o Presidente sem mais tir-te nem guar-te alongando os braços, num desmedido cumprimento: - Viva, seu Boi!"*⁵⁴

E descreve ainda o encerramento da apresentação dizendo:

*"... E desceu a farândula a escadaria do Palácio cativa da amabilidade extrema da primeira autoridade da Província, rebentando em farta reboaria de risos e vozes."*⁵⁵

O comportamento do Presidente da Província e de outras autoridades ali presentes ao convidar inesperadamente um grupo de pessoas do povo para adentrar ao Palácio e junto delas divertir-se, não pode ser interpretado somente sob a perspectiva de atitude populista. Até porque, se assim fosse, as Posturas Municipais, ou seja, as leis que norteavam a organização da cidade, não seriam tão frequentes e explícitas em relação à proibição da brincadeira.⁵⁶

⁵³BURKE, Peter. A Cultura Popular na Idade Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. Página 21.

⁵⁴BOITEUX, José. Águas Passadas. 2ª Edição. Florianópolis: Livraria Central, 1932. Páginas 10 a 15.

⁵⁵Idem. Ibidem. Página 16.

⁵⁶CABRAL, Oswaldo Rodrigues. O povo se distrai mas nem sempre se diverte. IN: Obra citada. 1979. Neste capítulo do livro Cabral discute entre outras questões, o caráter censurador das Posturas Municipais. À título de ilustração, trancrevemos alguns trechos que nos dão idéia mais clara do papel das mesmas:

Prevalecendo o rigor proibitivo das Posturas Municipais, as expressões lúdicas da "farândula" precisariam encontrar outras formas e estratégias para explicitar-se. No entanto, essas aparentes concessões além de serem determinantes para a continuidade e ampliação dos espaços de expressão das classes subalternas demonstram claramente que as elites também tiram proveito do "rebentar em farta reboaria de risos e vozes". Justamente porque além de aparentar uma proximidade e convivência harmônica com a classe que não detém o poder, a participação em manifestações populares com seu habitual caráter de "transgressão" permite e estimula a explicitação do "rebelde que existe em todos nós e não é propriedade de algum grupo social."⁵⁷

Naturalmente que este tema merece maiores aprofundamentos. Por ora nos interessa a identificação de que a brincadeira de Boi constitui-se em espaço de interação entre as culturas das elites e as populares. Ou, como diz Queiroz: "O drama representa nesse momento a solidariedade total de um grupo local, de alto a baixo da escala social."⁵⁸

Aliás, são muitas as passagens e manifestações do litoral catarinense que comprovam essa interação permeadas pelo riso, festa e pela religiosidade.

As saídas de outro folguedo denominado Terno de Reis também reflete isso. Os cortejos saem cantando pelas ruas no período que coincide com as apresentações do Boi-de-Mamão, ou seja, o ciclo de Natal. Mário de Andrade assegura que:

"... Já reparam que as Posturas Municipais proibiam sempre as alegrias populares? Reisados, batuques, serenatas, cavalhadas, tudo que era interessante estava capitulado no título das perturbações da tranquilidade..." Página 205.

"... Mas pelo jeito, as Posturas não eram levadas muito a sério, mesmo porque se havia quem as criasse, não havia quem fiscalizasse a sua aplicação..." Página 293.

⁵⁷BURKE, Peter. Obra citada Página 21.

⁵⁸QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O Campesinato Brasileiro Petrópolis: Vozes, 1973. Página 164.

"Os ternos são se não de origem, pelo menos de inspiração diretamente cristã: cortejos pastorais em busca de Jesus no presépio... no Brasil os Ternos são de origem burguesa..."⁵⁹

Porém, antigamente, na Ilha de Santa Catarina que para muitos cronistas locais é um lugar de "casos e ocassos raros..." os Ternos de Reis eram festejados por negros, que não tinham origem católica e muito menos burguesa. Tem razão Burke quando diz que a "fronteira entre as várias culturas é vaga."⁶⁰

A questão do riso sempre presente na apresentação de todos os grupos de Boi pode ser reveladora de muitas questões sobre a concepção de mundo da gente do povo do litoral de Santa Catarina. O anedotário, as estórias, as passagens recheadas de humor estão presentes na trajetória de todos os grupos observados para essa pesquisa. Nosso historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, referindo-se ao comportamento dos antigos habitantes de Florianópolis, afirma que quando estes se reuniam, "barulho tinha de haver. Era a graça, a animação. Diversão sem barulho, só guardamento de defunto... De defunto inimigo, é óbvio."⁶¹

Este comportamento evidenciado por Cabral, é presente ainda hoje. A cidade urbanizou-se, por vezes tem se descaracterizado, vieram as TVs, o turismo, a especulação imobiliária, mas este comportamento persiste. Percebemos que o riso, a festa e a alegria capaz de contagiar já no século passado os moradores do palácio, persiste ainda hoje como elemento que expressa com sutileza a rebeldia contra as transformações provocadas pelo contexto local. O pequeno trecho de um estudo do crítico Bakhtin, nos aponta o caminho para melhor compreender essa questão quando diz:

"... o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo.

⁵⁹ANDRADE, Mário. Obra citada. Página 46.

⁶⁰BURKE, Peter. Obra citada. Página 20.

⁶¹CABRAL, Oswaldo Rodrigues. Obra citada. Página 294.

Ninguém conseguiu jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação na mão do povo."⁶²

Assim, é possível encontrar elementos das culturas dos povos açorianos, portugueses, ibéricos, além de africanos em alguns grupos de Boi do litoral de Santa Catarina. O Boi-de-Mamão catarinense é resultado dessa miscigenação produzida pela convivência ora alegre e festiva, ora autoritária e injusta da relação existente entre as diferentes classes sociais, de diferentes culturas, permeadas pelos elementos fantásticos, religiosos e místicos presentes nas mesmas. É dessa pluralidade e de tantas interferências do contexto local que nasce essa brincadeira, essa festa dramática tão original e brasileira.

1.3 O MIOLO DO BOI

Um grupo de Boi reúne cerca de 30 a 40 pessoas divididas em distintas tarefas na organização do grupo. São os músicos, cantores, intérpretes, dançadores e ainda os organizadores da brincadeira.

A presença feminina, quando acontece, tem sua atuação restrita ao Coro, cantando os refrões das músicas. Aliás, nos grupos observados para esta pesquisa registramos a presença de mulheres no Coro, somente nos grupos localizados fora da cidade de Florinópolis. Nas cidades de Itajaí, Tubarão e Jaguaruna é possível identificar essa participação.

As razões apontadas para essa ausência são várias. Ascenso Ferreira, comentando o Bumba-Meu-Boi, onde esse fenômeno também acontece, explica que isso se deve às "circunstâncias" sociais em que nasceu o auto."⁶³ Porém não alude se dizem respeito ao tradicional confinamento das mulheres nos afazeres

⁶²BAKHTIN, Mikhail. A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Hucitec, 1987. Página 81.

⁶³Ascenso Ferreira citado por CÂMARA CASCU DO, Luiz da. IN: Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte:Itatiaia, 1984. Página 152.

domésticos ou a outra determinante. Já, para os homens que integram a brincadeira, as razões são diferentes mas impregnadas da visão de que brincar de Boi é coisa para os homens: "Até as mulheres já viajaram com a gente, já se envolveram, já cantou junto, só que ela não aguenta mesmo, acho que é uma coisa bem masculina mesmo." Ou ainda: "Nunca teve mulheres, isso já é uma tradição."⁶⁴

Seja porque as figuras são pesadas exigindo muita força física, seja por tradição, o certo é que as mulheres quando participam dos grupos de Boi, sua participação fica restrita ao Coro, aumentando com isso o conjunto vocal. As outras tarefas são de responsabilidade exclusiva dos homens.

Chama atenção a variada faixa etária de seus componentes: crianças de 07 e adultos com até 69 anos de idade.

Os mais idosos integram o Coro cantando ou tocando algum instrumento. Às crianças cabe a responsabilidade de interpretar figuras como Macacos, Urubus e Cachorro.

Os adolescentes manipulam figuras com Cabra, Bernúncia... os adultos assumem as interpretações que exigem maior força física, agilidade e concentração, ou seja, manipular a figura do Boi, Cavalinho, Maricota.

A reunião de um grupo com idades diferentes, além de demonstrar a possibilidade da convivência harmônica entre gerações com experiências e histórias de vida tão distintas, possibilita a transmissão de saberes fundamentais na continuidade da brincadeira. Os mais velhos ensinam, comentam, elogiam e corrigem a atuação das crianças e adolescentes. Estas relações constituem-se assim, num dos momentos de aprendizado para continuar participando da brincadeira. O Coro, composto de pessoas mais idosas, é normalmente o último estágio por onde passam os que, desde meninos, brincam de Boi.

A variedade de profissões é outro destaque entre os integrantes dos grupos. Anotamos ocupações tais como: agricultor, auxiliar de escritório,

⁶⁴OLIVEIRA NEVES, Lino João e VOIGHT, Cláudia. Obra citada. Página 60.

classificador, tipógrafo, motorista, costureiro, balconista, professor, carpinteiro, serigráfico, office-boy, estudante universitário, gerente de loja, funcionário público, militar, aposentado, açougueiro, pequeno comerciante, caixa de supermercado, enfermeiro... enfim... em sua maioria trabalhadores cuja renda mensal se concentra no recebimento de um a sete salários mínimos. Por outro lado, não identificamos analfabetos. O nível de escolaridade varia muito, sendo que há uma concentração de pessoas com o primeiro grau incompleto. Porém, em todos os grupos encontramos integrantes que estudam ou passaram pela universidade. Gente que estudou letras, pedagogia, história, cursos na área das ciências humanas.

Além das diferenças de idade, profissão e escolaridade, vale destacar a existência de diferenças políticas e político-partidárias entre os homens que brincam de Boi. Alguns com vínculos partidários chegam a pleitear cargos de vereador. Essa constatação que pode ser considerada irrelevante, expressa, por outro lado, um nível de tolerância e disponibilidade para a convivência com diferenças que nos permitem pensar no grupo como um espaço onde a pluralidade de idéias e visões não implica na ruptura de relações pessoais.

Pelo contrário, essas diferenças não impedem a convivência solidária entre seus integrantes.

Aliás, observamos que integrar um grupo de Boi-de-Mamão constitui-se num exercício de convivência grupal, de ajuda mútua e solidariedade. Perguntados sobre as razões que os levam a participar do grupo, encontramos respostas que confirmam essa questão. Enquanto para alguns "é o amor que a gente tem pela brincadeira",⁶⁵ ou porque "isso já está entranhado na nossa vida",⁶⁶ para outros é "... a amizade e o divertimento que traz..."⁶⁷

⁶⁵Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

⁶⁶Integrante do Boi-de-Mamão do Itacorubi.

⁶⁷Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal.

Os dados antes apontados e as afirmações dos integrantes dos grupos nos permitem perceber que o Boi-de-Mamão é uma manifestação que possibilita uma ampla rede de relações sociais e que contribui de diferentes maneiras para a integração das pessoas na comunidade. O valor que a comunidade remete à brincadeira é visível pois em cada acontecimento importante, seja nas festas da igreja, da escola, nas festas juninas ou posse da diretoria da associação de moradores do bairro, o Boi é convidado a se apresentar. Além disso as apresentações do grupo na própria comunidade são motivo de orgulho e alegria para os moradores que comparecem, aplaudem e procuram identificar quem está dentro de cada figura. Portanto, essa integração se amplia para além dos integrantes da brincadeira e se estende ao público, à comunidade.

Isso nos remete a Oliveira Neves e Voight quando dizem que:

*"O grupo de Boi-de-Mamão é uma forma importante do indivíduo fazer parte da coletividade, dela se inteirar e participar, não como ser isolado mas como grupo em comunidade, seja sendo integrante do Boi ou como platéia, como admiradores ou incentivadores."*⁶⁸

Tendo como estímulo "a amizade e o divertimento" ou o fato de o Boi enquanto expressão da cultura local "já estar entranhado nas suas vidas", o certo é que a manifestação tem para seus integrantes um sentido mais amplo do que inicialmente podemos captar pela apresentação da brincadeira. Conforme Tavares de Lima:

"... dá aos seus participantes o sentimento de subsistirem como grupo cultural, que expressa sua opinião sobre os demais agrupamentos. E é ainda tão forte essa necessidade de se organizar e realizar a crítica através do folguedo, que se pode ver ainda no Brasil Bois de grande beleza e mesmo riqueza indumentária. Os figurantes catam tostões fazem sacrifícios

⁶⁸OLIVEIRA NEVES Lino João e VOIGHT. Cláudia. Obra citada. Página 67.

imensos para ostentar e demonstrar sua existência como agrupamento que pensa, age e sente."⁶⁹

E esta resistência apontada por Tavares de Lima está expressa no grupo, tanto na forma e conteúdo da arte que apresentam, como também transparece nas relações que estes homens estabelecem entre si. Percebemos isso na convivência solidária que permeia as relações internas do grupo, mesmo com as diferenças etárias, de escolaridade, econômicas e políticas, e na relação que o grupo estabelece com a comunidade.

1.4 A FÁBULA

*"... A fábula é imitação de ação; e por fábula entendo a composição dos atos...
...por isso as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa..."*

(ARISTÓTELES)

*"...Tudo depende da peça (enredo) coração da interpretação teatral...
E conforme diz Aristóteles - e aqui estamos de acordo - a narrativa é a alma do drama..."*

(BRECHT)

A Fábula enquanto narrativa ou "conjunto de ações realizadas" é tanto para Aristóteles como para Brecht, parte fundamental, é a "alma do drama." Se Brecht está de acordo com Aristóteles, isso refere-se à importância que a fábula tem no drama. No entanto, ele trata de eliminar o caráter idealista de que está impregnada a visão do grego e acrescenta que além do conjunto de ações, a fábula traz também a "moral", ou uma visão de mundo que expressa a forma como a sociedade é organizada e as relações que nela se estabelecem.

⁶⁹TAVARES DE LIMA, Rossini. Obra citada. Página 191.

Enquanto Aristóteles defende a "unidade das ações" como uma das leis fundamentais na construção da fábula, Brecht propõe a sua "descontinuidade", defende a existência de rupturas e fragmentação da narrativa. Ou seja, um defende a causalidade das ações enquanto o outro a independência das mesmas.

Como se vê, trata-se de uma discussão longa e cheia de detalhes que ainda hoje contribui para refletir e analisar a produção teatral contemporânea. Porém, esses conceitos servirão de apoio para nosso estudo nos seus capítulos posteriores. Por ora, nos interessa apresentar a narrativa da brincadeira de Boi-de-Mamão enquanto sequência de ações realizadas pelas personagens. Neste momento não nos preocuparemos em comentar as questões relativas à "moral" ; essa discussão permeará todo o nosso estudo.

Quando apresentamos a fábula nessa perspectiva de totalidade de ações realizadas, nosso objetivo é definir mais claramente um núcleo de ações comuns pertencente aos grupos de Boi-de-mamão observados para a pesquisa. Como nos dizia um integrante de grupo de Florianópolis, "olhando bem não existe um Boi que seja igual ao outro. Cada um tem um jeito diferente de se apresentar."⁷⁰

Concordamos plenamente com a observação e por isso nos incumbimos da tarefa de apresentar a narrativa no que ela tem de comum nos grupos observados. No entanto, não deixaremos de mencionar as diferentes versões em determinadas cenas, porque acreditamos que além de dar uma falsa visão de uniformidade, optar por uma das versões empobrece a variedade de formas e conteúdos com as quais se apresenta o Boi-de-Mamão no litoral de Santa Catarina.

⁷⁰Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida em fevereiro de 1994.

PERSONAGENS

CORO - Formado por um Chamador (o que improvisa os versos e dá ordens às demais personagens) e cantores. Instrumentistas (acordeon, violão e cavaquinho). Percussionistas (bumbo, chocalho e pandeiro).

VAQUEIRO - Está sempre em cena brincando .

MATEUS - Também esta sempre presente em cena porém sua tarefa é de contracenar com as personagens no sentido de provocar o riso. Pode apresentar-se mascarado ou maquiado. Em algumas versões só permanece em cena durante a apresentação da figura do Boi.

BOI

LAÇADOR E CAVALINHO

CABRA

MARICOTA ou **MARIANA**

BERNÚNCIA

FILHOTE DA BERNÚNCIA

CACHORRO

URUBU

URSO

MICO PRETO

DOUTOR

Dependendo de onde a brincadeira é organizada podem aparecer outras personagens ou figuras . Nas andanças pelo litoral catarinense, foi possível identificar figuras como GALO, FILHA DA MARICOTA, JIBÓIA, EMA, CURUPIRA, JARAGUÁ, ZEBRA, BENZEDOR, ONÇA PINTADA, BICHO CERVO, MULHER DO MATEUS (CATIRINA, MIQUILINA OU VELHA).

Algumas personagens podem aparecer em duplas como: URSO PRETO e URSO BRANCO, CACHORROS, BERNÚNCIAS ou ainda três URUBUS e três ONÇAS PINTADAS.

Cena Um: OI DÁ LICENÇA EU VOU CHEGAR.

. **Entra Coro cantando a música de chegada:**

"Chamador: Ó meu senhor dono da casa.

Coro: Oi dá licença eu vou chegar.

Chamador: Nós hoje estamos reunidos.

*Coro: Oi dá licença eu vou chegar.
Chamador: Viemos aqui brincar de Boi.
Coro: Oi dá licença eu vou chegar...⁷¹*

Ou :

*"Vamos moreninha
Vamos até lá
Vamos lá na vila
Para ver meu Boi brincar...⁷²*

- . Alguns grupos de Boi trazem estandarte com sua identificação.
- . Atravessam a arena formada pelo público e postam-se reunidos de frente para o local de entrada das figuras.

Cena Dois: O BOI ENTRA EM CENA

- . Terminada a música de chegada, faz-se pequena pausa.
- . O Chamador, em seguida, convida o Boi a se apresentar, cantando sua música:

*"Chamador: Está chegando a hora
do Boi se apresentar.
Coro: Eu peço prá ele vir olelê
Oi brincar ó meu Boi aiá.
Chamador: O meu Boi é de mamão
Dá galhada no João.
Coro: Eu peço prá ele vir olelê
Oi brincar ó meu Boi aiá.⁷³*

- . Entra o Boi, trazido à cena por Mateus e Vaqueiro acompanhado de grande aclamação do público.
- . Com versos improvisados, o Chamador ordena ao Boi saudar:
 - dono da casa ou autoridades presentes;
 - músicos e cantores;
 - público em geral.

⁷¹Letra da música de chegada do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁷²Letra da música de chegada do Boi-de-Mamão do Pantanal.

⁷³Idem.

Cena Três: A MORTE DO BOI

- . O Boi faz demonstrações de bom dançador: rodopia, salta, corre.
- . Investe contra o público ampliando a arena, causando correrias, gritos e muito riso.
- . Investe contra Mateus e Vaqueiro.
- . Obedece às ordens do Chamador e Mateus para ocupar o centro da arena.
- . Dá uma forte marrada em Mateus que cai e rola pelo chão.
- . O Boi "machurra"⁷⁴ e morre.
- . O Coro canta o lamento anunciando sua morte:

*"Coro: O meu Boi morreu
que será de mim
manda busca outro maninho
lá em Imaruim."*⁷⁵

- . Cessa a música e ouvem-se os gritos e lamentos de Mateus e Vaqueiro confirmando a morte do Boi.
- . Lamento geral.
- . Mateus sai da arena dizendo que vai buscar o Doutor.
- . Na cena da morte do Boi também pode ser encontrada a seguinte versão:
- . O Boi posta-se no centro da arena.
- . Mateus desembainha um facão e mostra calmamente ao público.
- . Crava o facão no pescoço do Boi que está ao seu lado e aguarda passivamente sua reação.

⁷⁴"Machurra", "Amachurra" ou "Machorrar" são expressões usadas para designar uma sequência de gestos que devem ser executados pelo ator que manipula a figura do Boi, como por exemplo, tremer e prostrar-se lentamente para demonstrar que o Boi morreu. Não encontramos tais expressões nos atuais dicionários de língua portuguesa.

⁷⁵Letra da música que anuncia a morte do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

- . Boi cai morto.
- . Enfia-lhe o facão no traseiro.
- . Cheira o facão, acenando pela existência de mau odor, limpa na própria perna e guarda-o.
- . O Coro canta o lamento, "ele já matou o Boi".⁷⁶
- . Interrompida a música, entra o Doutor.

Cena Quatro: O DUELO DOS URUBUS E CACHORRO

- . Entram os urubus atraídos pelo mau cheiro do Boi.
- . Pinicam o rabo do Boi.
- . São afastados por Mateus e Vaqueiro.
- . Entra o Cachorro.
- . Urubus tentam constantemente aproximar-se do Boi, porém são afastados pelo Cachorro.

Cena Cinco: DOUTOR PRESTA SOCORRO

- . Coro anuncia a chegada do Doutor cantando sua música.
- . Entra o Doutor que , normalmente é corcunda, manco, usa bengala e traz um grande livro debaixo do braço.
- . Traz também, uma mala branca com símbolo da Cruz Vermelha.
- . Estabelece um bem humorado diálogo com o Chamador, tentando informar-se dos fatos.
- . Chamador lamenta dizendo que "acabaram com a alegria do povo...o Boi morreu."⁷⁷
- . Doutor promete curar o Boi.

⁷⁶Refrão do Coro do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁷⁷Extraído do diálogo entre Chamador e Doutor do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

- . Examina. Tenta ouvir o coração do boi servindo-se de um imenso estetoscópio posicionado no traseiro do Boi.
- . Os Urubus, em cena, pinicam a bunda do Doutor e ele se assusta.
- . Entristecido, o Doutor confirma a morte do Boi mas promete que vai curá-lo.
- . Por vezes pede uma bebida (cachaça), para se concentrar melhor.

Cena Seis: A RESSURREIÇÃO DO BOI

- . Doutor procura dar diversos diagnósticos ao Boi.
- . Aplica-lhe um clister. Nada resolve.
- . Existem grupos que recorrem, nesta hora, ao Benzedor, que faz as mais variadas e exageradas preces no intuito de curá-lo.
- . Noutra versão, o próprio Doutor abandona sua condição de médico e passa a benzer o Boi.
- . Numa terceira versão, o Doutor, frustrado pelo insucesso da cura, bebe cachaça muito próximo do Boi que dá os primeiros sinais de vida, tocado pelo cheiro da bebida.
- . Mateus, sempre em cena, aproxima-se do Boi e na oportunidade, o ator que está dentro da figura estende-lhe a mão, toma a garrafa das mãos de Mateus e bebe descansadamente.
- . Devolve a garrafa a Mateus.
- . Portanto, os motivos para a ressurreição podem ser os mais variados.
- . Aliás, em alguns grupos o Boi ressuscita sem motivo algum, ou melhor apenas obedece ao Coro que anuncia a recuperação da sua vida.
- . O Coro começa a cantar novamente a música do Boi.
- . O Boi começa a mover-se.

Cena Sete: A DANÇA DO BOI RESSUSCITADO.

- . Vaqueiro e Mateus dão toques com seus bastões, no corpo do Boi para que se anime.
- . Os músicos cantam animadamente sua ressurreição:

*"Chamador: Alevanta Boi dourado
Alevanta devagar.*

Coro: Vem cá, meu Boi, vem cá.

*Chamador: Oi dança bem abaixadinho
Prá ninguém te espiar.*

Coro: Vem cá, meu Boi, vem cá.

Chamador: Alevanta devagar

Para não te machucar.

Coro: Vem cá, meu Boi, vem cá."⁷⁸

- . O Boi dança, rodopia e investe contra o Doutor que sai correndo.
- . Mateus e Vaqueiro encarregam-se de trazer o Boi para o centro da arena.
- . O Boi amplia mais o círculo, investindo contra o público.
- . Demonstra toda sua agilidade, novos passos e coreografia neste momento.
- . O público participa mais animadamente. As crianças puxam o rabo do boi e são advertidas pelo vaqueiro.

Cena Oito: O CAVALINHO

- . O Chamador acompanhado pelo Coro, chama o cavalinho que entra dançando e contornando a arena:

*"Chamador : Ó meu Cavalinho
ele já chegou
O dono da casa
não cumprimentou."*⁷⁹

⁷⁸Cantoria do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

⁷⁹Letra da música do Boi-de-Mamão do Itacorubi.

- . O Laçador pode aparecer usando máscara.
- . O Boi investe contra o cavalinho que afasta-se com ajuda de Mateus e Vaqueiro.
- . O Chamador anuncia o momento bastante esperado: o laçamento do Boi.
- . Laçador que não consegue laçar no primeiro arremesso do laço pode ser vaiado. Quando consegue, é muito aplaudido.
- . O Boi, domado, submete-se às determinações do Laçador que dança segurando firme o laço.
- . O Chamador anuncia as despedidas do Boi e Cavalinho com uma música de lamento:

*"Já foi, já foi, já foi
 Já foi, deixaram ir
 E quem quiser amor
 Vá lá em Imaruim".⁸⁰*

Ou

*"Ele já laçou
 Ele foi embora..."⁸¹*

- . Com a saída das figuras a música é interrompida e o público aplaude.

Cena Nove: A CABRA

- . Ouve-se a música da Cabra:

"Chamador: Olha lá Meste Vaqueiro.

Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.

Chamador: Vai buscar a tua Cabra

Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.

Chamador: Traga aqui neste terreiro.

Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.

Chamador: Quero ver ela berrar.

⁸⁰Letra da música do Boi e Cavalinho do Boi-de-Mamão do Pantanal.

⁸¹Refrão cantado pelo Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.
Chamador: Tu me preste atenção.
Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.
Chamador: Dá uma volta no salão.
*Coro: Ei Cabra, Ei Cabra.*⁸²

- . Entra a Cabra dançando e rodopiando freneticamente. A característica desta figura é justamente a agilidade do seu dançador ou manipulador.
- . Existem versões onde a Cabra é acompanhada de outra figura, um Cabritinho, seu filhote. Brinca no seu bojo, uma criança. O Cabritinho dança sempre muito próximo da sua mãe.
- . O Coro , depois de ter anunciado a chegada da Cabra, lhe dá ordens indicando para onde deve se locomover e a quem deve cumprimentar.
- . Anuncia sua saída seguida de aplausos do público.
- . Alguns grupos chamam novamente o Cavalinho e Laçador que assumem a tarefa de laçá-la, retirando-a de cena.

Cena Dez: O URSO

- . O Coro anuncia a chegada do Urso, cantando sua música:

"Chamador: Olha lá Mestre Mateus
Escuta o meu cantar
Vai buscar o bicho Urso
No salão pode dançar.

Coro: Ai, ai, ai
Nosso Urso já chegou
Ai, ai, ai,
*Nosso Urso é dançador.*⁸³

- . Mateus encarrega-se de trazê-lo à cena com uma corda amarrada na cintura.

⁸²Letra da música da Cabra do Boi-de-Mamão do Itacorubi.

⁸³Letra da música do Boi-de-Mamão do Pantanal.

- . Alguns grupos apresentam duas figuras: Urso Preto e Urso Branco.
- . Dançando, aproxima-se das crianças, provocando medo e correrias.
- . Solta-se da corda .
- . Agarra crianças e rola no chão, causando grande alvoroço junto aos pequenos.
- . Mateus e Vaqueiro socorrem os pequenos e reprimem o comportamento do Urso.
- . Percebe-se a existência de cuidados nos gestos do animal, procurando dar certa veracidade a ações como apropriar-se de bonés, bolsas, abraçar crianças.
- . Por fim, Mateus e Vaqueiro "domam o Urso" e sob as ordens do Coro saem acenando para o público.

Cena Onze: OUTRAS FIGURAS

- . O Coro começa a cantar a música do Mico Preto.
- . É uma espécie de macaco que entra acompanhado por Mateus , atuando sempre no sentido de interferir impedindo suas investidas contra o público.
- . Rouba bolsas, e guloseimas disponíveis na platéia.
- . Rouba o chapéu do Vaqueiro e joga para a platéia.
- . Suas ações, por vezes , se parecem muito com as do Urso. Porém, seus gestos são característicos de macaco, explorando bem o andar, coçar a cabeça, correr, saltar.
- . O Coro passa a cantar a música das Onças. Muda a música mas o ritmo permanece.
- . O Mico Preto não sai de cena. Continua com suas brincadeiras.
- . As Onças chegam dançando e convidam pessoas da platéia para dançar como seus pares.
- . Macaco quer dançar com as Onças mas é rejeitado.
- . O Coro anuncia a chegada da Ema.
- . Seus gestos, muito distintos das outras figuras em cena, dão a impressão de que

procura algo na platéia.

- . Pinica bolsas, as vezes a cabeça de alguém, provocando o riso nas pessoas.
- . Sua relação só se dá com o público não contracenando com as outras figuras em cena.
- . Esta parte da brincadeira é bastante diferenciada de grupo para grupo. É o momento em que são incluídas diversas figuras como: Bicho Cervo, Curupira, Zebra, Jaraguá, tudo muito a critério e gosto de cada grupo.

Cena Doze: ARREDA DO CAMINHO QUE A BERNÚNCIA QUER PASSAR.

- . Coro anuncia a chegada da Bernúncia cantando sua música:

*"Olê, olê, olê , olê, olá
arreda do caminho
que a Bernúncia quer passar.
A Bernúncia é bicho brabo
que comeu Mané João
come pão, come bolacha,
come tudo o que lhe dão."⁸⁴*

- . Ouvir essa música já causa grande alvoroço entre as crianças.
- . Entra a Bernúncia com sua bocarra em movimento , manipulada por três homens.
- . Figura que simboliza o medo, chega ampliando o espaço de representação.
- . Vai ziguezagueando por toda a arena e também investe com a boca aberta sobre o público, tentando engolir alguém.
- . Alguns grupos apresentam simultaneamente duas Bernúncias: uma grande, a mãe e outra um pouco menor.
- . Mateus e Vaqueiro escolhem duas ou mais crianças do público e levam-nas até

⁸⁴Letra da música da Bernúncia cantada por todos os Bois da região de Florianópolis observados para essa pesquisa.

- a Bernúncia.
- . As crianças, num ato de cumplicidade, aceitam ser engolidas, adentrando pela bocarra.
- . Dança um pouco e deita-se.
- . Em algumas versões , acontece nova intervenção do Doutor que vem auxiliar o parto da Bernúncia.
- . O Coro continua cantando e contando as proezas desta figura causadora de tanto medo.
- . Nasce a Bernuncinha, uma réplica diminuta do animal.
- . O público aplaude.
- . O filhote investe contra o público junto com a mãe.
- . É anunciada suas retiradas.

Cena Treze: TÁ CHEGANDO A HORA DE DANÇAR A MARICOTA

- . Depois de pequena pausa o Coro começa a cantar a música da Maricota, anunciando assim a sua chegada:

*"Dona Maricota
nariz de pimentão
deixou cair as calças
bem no meio do salão."*⁸⁵

- . Entra Maricota, um boneco-máscara com três metros de altura, com os braços soltos e as mãos espalmadas.
- . Algumas versões trazem conjuntamente a Filha da Maricota, um boneco parecido com a dita mãe, apenas um pouco menor. Segundo os versos do Chamador, Maricota está imbuída de encontrar um noivo para a filha.
- . Maricota se apresenta numa sequência de gestos e ações inicialmente discretos e

⁸⁵Letra da música da Maricota do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto.

- elegantes: saúda o Coro, circula dançando por toda a arena, e a seguir dá intensos giros fazendo com que suas pesadas mãos batam nas pessoas, afastando-as de si e ampliando a arena.
- . Causa muito riso tais giros, principalmente porque eles acontecem num sentido e são abruptamente interrompidos iniciando novamente no sentido contrário.
 - . Estes movimentos são amplamente explorados até que o Coro anuncia sua despedida.
 - . Maricota faz novas reverências ao público e sai de mãos dadas com Mateus e Vaqueiro, sob forte aplauso.

Cena Quatorze: DESPEDIDA

- . O Coro inicia o canto de despedida e a seguir todas as figuras entram dançando, ocupando toda a arena.
- . A seguir o Coro inicia a retirada acenando para o público e cantando:

*"Chamador: Pedimos licença a todos
 Olê olê agora vamos descansar
 Coro: Nosso Boi vai embora olê lê
 Ou brinca ou meu Boi ôi á.
 Chamador : Senhor mestre de sala
 Cuidado muita atenção
 Coro : Nosso Boi vai embora olê lê
 Ou brinca ou meu Boi ôi á.
 Chamador : Fazemos a meia lua
 Olê lê saímos deste salão.
 Coro : O nosso Boi vai embora olê lê
 Ou brinca ou meu Boi ôi á."*⁸⁶

⁸⁶Letra da música de despedida do Boi-de-Mamão do Itacorubi.

1.5 OUTRAS FORMAS DE VER O BOI

Na coleta de material para o presente estudo encontramos, entre outros, dois relatos datados de 1871 e 1946, os quais optamos por transcrever, considerando a qualidade literária dos trabalhos dos escritores catarinenses José Boiteux e Othon D'Eça e, principalmente, por acreditarmos que tais relatos expressam com clareza a importância e significação que a Brincadeira de Boi-de-Mamão tem para as populações do litoral de Santa Catarina.

O relato de Othon D'Eça refere-se a uma apresentação onde hoje se situa o bairro Coqueiros na parte continental do município de Florianópolis. Já o texto de José Boiteux relata uma apresentação no centro da cidade, no Palácio do Governo da Província. Talvez não seja possível avaliar o prestígio do Boi-de-Mamão na época, pelo fato de receber convite para apresentar-se no Palácio, porém, serve para refletirmos sobre a diferença de tratamento hoje concedida aos grupos de Boi. Hoje, que grupo de Boi receberia tal convite? Melhor seria estender a pergunta às outras áreas das artes: que grupos artísticos recebem convites para apresentar-se nos palácios dos governantes?

Optamos por transcrever tais relatos, apesar de um pouco longos, porque enriquecem em muito nosso estudo, não só por seu valor histórico mas também por trazer elementos que nos ajudam a compreender a brincadeira hoje. Na análise que faremos nos remeteremos, com frequência, a dados e questões levantadas pelos dois autores catarinenses.

Por último, selecionamos fotografias de cenas da brincadeira de diversos grupos de Boi que ajudam a ilustrar a fábula bem como permitem uma visão mais precisa de como se apresenta o Boi-de-Mamão no litoral de Santa Catarina.

1.5.1 A VERSÃO DE JOSÉ BOITEUX - 1871

Foram correndo os meses , até que se abriu a madrugada de dezembro.

Desde esse mês, revestiu-se a cidade de Desterro das galas costumeiras nesses dias memoráveis.

O velho palácio solidarizou-se com as demais casas da capital nessa expansão de alegria comunicativa.

- Vamos ter a dança do Boi! ouvi dizer, há pouco, quando passava pela loja de Antonio Jacques, lá na Rua Augusta.

À noitinha, partindo do galpão situado junto ao antigo forte, à luz de artoches, começou o grupo a percorrer as ruas da cidade, que se movimentou, convergindo para o Largo do Palácio.

À frente, os músicos, tocando viola, puíta, e cavaquinho. No meio, o Boi, um rapaz forte e já traquejado, por alcunha Retumbão, coberto com a pele desse animal, ajustada convenientemente numa armação.

Acompanhando o malhado que ia distribuindo, à direita e à esquerda, marradas aos circundantes caminhava aos pinotes, sempre mesureiro para as moçoilas.

Acompanhado do poviléu, que engrossava de minuto a minuto, o grupo rumou pela Rua Augusta desembocando na praça principal, entoando o seguinte coro:

Olha o Boi, olha o Boi que te dá;
 Ora entra prá dentro
 Meu Boi marruá.
 Olha o Boi, olha o Boi que te dá;
 Ora, o dono da casa
 Tu vais festejar.

Já então informado de que seria agradável ao presidente dançasse o Boi em frente ao palácio, ali ergueu o vaqueiro a guilhada e gritou:

- Eia, bumba meu Boi!

Meu Boi-de-Mamão!

Estrugiram palmas de uma das sacadas. Animado por tão expressiva demonstração Pai Mateus abriu a roda e colocou ao centro o Boi e a cabrinha.

Com o acompanhamento da música, com a cadência marcada pela puíta, começou o vaqueiro a cantar uma ária, cujo estribilho era, em coro, entoada pela gente que completava a farândula.

Tirando o assunto dos circundantes, de fatos e personagens do lugar, o vaqueiro, lépido sempre, a saltar, ora para um lado, ora para outro, lançava quadrinhas improvisadas no momento:

Eia, bumba, meu Boi
 Que a carestia aí está:
 Carne e peixe não se vê
 E de milho nem fubá!
 Meu malhado é bonitinho
 Brinca em todo lugar
 Brinca aqui no Desterro,
 Prá quem o manda chamar.

Nesse íterim o Boi se encarregava de completar o efeito almejado, investindo contra o alvo das sátiras e epigramas ou dos mal disfarçados elogios.

- E arremate malhado, esta gente que aqui está -
 ordenava o vaqueiro.

- Eia bumba, meu Boi, meu Boi-de-Mamão!

Depois das várias evoluções grita com entusiasmo o vaqueiro:

O meu boi é das Lages,
 E é um valentão,
 Chegando ao capinha
 Derruba-o no chão.
 Caminha, meu boi
 Vamo-nos embora
 Que a viagem é longa
 Daqui prá fora.

Entra em cena o Pai Mateus:

Vem meu Boi malhado
 Vem fazer bravura
 Vem dançar bonito
 Vem fazer mesura.
 Vem dançar meu Boi
 Brinca no terreiro
 Que o dono da casa
 Tem muito dinheiro.

Enquanto isso, enquanto não lhe chegava a vez de apresentar-se, a cabrinha corteja as moçoilas.

Novos versos do vaqueiro, novas marradas do Boi, novos pinotes do cavalinho, novas cabriolas da cabrinha.

Estalavam-se as risadas, que se repetiam com a incorreção da versalhada estropiada, forçando rimas.

Convidado pelo presidente a subir ao salão central do Palácio , o grupo acedeu prazerosamente.

- Repitam, repitam tão engraçada diversão. Nada de acanhamento. Como lá embaixo... remendou o Presidente.

- Como Vossa excelência ordena respondeu o vaqueiro, descobrindo-se.

Ante a benevolente atenção da primeira autoridade da província, redobram todos - Vaqueiro, Pai Mateus, Boi, Cavalinho, Cabrinha, Pastores, no entusiasmo das danças, marradas, pinotes, saracoteios.

- Ei bumba, meu boi! Meu Boi-de-Mamão!

E o malhado a pinotear, fingindo agressões. Começou o vaqueiro os improvisos:

Aqui estamos, minha gente,
 fazendo nosso Boi dançar,
 certos de o nosso Presidente
 nossas faltas perdoar...

E a farândula em peso:

- Eia , bumba, meu Boi !

E o Pai Mateus por sua vez:

E o nosso boi malhado
nunca visto tão contente
vai agora, sem demora,
Saudar nosso Presidente.

E determinando o Boi:

- Cumprimenta malhado,
Seu doutor Presidente !

À voz do vaqueiro que brandia a guilhada, o boi, depois de um brusco movimento, que dilatou a roda que o cercava, saudou o Doutor Bandeira de Gouvêa, raspando quase com as guampas, o assoalho atapetado.

E o Presidente , sem mais tir-te nem guar-te alongando os braços num desmedido cumprimento:

- Viva seu Boi !

Não se pode conter o vaqueiro:

- Nunca vi boi tão feliz
como este meu malhado !
Pois recebe do seu Gouvêa
cumprimento bem rasgado...

Animado pela correspondência dos cumprimentos, volta e meia o malhado enfrentava, do mesmo jeito, ao Dr. Bandeira de Gouvêa, que repetia em meio da risada geral:

- Viva seu Boi !

E desceu a farândula a escadaria do Palácio, cativa da amabilidade extrema da primeira autoridade da província, rebentando em farta rebolearia de risos e vozes.

Pai Mateus, em despedida, com a voz engrolada, devido à vinhaça emborcada na alegre passeata:

- Alevanta malhado !

E a rapaziada em coro:

- Lá vai o Boi !

Chega a vez do vaqueiro :

- Vem de lá , meu boizinho !

De novo o pessoal, dobrando no entusiasmo:

- Lá vai o Boi !

Reunidas em bloco, as figuras, ao chegarem ao ponto de partida, dissolvem-se cantando em despedida:

Retiremos meu bem, retiremos
Acabou-se a nossa função
Esperemos pelo ano que vem
Forrados da mesma animação.

BOITEUX, José. ÁGUAS PASSADAS.
Livreria Central. Fpolis. 1932. 2a edição.

1.5.2 A VERSÃO DE OTHON D'EÇA - 1946

E quem pensaria!

O Boi se aproxima. Segue-o o povo. Ninguém ficou em casa, nos panos, nem mesmo doente: a brincadeira é mais forte do que tudo e está misturada no sangue:

- É o nosso divertimento... já foi dos nossos pais... Não há outro.

- E quem vai de cavalinho?

- É o Estevão. Brinca que vale a pena. É de Massiambu.

*

Em frente à minha casa, como em dia de festa, o povo se aglomera embevecido, os olhos sôfregos, num silêncio de igreja.

As mulheres de saias domingueiras, algumas com o filho no colo ou pela mão; os homens de chapéu, camisas limpas, tamancos e pés lavados.

Os cantores chamam o Boi, que se precipita, espantado, abrindo rastros, atacando até os que se debruçam na cerca, do lado de fora.

- Eia, bicho louco!... Credo! Quem é?

- O Maninho, filho da Cinoca.

- O Maninho, já de Boi? Parece que foi ontem que o vi nascer! Louvado!

Em seguida o Mateus, pingando de tiras vermelhas e azuis, o chapéu de bico, a varinha na mão.

Depois... o Boi adoeceu; está caído, os grandes olhos de carvão muito abertos, o focinho na terra, imóvel e rijo na sua armação de bambu verde. O coro lastima a morte do bicho. O vaqueiro nada arranjou:

- Alevanta meu Boi, arretira meu Boi.

Mas o Boi continua sobre as pernas, mais duro que samburá de cipó, as guampas rijas, os olhos de carvão imóveis e tristes.

Mateus apela para o Doutor, que se aproxima com as suas artes numa caixa de pau, a rabona roçando os quadris, os óculos de arame sobre o nariz de zarcão.

E benze o Boi, com as "palhas e maravalhas e as penas do urubu".

O Boi oscila e range; levanta-se, ressuscitado. E volta a dançar, até que o cavalinho, que também executou os seus compassos, ondeou a sua capa de setineta azul e bebeu, feroso e ancho, o seu penacho de paina, obedecendo os cantores, laça o Malhado e o arrasta para o recesso das folhagens caladas e escuras.

Há um espaço de silêncio, uma vaga agitação de impaciência, um pesado momento de expectativa e de temor, como se o mistério, de repente, tivesse de surgir da terra mole e pressaga.

Do chão sobe um calor empoeirado e fino. Nas moitas retinem os grilos.

Do fundo, os cantadores seduzem agora a Bernúncia...

Bernúncia, minha Bernúncia

Bernúncia do coração...

E entra a "excomungada", como um vento, baleando o corpo para lá e para cá, a cabeça baixa, preparando o bote, como a cobra embrabecida no folhelo.

*

A Bernúncia!

De que fabulário ou de que folclore se desprende?

É um bicho longo, de quatro pés, flácido e mole, cauda curta de bode, dentuça de jacaré e riscos negros no lombo de cação...

Come crianças, a peste, e ainda fica batendo a bocarra, satisfeita e regalada.

- Cruzes, mulher! Quase que me engole o Manequinha. Não é às veras, mas arrepiá!

Para o Carmino, jornaleiro da Pinheira, a Bernúncia deve ser uma "alma".

O jango Leiria, porém não dá as âncoras ao Carmino: discorda com desprezo:

- Isso é algum mau fadário, como a bruxa ou o lobisomem.

Mas o Antônio Adriano, velho pescador e meu amigo, pensa que a Bernúncia veio do mar: - Pode que seja um bicho do mar!...

O avô, que viera "da outra banda do oceano", mais de uma vez lhe falara de monstros e cobras grandes que atacavam os barcos e se escondiam nas dobras das cerrações. O velho chegara a ver, com vinte dias de mar, os olhos de um deles piscando no alto da noite escura.

O Cipriano, porém, apenas sabe que é a Bernúncia e que ela deve obedecer:

**Senhora dona Bernúncia,
Faça a sua obrigação,
Venha dançar sem demora ,
No meio deste salão.**

*

E a brincadeira terminou. Mateus recolhe os óbulos ao fundo do chapéu enfeitado.

- O que quiser... qualquer coisa serve... qualquer coisa...

- V. dançou muito bem, Doca...'É o melhor Mateus que eu já vi aqui em Coqueiros...Melhor do que o Amâncio.

- Obrigado... a gente faz o que pode...

E o Doca mostrava os dentes rijos, muito claros, cravados em gengivas duras e roxas.

O suor dava-lhe ao rosto uns tons luzidios de bronze molhado e o torso, largo e musculoso, parecia maior sob as tiras horizontais do papel cheio de franjas.

*

Morreu como os outros pescadores, ressumando água do ventre, conformado e distante, sobre farrapos encardidos e entre crianças que ainda não compreendem a sua fome.

O destino lhe fez apenas uma grande esmola: não o afogou no mar; deixou que o Doca morresse em casa, na sua enxerga de ripa, esgotado por uma funda, sequiosa e espaçada agonia.

Melhor assim: o Doca ao menos não foi roído pelos peixes e o seu corpo não se espatifou como o do Constâncio, de encontro às pontas das pedras, em qualquer costão onde o mar está sempre enfurecido .

- Sim, foi repousar ao pé do cruzeiro, louvado seja!

- Sabe-se onde ele está e é da gente!

*

Todos os pescadores pensam da mesma forma:

- Voltou para a terra. Antes a cova que andar sem pouso sobre as águas, enroscado no vento, credo!

*

Conheci muitos pescadores. Alguns morreram no mar, outros nos ranchos úmidos, de lama escura e cozinha de chão, e onde faltava a luz e sobrava a miséria.

Nunca me hei de esquecer do João Flores e do Lourenço Carpes... Eram meus amigos; a ambos levei-os ao cemitério, nuns restos bronzeados de poente.

Mas não sei porque: o Doca me comoveu mais do que todos os outros.

D'Eça, Othon. Homens e Algas. Edição do
Governo do Estado de Santa Catarina.
Florianópolis, 1978.

A leitura destas duas versões da brincadeira de Boi-de-Mamão escritas em diferentes épocas, 1871 e 1946, portanto, com 75 anos de diferença entre um relato e outro, nos permite perceber : o sentido de festa, reunião, divertimento, encontro de grande número de pessoas de uma comunidade; a alegria, o riso e certa dose de crítica que permeia a manifestação; o Boi-de-Mamão no século passado se apresentava com um número menor de figuras quando comparada com a descrição feita neste século; isso confirma a mutabilidade da brincadeira que abandona e incorpora figuras de acordo com os desejos de expressão e comunicação dos homens que dela participam; que é expressão do povo, gente que trabalha e vive em difíceis condições de sobrevivência; porém, é expressão vista e "usufruída" por outras classes sociais; a importância que o público, participante ativo da festa, confere aos homens que brincam debaixo das figuras; este mesmo público tem um referencial sobre as técnicas de apresentação e emite opiniões sobre o desempenho dos integrantes quando atuam. Enfim, nos permite perceber que, desde o século passado, o Boi-de-Mamão é uma das manifestações mais significativas da cultura dos homens do litoral catarinense.

1.5.3 IMAGENS

Foto 1 - OI DÁ LICENÇA EU VOU CHEGAR !

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 2 - O BOI ENTRA EM CENA.

Grupo: Boi-de-Mamão da Paciência-Itajaí



Foto 3 - A MORTE DO BOI . (O Boi dá marrada no Vaqueiro e morre.)

Grupo: Boi-de-Mamão do Itacorubi



Foto 4 - A MORTE DO BOI. (Mateus usa o facão para matar o Boi.)

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna

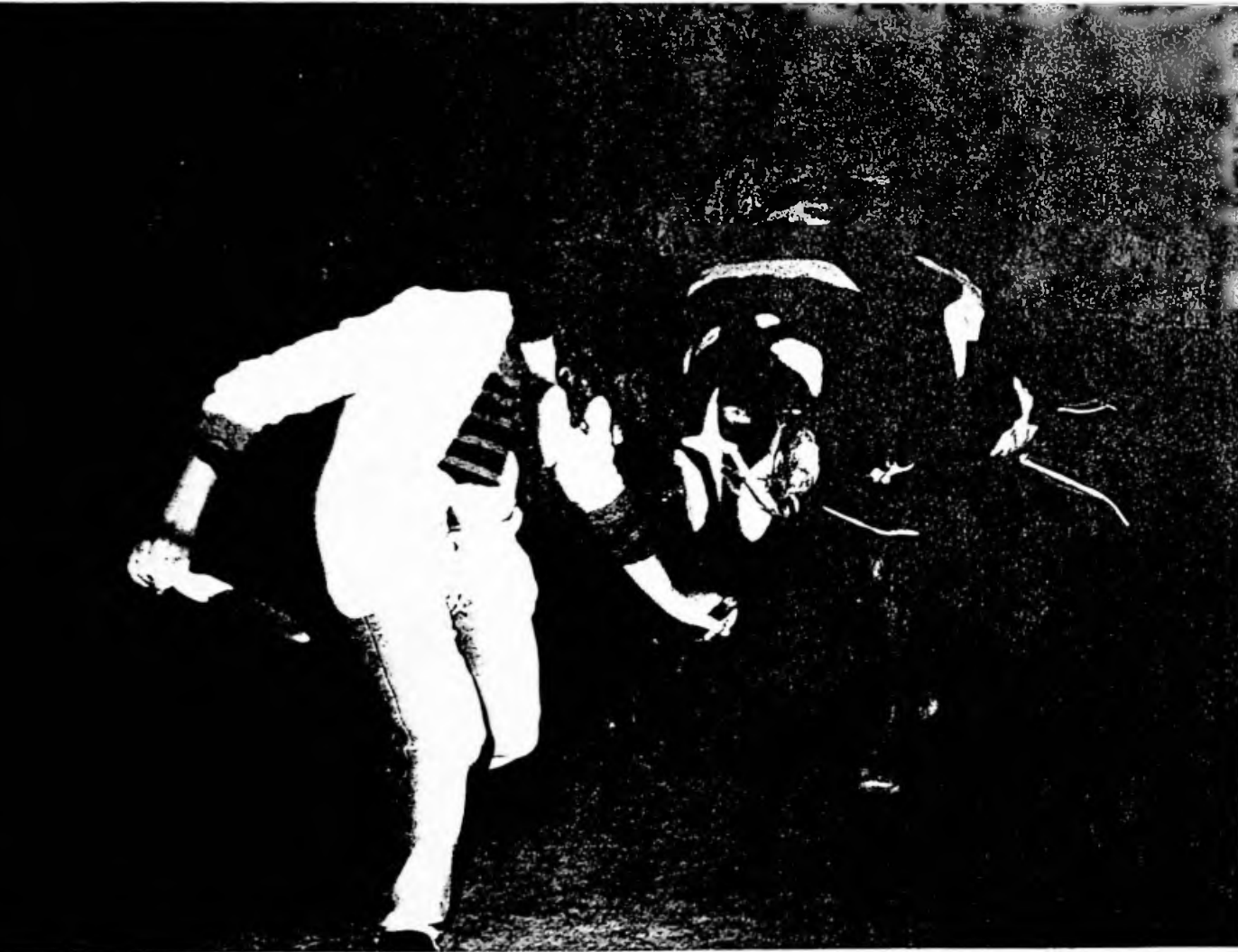


Foto 5 - A MORTE DO BOI. (Mateus trabalha no traseiro do Boi morto.)

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 6 - O DUELO DO CACHORRO E DO URUBU.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna

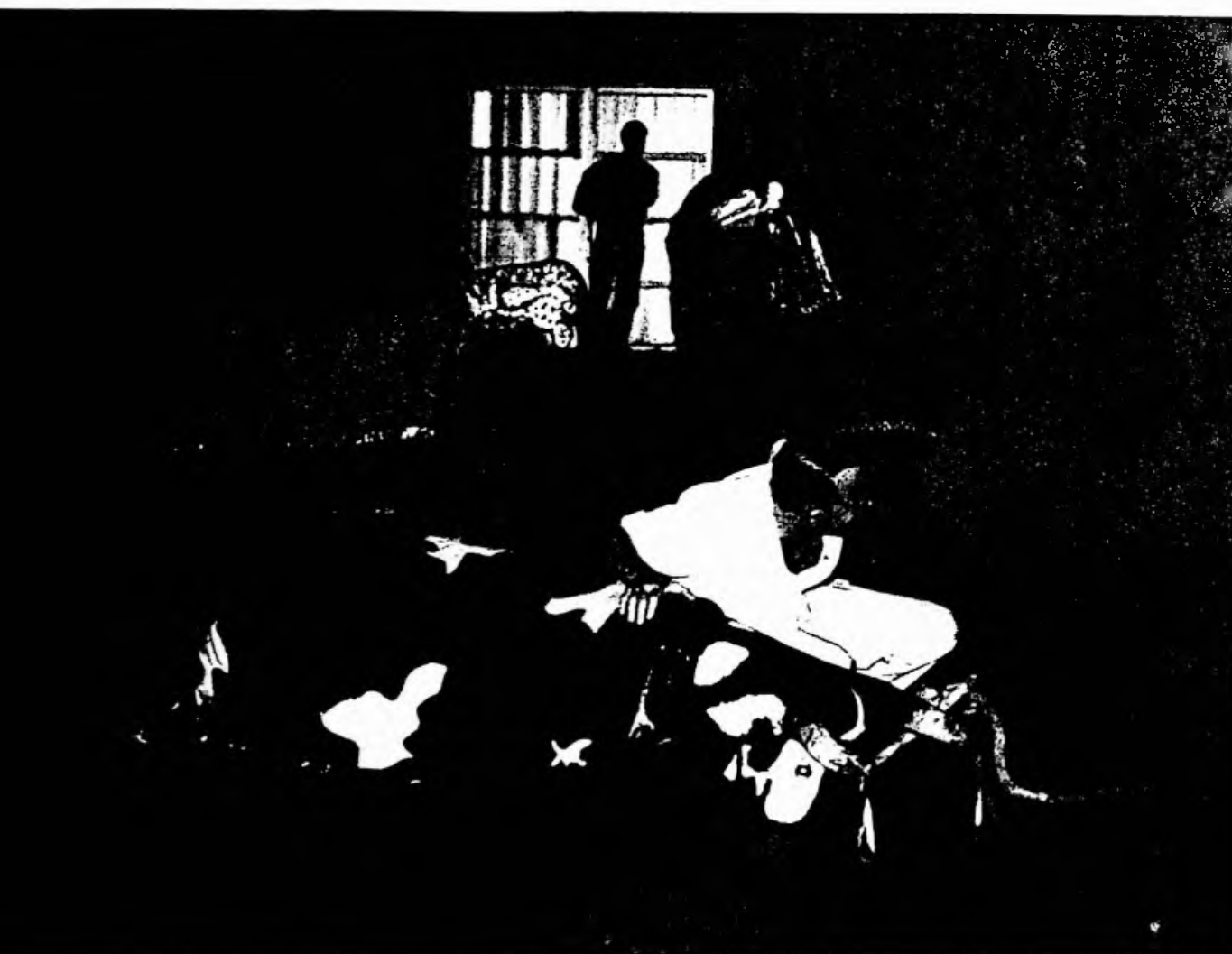


Foto 7 - O DOUTOR PRESTA SOCORRO.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna

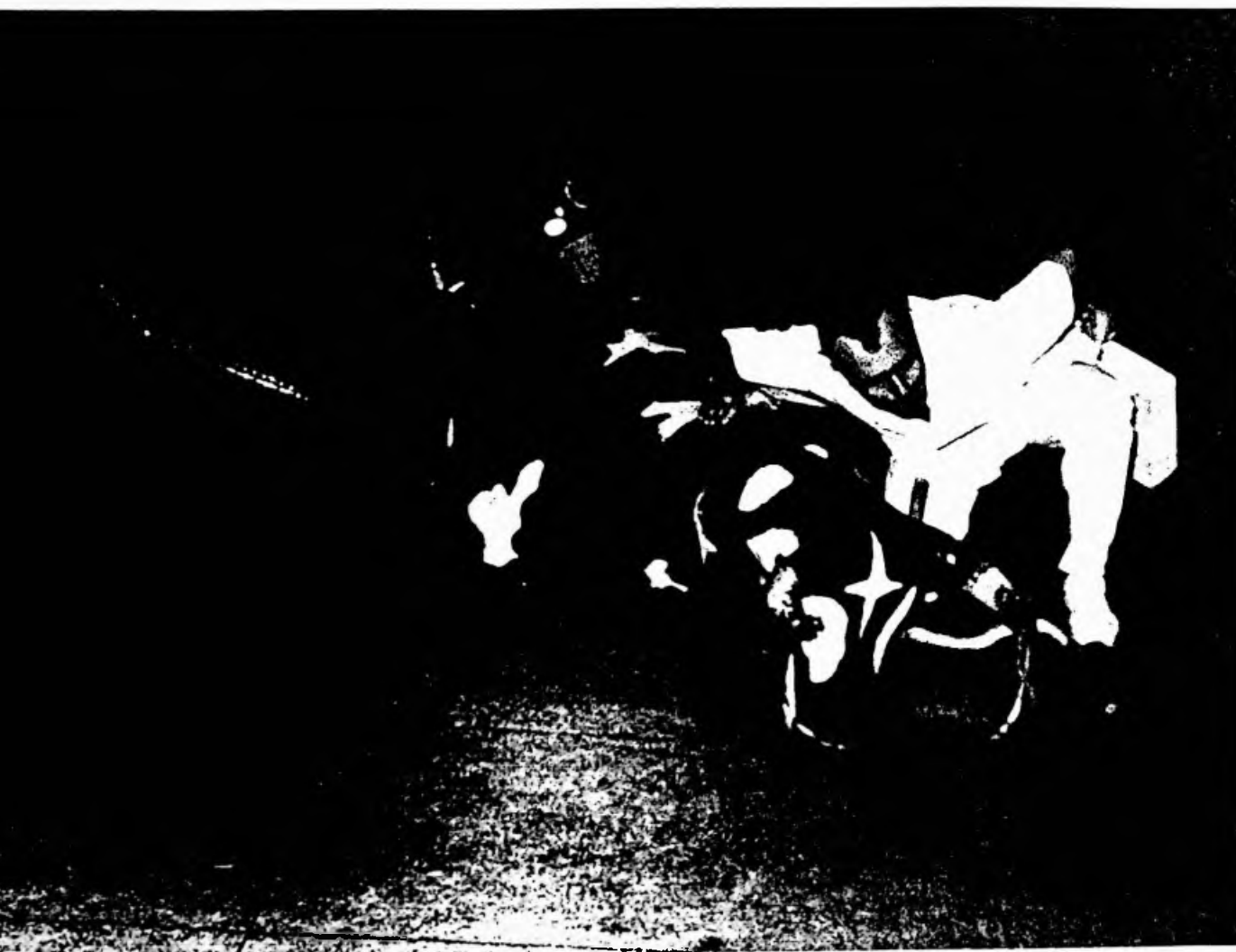


Foto 8 - O DOUTOR SE ATRAPALHA PARA CURAR O BOI.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna

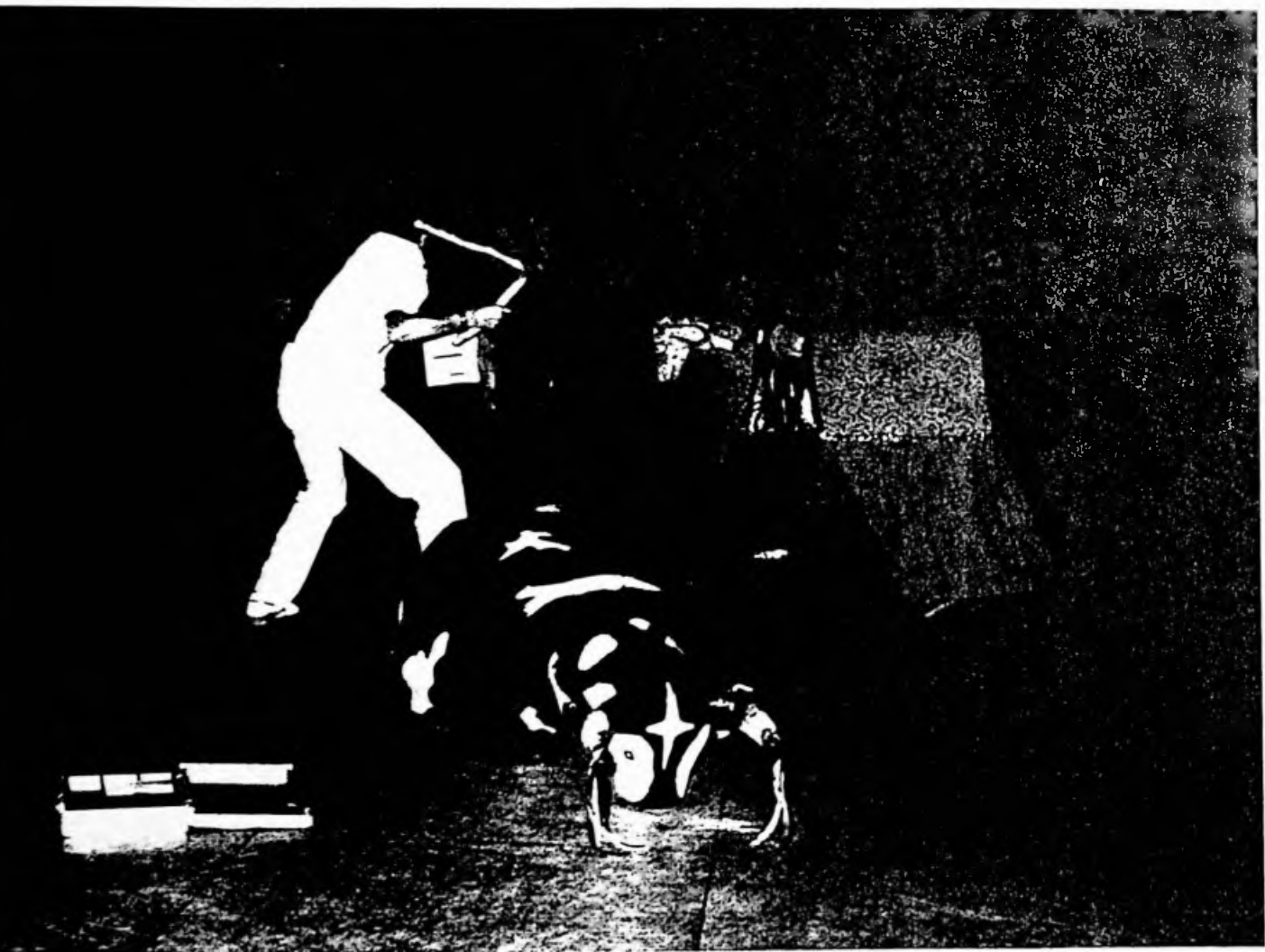


Foto 9 - MATEUS TAMBÉM É MEDICADO.

Grupo: Boi-de-Mamão do Itacorubi



Foto 10 - DOUTOR AFASTA URUBU PARA TENTAR CURAR O BOI.

Grupo : Boi-de-Mamão do Itacorubi



Foto 11 - A RESSURREIÇÃO DO BOI.

Grupo : Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 12 - O CAVALINHO.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto13 - O BOI É LAÇADO E LEVADO PARA FORA DA CENA.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 14 - A CABRA.

Grupo: Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa



Foto 15 - O URSO.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 16 - URSO BRANCO.

Grupo: Boi-de-Mamão do Pantanal



Foto 17 - OUTRAS FIGURAS - ONÇA.

Grupo: Boi-de-Mamão do Pantanal



Foto 18 - OUTRAS FIGURAS - BICHO CERVO.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna

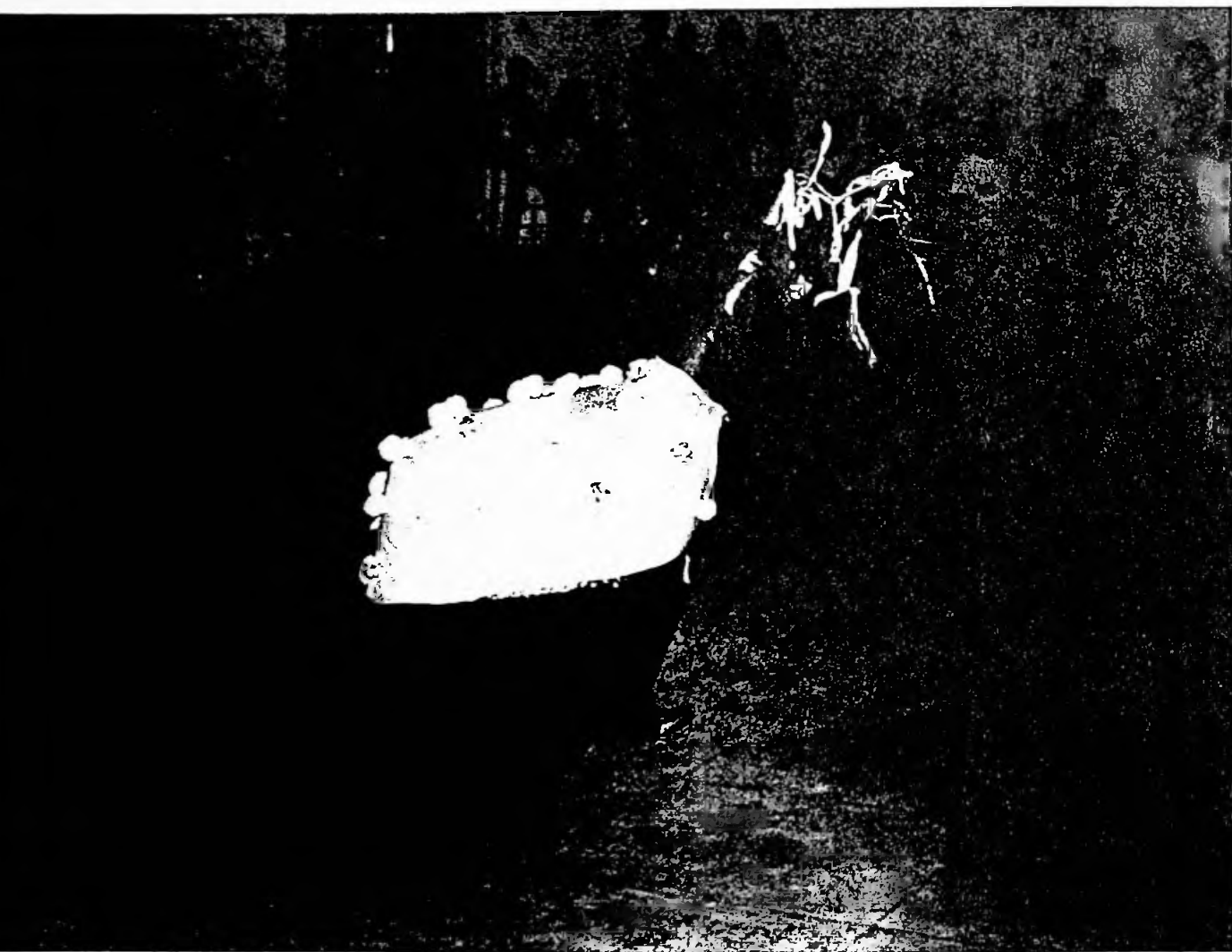


Foto 19 - OUTRAS FIGURAS - MICO PRETO.

Grupo: Boi-de-Mamão do Itacorubi



Foto 20 - ARREDA DO CAMINHO QUE A BERNÚNCIA QUER PASSAR.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



Foto 21- ARREDA DO CAMINHO QUE A BERNÚNCIA QUER PASSAR.

Grupo: Boi-de-Mamão do Itacorubi

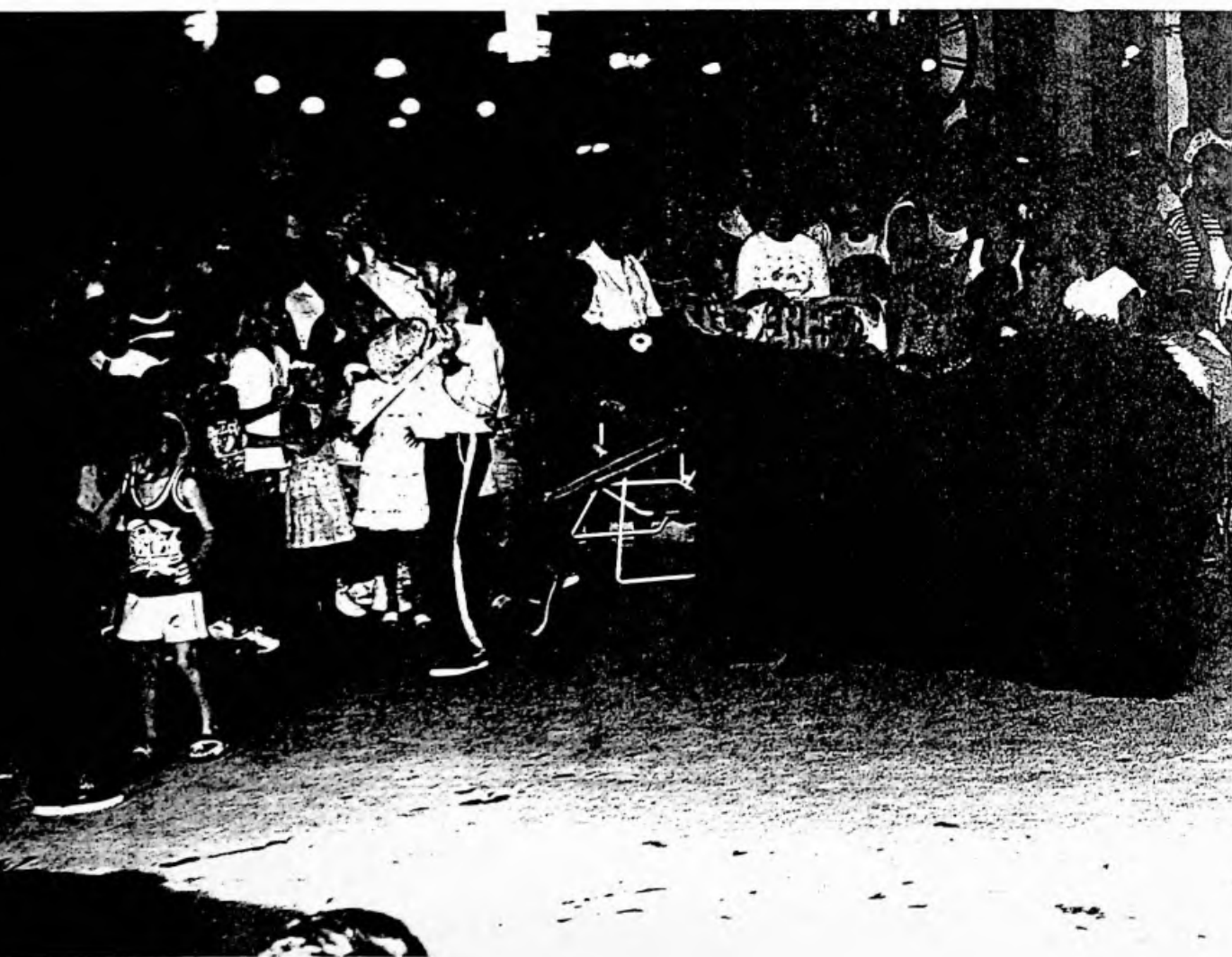


Foto 22 - BERNÚNCIA ENGOLE CRIANÇA.

Grupo: Boi-de-Mamão do Itacorubi

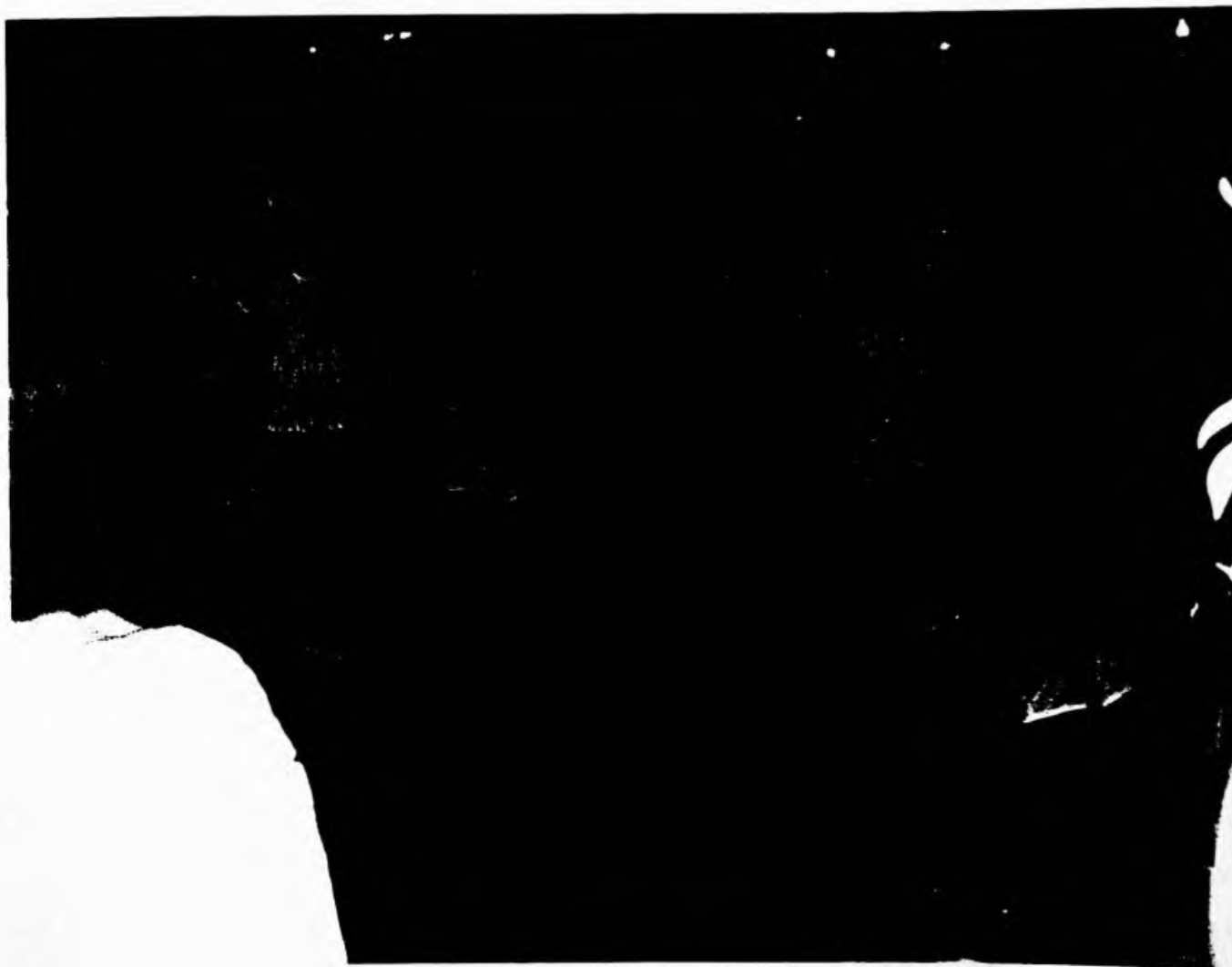


Foto 23 - TÁ CHEGANDO A HORA DE DANÇAR A MARICOTA.

Grupo: Boi-de-Mamão do Pantanal



Foto 24 - MARICOTA E VAQUEIRO SE BEIJAM.

Grupo: Boi-deMamão do Itacorubi



Foto 25 - MARICOTA RECOLHE DINHEIRO.

Grupo: Boi-de-Mamão de Jaguaruna



2. A TEATRALIDADE NO BOI-DE-MAMÃO

A história do teatro tem sido marcada por uma polêmica que coloca de um lado os que defendem a produção de um teatro apoiado na literatura dramática, o texto, e de outro, os que defendem o espetáculo.

Estas divergências se acirram principalmente neste século quando a figura do diretor teatral se instala definitivamente. O diretor é, quase sempre, apontado como o responsável pela produção de um teatro textocêntrico ou num outro extremo, de usar o texto como mero pretexto para a encenação. Expressões como "livre adaptação", "releitura" da obra de determinado dramaturgo, ouvem-se hoje com facilidade no meio teatral.

Mais recentemente, nas duas últimas décadas, a discussão se aguça com o aparecimento de uma tendência conhecida como "teatro imagem". Neste tipo de encenação a relação com as artes visuais se estreita e são sublimados elementos que historicamente caracterizaram as montagens teatrais tais como: o diálogo como condutor da ação dramática, conflitos explícitos entre personagens e a apresentação de narrativas com encadeamento causal apoiadas na velha fórmula do princípio-meio-fim.

Nesta nova acepção, o encenador concentra seu trabalho e investigação cuidando fundamentalmente da visualidade do espetáculo, buscando através do detalhe seduzir o espectador pelo olhar, pela forma, som e movimento.

A história do teatro tem demonstrado que a polêmica entre texto e espetáculo, imagens e ações está longe de esgotar-se. O que percebemos é que certos momentos se caracterizam pela predominância de imagens no espetáculo, enquanto noutros prepondera o texto. O desafio de conciliar estas tendências, conjugando adequadamente texto e espetáculo, imagem e conteúdo: a definição do que seja essencialmente teatral, a conceituação precisa de teatralidade, por certo ainda demandará muitos estudos, discussões e experimentação por parte de quem faz teatro. As discussões efetuadas já no final do século passado e princípio deste entre simbolistas, futuristas, visivelmente influenciados pelo teatro oriental seguramente não esgotou o tema.

Ao analisar a brincadeira de Boi-de-Mão na perspectiva da teatralidade optamos por partir de um questionamento deixado por Artaud:

"Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo aquilo que é especificamente teatral, isto é, tudo aquilo que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se se preferir, tudo que não está contido nos diálogos (diálogos considerados em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e das exigências desta sonorização) seja deixado em segundo plano?"¹

Nessa visão a teatralidade consiste em tudo o que pertence à cena, ao teatro propriamente, excetuando-se o texto.

Tendo como referência este questionamento lançado por Artaud, optamos por evidenciar os elementos especificamente teatrais do Boi-de-Mamão, destacando-os para análise, sem no entanto perder de vista que integram a brincadeira e portanto, não podem ser vistos de forma fragmentada e estanque.

¹ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984. Página 50.

No entanto, apesar da negação de Artaud em relação ao texto enquanto elemento teatral, não deixaremos de analisá-lo considerando que o texto na brincadeira de Boi foge completamente das características do texto literário. Aqui, assume características mais próximas de um roteiro a ser seguido com relativa margem de espaço ao improvisado. Mesmo considerando os versos do Chamador e Coro, são os gestos e ações das personagens e a presença dos atores e figuras que monopolizam a atenção do público. Lembramos que na brincadeira não existe um texto escrito, literário e que sua narrativa integra o acervo cultural das comunidades litorâneas de Santa Catarina e se perpetua oralmente, sofrendo modificações não só de grupo para grupo mas dentro dos próprios grupos que a praticam. Vale dizer ainda, que a narrativa verbal ou o "discurso das palavras" não é o elemento central da brincadeira, não se podendo, por isso, qualificá-lo como uma manifestação textocêntrica. Além disso, destacamos que é Artaud que nos diz:

*"Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos."*²

Entendemos que ele nega o texto racionalista, a palavra esvaziada de sentido, fragmentada. Nega ainda a concepção de que o conhecimento e a experiência significativa só é possível através do pensamento lógico, do discurso e do intelecto.

Considerando estas questões e porque o texto na brincadeira de Boi constitui-se num dos elementos, sem no entanto ser a parte fundamental da manifestação, optamos por incluir a análise do texto dentro do capítulo dedicado à teatralidade.

Nesta primeira etapa analisaremos o texto, interpretação, música e indumentária. Num segundo momento continuaremos o estudo da teatralidade

²Idem. Obra citada. Página 120.

nos detendo em outros elementos a partir de um enfoque mais próximo da estética do teatro de bonecos, destacando aspectos tais como a questão do espaço, boneco, manipulação, confecção das figuras e a relação com o público.

Nossa intenção é evidenciar elementos suficientes para que possamos olhar a brincadeira de Boi-de-Mamão numa perspectiva de arte dramática e teatral.

2.1 O TEXTO

"Só quando texto e cena colaboram
entre si surgem os teatros."
Franco Ruffini

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma narrativa que conta a morte e ressurreição do Boi. Sua morte se dá por motivos vários ou até mesmo sem razão. Sua ressurreição acontece a partir da visita do Doutor, que fala numa linguagem onde aparecem expressões eruditas, por vezes sem sentido, tentando demonstrar sua origem de homem letrado, conseguindo propositalmente o riso da platéia. A causa da "cura" do Boi varia de grupo para grupo, podendo ser desde os préstimos médicos, palavras mágicas pronunciadas por Mateus, o trabalho do Benzedor ou até mesmo a cachaça oferecida ao Boi morto, que bebe para ressuscitar.

Toda essa trajetória da chegada com festa, morte e ressurreição é acrescida de intervenções de outras personagens que os participantes chamam de figuras, cuja passagem constitui-se em cena isolada, com sentido próprio, mas ao mesmo tempo parte indispensável do brinquedo.

A partir desta descrição sucinta da fábula já exposta no início deste estudo, poderemos refletir mais aprofundadamente acerca do texto da brincadeira de Boi, evidenciando sua estrutura e proximidade com o que conhecemos como texto dramático.

Tomaremos como apoio para o estudo do texto, aspectos das concepções teóricas de Aristóteles, Brecht e Artaud porque nos ajudam a compreender a brincadeira, mesmo nos momentos em que se contradizem.

No capítulo III da Poética, Aristóteles classifica três espécies de Poesia Imitativa: Narrativa, Mista e Dramática.³

Define o modo Narrativo como o de "imitar contando" e o Dramático como "apresentar todas as personagens como se estivessem agindo, em ação." No entanto, omite a definição do modo Misto, que aparece no Comentário da Poética como sinônimo de Comum.⁴

A leitura que fazemos do valioso estudo do filósofo grego nos permite compreender a Poesia Imitativa Mista ou Comum Aristotélica como a que "reúne a espécie Narrativa e Dramática, com predominância de uma das espécies."

Trazemos a concepção de Poesia Imitativa Mista ou Comum Aristotélica porque nos auxilia, se não de todo, pelo menos em parte, a compreender melhor a brincadeira de Boi na questão específica do texto que apresenta. Assim, poderíamos dizer que o texto apresentado na brincadeira de Boi-de-Mamão é um Texto Misto, Narrativo e Dramático com acentuada predominância de elementos narrativos.

Quando falamos do texto da brincadeira de Boi-de-Mamão estamos nos referindo ao discurso expresso nas palavras pronunciadas e cantadas, e ao discurso contido nos gestos e ações realizadas pelas personagens.⁵

³ARISTÓTELES. Poética. Capítulo III. Espécies de Poesia Imitativa Classificadas Segundo o Modo da Imitação: Narrativa, Mista, Dramática. Etmologia de Drama e Comédia. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Página 202.

⁴Idem. Comentário da Poética. Página 236.

⁵Estudos de semiólogos como Romam Ingarden e Jiri Veltruski, fazem uma divisão bastante detalhada e minuciosa das funções do discurso no espetáculo teatral. Optamos por analisar o texto da brincadeira de Boi nesta perspectiva, simplificada, porque acreditamos ser suficiente para o objetivo a que nos propomos. Os textos de Ingarden e Veltruski podem ser encontrados em GUINSBURG, Jacó. Semiologia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1988. Páginas 151 a 161.

O texto dramático constituído das palavras pronunciadas e cantadas é apresentado, na maior parte da representação, pelo Chamador e Coro, trazendo um conteúdo ora narrativo e por vezes como onomatopéia, colaborando com o ritmo e sonoridade do espetáculo, bem como para a instalação do clima de festa que tanto caracteriza a brincadeira. O texto constituído de gestos é visível nas ações das personagens e em alguns momentos complementa, acrescenta ou ilustra o discurso de palavras pronunciadas, noutros apresenta-se como narrativa paralela enriquecendo o universo do espetáculo que se apresenta.

Gostaríamos de destacar que a sincronia entre o texto contido no discurso de palavras pronunciadas e cantadas, e dos gestos contidos nas ações é perfeita. Com certeza essa separação que apresentamos é imperceptível para a maioria do público. Considerando que o teatro é uma arte que não abdica das formas de expressão visual, a presença física dos atores e figuras com seus gestos e ações parecem monopolizar a atenção do público.

O texto a ser analisado a seguir refere-se e privilegia igualmente o discurso de palavras pronunciadas e cantadas e o discurso de gestos contidos nas ações.

Voltando à concepção Aristotélica, sobre a qual nos apoiamos para compreender o texto da brincadeira de Boi como um Texto Misto, Narrativo e Dramático, com acentuada predominância de elementos narrativos, chamamos atenção para uma observação mais detalhada do papel desempenhado pelo Coro/Chamador e Doutor.

A mescla de elementos narrativos e dramáticos poderá ser mais claramente percebida nessa atuação porque o Chamador assume nitidamente a função de anunciador, narrador e comentador das ações.

Já, a atuação do Doutor, utilizando o pronome "eu" no único momento em que se estabelece o diálogo verbalizado e principalmente por se apresentar "como se estivesse agindo, em ação", pode ser identificado como um momento em que se evidenciam características dramáticas da brincadeira. Por outro lado, o texto

perceptível nas ações e nos gestos das personagens vai transparecendo ao longo de toda a representação, seja na relação entre as personagens como também nas intervenções que se estabelecem com o público.

A presença do Chamador e do Coro como narradores se evidencia já na Cena Um, descrita na apresentação da fábula, momento em que entram cantando a música de chegada. Percebemos em todos os grupos selecionados para a pesquisa que este momento se assemelha ao que no teatro erudito se chamaria de Prólogo.

O texto das músicas cantadas gira em torno de: convidar as pessoas para que se aproximem para ver o Boi e aí se remetem sempre à figura principal, sem no entanto, dizer exatamente o que com ela vai suceder:

*"...Vamos Moreninha
Vamos até lá
Vamos lá na vila
Prá ver meu Boi dançar..."⁶*

Pedir permissão ao dono da casa ou ao público presente para apresentação da brincadeira:

*"...Ó meu senhor dono da casa,
Oi dá licença eu vou chegar!
Viemos aqui brincar de Boi,
Oi dá licença eu vou chegar..."⁷*

Ou ainda, apresentação de cada figura com ligeiro comentário sobre algumas das suas características marcantes:

*"...Tem um Vaqueiro corajoso...
Um Cavalinho violento..."*

⁶Música de chegada do Boi-de-Mamão do Pantanal.

⁷Música de chegada do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

*Um urso muito perigoso...
Tem uma linda Maricota...'⁸*

Trata-se de uma parte do espetáculo que antecede o início dos acontecimentos principais. O público é informado pelos "anunciadores" (Chamador e Coro) do que acontecerá. É uma forma de introduzir o público no jogo que se inicia e percebemos que essa introdução se dá duas maneiras: pelas informações contidas na letra da música e simultaneamente no clima de festa, na alegria contagiante dos membros do Coro. Alguns grupos quando chegam cantando a música de chegada fazem um desfile coletivo das figuras e personagens, "apresentando" dessa forma, o elenco ao público. Portanto, este momento do Prólogo apresenta ao público, através da letra da música, informações sobre o que sucederá a seguir. Concomitantemente também introduz ao jogo, com elementos lúdicos que se expressam nas brincadeiras das figuras envolvendo pessoas da platéia. Exemplo disso é quando o Macaco ou Onça abraçam um espectador e começam a dançar; o urubu que pinica alguém; ou quando a Maricota rodopia fazendo com que as pessoas se afastem para não serem atingidas por suas mãos imensas.

Outros grupos chegam cantando e dançando, com seu estandarte e tochas de fogo, ampliando a arena para a apresentação.

Percebemos que da mesma forma o público é introduzido na brincadeira, seja pelas informações contidas na letra da música, como também pela dança, música, pela tocha manipulada fazendo um grande círculo de fogo no ar.

Portanto, percebemos que a primeira cena da brincadeira de Boi com sua música de chegada cumpre a função do Prólogo, comum nas peças de teatro erudito, porque oferece ao público informações sobre o que sucederá e introduz elementos lúdicos no ambiente, dando desde o início o tom do espetáculo.

⁸Idem.

Depois da música de chegada ou Prólogo, segue uma sequência de sete cenas onde o Boi se coloca como protagonista.

Para analisar o texto destas sete cenas vamos nos apoiar na conhecida Pirâmide do teórico alemão Gustav Freytag e estudos de Brander Matthews que nos dizem que o texto dramático está composto de cinco partes, a saber: Exposição, Complicação, Clímax, Resolução e Conclusão.⁹

Obedecendo à ordem de apresentação da fábula no Capítulo I deste estudo, iniciamos com a análise da Cena Dois: O Boi Entra em Cena. Lembramos que essa ação se dá a partir do comando dado pelo Chamador que, cantando, anuncia sua presença. Ordena-lhe que saude os presentes; o Boi investe contra Mateus e Vaqueiro dando chifradas, demonstrando sua bravura.

Apoiando nossa análise nos estudos dos dois teóricos, entendemos que essa cena principia a caracterização da parte por eles denominada Exposição do Drama. Justamente porque as personagens são introduzidas, permitindo ao público conhecer suas características mais marcantes: o Boi que é valente, brabo, indomável. Isso o público percebe não só pela letra da música cantada pelo Coro e Chamador, mas também pela ação do Boi que assusta os presentes com marradas, corridas, afastando-se e ampliando o espaço de atuação. O Vaqueiro se mostra como quem conhece o Boi, sabe lidar com ele. Mateus, um homem do povo, meio trapalhão, que sofre os maiores riscos por ocasião das investidas do Boi.

⁹Gustav Freytag, (1816 - 1895) teórico alemão que escreveu o livro "A Técnica do Drama" , em 1863, teoriza sobre os elementos fundamentais do drama. Comentários sobre sua produção podem ser encontrados em VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Dicionário de Teatro. Porto Alegre: LPM Editores, 1987. Página 157. Já Brander Matthews (1852 - 1929), professor norte americano de literatura, escreveu "O Desenvolvimento do Drama" em 1903. Referências que apóiam nossa reflexão estão contidas no livro de PALLOTTINI, Renata. Introdução à Dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, 1983. Páginas 13 a 46. Divisão semelhante também encontramos em GIRARD, Gilles e OUELLET, Réal. O Universo do Teatro. Coimbra: Livraria Almadina, 1980. Capítulo II : A Partitura. Páginas 155 a 170.

Nesta cena o público é informado do tema da peça: a luta que se estabelece entre o Boi e os dois homens que com Ele contracenam e que culminará na morte da figura.

Podemos observar também a existência dessa parte denominada Exposição do Drama num clássico da dramaturgia ocidental, Édipo Rei. Nessa peça de Sófocles,¹⁰ a parte denominada Exposição compreende o diálogo de Édipo com o Sacerdote, oportunidade em que o eclesiasta expõe ao Rei o sofrimento do povo e pede sua ajuda. Segue com a chegada de Creonte trazendo informações do oráculo, momento em que diz que a peste que assola Tebas é causada pela presença do assassino do Rei Laio na cidade. Integra também a intervenção do Coro pedindo proteção aos deuses. Compreende ainda o testemunho do Corifeu sobre as circunstâncias do assassinato de Laio e a confirmação do velho cego e adivinho Tirésias de que Édipo é o "assassino do homem cujo assassino procura." Paralelamente a estes acontecimentos, o público já percebe o orgulho e soberba do respeitado e querido rei, podendo a partir disso acompanhar a tragédia em toda a sua complexidade. Ou seja, estão expostos ao público os dados essenciais para que a ação se desenvolva.

Lembrando que o Prólogo pode ser considerado como uma ação anterior ao início da peça e que contribui para criar o clima adequado ao desenvolvimento do drama, a Exposição, portanto, faz a apresentação das personagens com suas principais características, informando o público do tema central da peça.

Aristóteles chama essa parte do drama de "Princípio" e define como:

"...o que não contém em si mesmo o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unido."¹¹

¹⁰SÓFOCLES. Édipo Rei. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

¹¹ARISTÓTELES. Poética. Página 207.

É possível perceber que essa parte da brincadeira está claramente relacionada com a sequência das ações. Ou seja, não é "outra coisa", pelo contrário, está unido ao que vem depois. Naturalmente que não existe contradição entre as afirmações de Freytag e Matthews pois seguramente alicerçaram-se nas teorias de Aristóteles.

Para este estudo, chamar essa parte da brincadeira de Boi de Princípio ou Exposição, no nosso entendimento não, faz diferença. O importante, no entanto, é perceber essa coincidência entre o que dizem estes teóricos com o que se dá na prática concreta da brincadeira.

Na parte denominada Complicação agrupamos as seguintes cenas conforme a fábula apresentada no Capítulo I deste estudo:

Cena Três: A morte do Boi.

Cena Quatro: O Duelo dos Urubus e Cachorro.

Cena Cinco: O Doutor presta socorro.

Na sequência destas três cenas o Boi dança, rodopia, salta, corre e obedece às ordens do Chamador e Coro para ocupar o centro da arena, ter cuidado com as crianças, aproximar-se das moças bonitas... até que se dá a sua morte.

Como descrevemos na fábula, a partir da observação dos grupos constatamos que a morte do Boi pode ocorrer com frequência de duas formas: como consequência da marrada que dá em Mateus ou Vaqueiro, ou pela ação de Mateus quando usa um facão e mata o Boi. O Coro lamenta sua morte e a seguir entram os Urubus supostamente atraídos pelo mau cheiro do Boi morto.

Percebe-se que inexistente preocupação com verossimilhança em relação ao tempo: o Boi morreu e imediatamente o fedor da carniça atrai os Urubus que são afastados pelo Cachorro. Travam um constante duelo, sendo que os Urubus insistem em aproximar-se para pinicar o Boi e até mesmo o público, provocando correrias e muito riso na platéia. Mateus que havia se afastado para buscar o Doutor entra em cena, enquanto o Coro canta a música da esperada personagem. Iniciam as tentativas do Doutor para curar o Boi, sendo que na maioria dos

grupos os resultados dessa ação são infrutíferos. Gostaríamos de registrar que esse é o único momento da brincadeira onde se efetiva o diálogo com palavras que não são cantadas. E acontece praticamente entre o Doutor e o Chamador. O diálogo inicia com o Doutor perguntando sobre a causa da morte. Quem responde é o Chamador e por vezes o público interfere dando sua opinião. As causas são muito variadas podendo ouvir-se: diarreia, gonorréia, Aids e a inclusão de certas atualidades do cotidiano. Em julho de 1990, na cidade de Tubarão, numa apresentação, a causa da morte do Boi foi "...porque estava com a poupança trancada e não era possível fazer nada pois ele só melhoraria em setembro."¹² Como sabemos, 1990 era o primeiro ano do governo de Fernando Collor que confiscou as cadernetas de poupança de muitos brasileiros. A devolução do confisco estava anunciada justamente para o mês de setembro. Além disso, vale lembrar que, na linguagem do povo simples, "poupança" pode ser sinônimo de nádegas.

Este tipo de conteúdo no diálogo que se estabelece entre o Chamador e algumas pessoas da platéia desperta muita atenção e riso no público. É sem dúvida um momento especial da integração da platéia na brincadeira.

Já o Chamador do Boi de Mamão de Jaguaruna inicia seu diálogo apenas confirmando a morte do Boi: "... É Doutor... mataram o Boi... a nossa alegria."¹³ Nessa frase, expressa a tristeza, um sentimento de perda pela morte do Boi. A atualização do diálogo que se estabelece entre o Doutor e o Chamador normalmente é efetuada a partir do conhecimento de fatos, como também se dá em função de características do local da apresentação. Isso também vale para os versos cantados pelo Chamador.

O diálogo se prolonga ou encurta dependendo das intervenções do público, do clima criado durante a apresentação.

¹²Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" da cidade de Tubarão, apresentação em julho de 1990.

¹³Boi-de-Mamão de Jaguaruna, apresentação no dia 20 de julho de 1992.

A seqüência da cena normalmente confirma a incompetência do Doutor que não consegue ressuscitá-lo. Por vezes reconhece que seu saber acadêmico não é suficiente para tal tarefa e começa a benzer o Boi. Noutros Grupos o Doutor é afastado e chamam um Benzedor que acaba curando ou ressuscitando-o. Existe também a versão onde o Doutor oferece cachaça que já rola entre os presentes ao manipulador da figura do Boi e é exatamente isso que o ressuscita. Como se pode perceber, a solução pode ser bastante diversificada de grupo para grupo. Mas todas têm um conteúdo crítico em relação à atuação do médico e a valorização de elementos da cultura local. Isso fica claro quando o Doutor, de certa forma, nega seu saber acadêmico e reconhece na benzedura a possibilidade de curar o Boi. Como se sabe as comunidades rurais e da periferia das cidades ainda usam esse recurso com frequência para resolver problemas de saúde. O mesmo se dá na versão onde o Boi é curado pela cachaça oferecida pelo médico. É interessante perceber que é justamente a cachaça, bebida vulgar, normalmente desaconselhada para o consumo, a bebida do populacho que se contrapõe ao saber médico para salvar o Boi.

A variação na atuação do Doutor entre os grupos observados é muito grande e rica em detalhes que vão desde usar uma seringa de tamanho desproporcional; manipular estetoscópio fixando-o nos locais mais inadequados para ouvir as batidas do coração do Boi; beber cachaça para poder se concentrar melhor, enfim, tudo é possível para ridicularizar a figura do Doutor, rindo dele e alegrando assim o público.

Aliás, a ridicularização já acontece na caracterização física da personagem. Os grupos também variam na forma e detalhes mas é comum encontrar o Doutor corcunda, coxo, sofrendo de mal de Parkson, carregando uma garrafa de bebida alcóolica debaixo do braço, além de dizer coisas sem sentido, e ser muito atrapalhado. Tudo isso contrasta com a imagem que o senso comum, principalmente nas pequenas cidades atribui à pessoa do médico, ao profissional de saúde, ao Doutor como infalível, homem solucionador dos problemas e de

conduta recatada e irrepreensível. Assim, chamamos atenção para o conteúdo crítico e ridicularização provocadora de risos expresso na atuação do Doutor.

Portanto, se o Prólogo e Exposição são momentos de festa, surpresa e riso, na cena de Complicação o riso se mescla com a crítica social, e com certa dose de reflexão porque como diz um Chamador, "mataram a nossa alegria." Como se vê, essa sequência de cenas que caracterizam a parte do drama denominada de Complicação tem a clara função de causar desequilíbrio entre os protagonistas da cena. O boi, personagem central, morre. O Doutor precisa ressuscitá-lo e não consegue. Segundo Freytag, a parte do drama chamada de Complicação é o meio da peça. É quando instala-se uma grave crise que não pode ir além sem uma solução. E é exatamente isso que constatamos: a brincadeira só pode seguir se o Boi ressuscitar.

Na sequência temos a cena de Clímax, momento em que se exige uma solução para o problema. Para o público trata-se de um dos momentos mais excitantes. E como nas peças de teatro erudito, trata-se de uma cena curta. O clímax é a culminação, é o final da situação vivida pelas personagens. Como vimos pelas descrições anteriores, as formas encontradas pelos grupos para ressuscitar o Boi são as mais variadas. Esse momento que identificamos como Clímax, inicia com pequenos movimentos do Boi, seus primeiros sinais de vida, simultaneamente cantados pelo Chamador e Coro. O Boi reinicia sua dança, diferenciada do primeiro momento em que se apresentou pelo vigor e agilidade.

É o momento em que o manipulador da figura do Boi, o que brinca debaixo do boneco-máscara demonstra as suas habilidades.

Aos primeiros sinais de vida do Boi, o Doutor se afasta correndo, Mateus e Vaqueiro tentam segurar sua impetuosidade, mas o Boi investe contra eles e o público, que havia diminuído a arena para vê-lo melhor, morto. A alegria pela ressurreição e o alvoroço causado pela nova atuação do Boi é visível. Enfim o problema foi solucionado. A brincadeira terá continuidade, porque o conflito principal, ou seja, a necessidade de restituir vida ao Boi, foi resolvido.

A quarta parte do drama denominada por Freytag de Resolução pode ser percebida nas ações subsequentes ao Clímax, ou seja, em parte da Cena Sete: A dança do Boi ressuscitado e Cena Oito: O Cavalinho.

O Boi continua dançando, correndo, investindo contra Mateus, Vaqueiro e público quando o Chamador convida o Cavalinho a entrar em cena. O Laçador, montado no Cavalinho faz as saudações, contorna o salão defendendo-se das marradas do Boi e depois disso prepara-se para a execução da sua principal tarefa: laçar o Boi. Para isso tira o laço, exhibe-o ao público, gira-o no ar e prende o Boi.

Na parte definida como Resolução, a tensão do público não sobe como acontece na cena de Clímax. Há, portanto, uma queda no ritmo da ação. Mas se a tensão cai, isso não ocorre a ponto de o público perder o interesse pelo que ocorre em cena. Pelo contrário, a cena onde o Boi é laçado é esperada com grande entusiasmo. O público sabe que o Boi será laçado mas aguarda para ver a forma como isso acontece. Aliás, isso é o que ocorre durante toda a brincadeira. Bogatyrev, num estudo sobre teatro popular afirma:

*"O espectador observa essas peças com um interesse muito grande, mesmo conhecendo-as um pouco de cor. É nisso que reside a diferença fundamental entre o espectador do teatro popular e o frequentador médio dos nossos teatros... Dado que o frequentador do teatro popular conhece perfeitamente o conteúdo da peça representada, não se pode surpreendê-lo com uma novidade no desenrolar da trama, novidade essa que representa um papel tão fundamental em nossos espetáculos. É por isso que o espetáculo popular repousa no esmero dos detalhes."*¹⁴

Por isso a concentração e atenção do público nesta cena de Resolução da brincadeira fica voltada para a forma como o laçador joga o laço e prende o Boi. O público já sabe que o Boi será laçado, e que sairá de cena na corda, puxado

¹⁴BOGATYREV, Petr. Citado por Honze, Jindrich. IN GUINSBUG, Jacó. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Página 134.

pelo Laçador. Então, a atenção se volta para a forma como isso acontece. Ele precisa demonstrar que é bom laçador. Se consegue, é aplaudido, caso contrário, vaiado.

A última das cinco partes definidas por Freytag e Matthews é denominada de Conclusão. Na nossa visão a cena de conclusão pode ser percebida a partir do momento em que o Boi é laçado. Ou seja, nesta cena o Boi é domado, sua força e impetuosidade são dominadas. Isso é perceptível pela condição que se altera de "Boi solto" para "Boi na corda" que significa também "Boi domesticado."

O Laçador mantém o Boi em cena dançando, girando ao seu redor, demonstrando sua força e habilidade. A seguir, através dos versos cantados pelo Chamador, é convidado a levá-lo para fora da cena sob aplausos do público. Portanto, na parte denominada Conclusão a problemática ou a situação fica resolvida. O que permite ao público recobrar a tranquilidade, afinal esse Boi brabo já não está solto.

Demonstramos assim que a parte relativa à atuação do Boi na brincadeira pode ser dividida em cinco partes, conforme as proposições de Freytag e Matthews. Quando recorremos a essa divisão nosso objetivo é tentar compreender o texto da brincadeira de Boi e sua proximidade com o que caracteriza um texto dramático e suas relações com as concepções de uma dramaturgia rigorosa, aristotélica. No entanto, valeria destacar a presença do Chamador e Coro cujas intervenções permeiam todo o desenrolar das ações até aqui analisadas. Do ponto de vista da concepção aristotélica a presença do Chamador caracteriza um elemento impuro, estranho para a configuração da dramática rigorosa.

Anatol Rosenfeld, num texto sobre "Traços estilísticos fundamentais da obra dramática pura" afirma que:

"...Estando o autor ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o autor confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação."¹⁵

É claramente perceptível que o Chamador e o Coro desempenham a função de mediadores entre o público e as ações que se passam na brincadeira. A análise mais detalhada dessa função que se caracteriza como uma espécie de direção de cena será feita no próximo item deste estudo. Por hora, vale salientar que a brincadeira de Boi não pode prescindir da presença do Coro e Chamador e que o desenvolvimento dos acontecimentos representado pelas personagens necessita da constante intervenção dos mesmos, possibilitando ao público melhor compreensão da narrativa. Isso nos permite dizer que se a brincadeira de Boi apresenta características identificadas com as que conhecemos como de uma dramaturgia rigorosa, aristotélica, simultaneamente traz elementos de um teatro com características épicas.

A constatação de que a brincadeira de Boi contém um Prólogo e cenas de Exposição, Complicação, Clímax, Resolução e Conclusão, refere-se apenas a uma parte da brincadeira. Portanto, não engloba toda a representação que segue com uma sequência de sete novas cenas, conforme apresentação da fábula no Capítulo I deste estudo.

Estas cenas referem-se às intervenções de bonecos-máscaras também conhecidos como figuras que atuam com certa independência da parte mais conhecida da brincadeira e anteriormente analisada. As sete cenas seguem na seguinte ordem de apresentação:

Cena Nove: A Cabra

Cena Dez : O Urso

Cena Onze: Outras Figuras

¹⁵ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 1985. Página 30.

Cena Doze: Arreda do caminho que a Bernúncia quer passar.

Cena Treze: Tá chegando a hora de dançar a Maricota.

Cena Quatorze: Despedida.

A leitura da fábula relativa a estas cenas nos demonstrará que cada uma delas constitui parte que pode ser vista separadamente do todo da brincadeira. Constituem cenas isoladas que podem ser apresentadas em ordem diversa da que comumente se apresentam, sem prejuízo para a sua compreensão. E percebemos que de certa forma isso acontece.

Existe uma variação na sequência das cenas quando observamos cada grupo individualmente. Nossa constatação é de que depois do término da cena onde o Boi é laçado, a primeira figura que se apresenta é a Cabra. Essa cena se repete em todos os grupos. Assim como a intervenção da Bernúncia é a penúltima e a Maricota é a última figura a se apresentar. No entanto sempre existe certa variação em relação à cena do Urso e à cena que denominamos de "Outras Figuras". Na apresentação da fábula demos essa denominação justamente porque a variação de figuras e sequência de apresentação é muito comum. Aliás, é possível dizer que nesta parte da representação os grupos não se repetem ou nenhum é igual ao outro. O que confirma essa independência das cenas a que estamos nos referindo. Naturalmente essa independência não chega ao limite de poder suprimí-las. Quando ouvimos que "Boi que não tem Bernúncia e Maricota não é Boi",¹⁶ demonstra claramente que estas cenas são partes indispensáveis da brincadeira. Porém a ordem das suas apresentações pode ser totalmente alterada.

E isso vem se opor às formulações efetuadas por Aristóteles, que no início da nossa reflexão sobre a questão do texto servia de apoio para o estudo. Se a concepção aristotélica de drama serviu de apoio para a compreensão de uma sequência de oito cenas da brincadeira de Boi, ela já não serve para explicar a sua totalidade.

¹⁶Gelci Coelho dos Santos em palestra proferida no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC em 19 de agosto de 1992.

Na concepção aristotélica, as cenas estão intimamente ligadas e impõe-se uma necessidade de interligação que, uma vez alterada, interfere na compreensão geral da fábula. Para compreendermos melhor essa relação de dependência entre as cenas, novamente recorreremos ao estudo de Rosenfeld quando diz que: "...Concomitantemente impõe-se rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior."¹⁷

O encadeamento das cenas é visível na análise que até aqui fizemos da brincadeira, ou seja: é óbvio que a cena da ressurreição do Boi só pode acontecer depois da sua morte; assim como ele só pode ser laçado depois de ressuscitado. Portanto, há o "encadeamento causal", além disso fica claro que cada cena provoca a cena posterior e está inteiramente relacionada com ela. Por outro lado, essa interdependência das cenas já não acontece no desenrolar da brincadeira, exatamente a partir da Cena Nove: A Cabra. A partir desta etapa da brincadeira a constatação que fazemos é de que há uma ruptura na estrutura do texto da brincadeira onde a causalidade das cenas é substituída pela independência das mesmas. Aqui repete-se o que ocorreu quando nos referíamos ao papel desempenhado pelo Coro e Chamador. Ou seja, evidencia-se novamente a presença de elementos de um possível teatro épico, o que nos remete às concepções de Brecht.

Para análise do texto relativo às seis cenas que dão continuidade à brincadeira de Boi, optamos por destacar três pontos do conhecido texto "Notas sobre Mahagonny" apresentado por Brecht para demonstrar diferenças entre as funções épicas e dramáticas do drama.¹⁸

Destacamos o item 1 onde diz que a forma épica de teatro deve constituir-se em "...narração"; o item 13 que afirma: "cada cena por si"; e item 15:

¹⁷ROSENFELD, Anatol. *Obra Citada*. Página 30.

¹⁸BRECHT, Bertolt. *Notas Sobre Mahagonny*. IN : *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Página 59.

"acontecer em curvas." A escolha destes três itens deve-se a sua relação com o tema que por hora estamos analisando, ou seja o texto no teatro e sua estrutura.

Portanto, na concepção brechtiana um texto dramático deve narrar "acontecimentos passados, relatados ou inventados."¹⁹ Noutro momento o autor diz que "As diversas partes da história devem ser cuidadosamente contrapostas, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma peça dentro de uma peça."²⁰ Ou seja, refere-se à ruptura com a causalidade das cenas que caracteriza a visão aristotélica, defendendo a autonomia das mesmas ou "cada cena por si." E como consequência disso prossegue afirmando que estes acontecimentos não "decorrem linearmente mas em curvas ou em saltos."²¹

Estas características podem ser identificadas na sequência das cenas da brincadeira. Valeria destacar novamente que a intervenção da Cabra, Urso, Bernúncia, Maricota assim como das outras figuras constituem cenas independentes, cada uma delas com início, meio e fim, com uma narrativa própria apresentada em forma de discurso de palavras cantadas pelo Chamador e Coro.

Além disso, existe a coreografia ou as ações características de cada figura, descritas no Capítulo I, que completam e ampliam o jogo cênico e o nosso conceito de texto. Do ponto de vista da narrativa é interessante notar que o Chamador, em alguns momentos, descreve determinadas ações que estão acontecendo em cena pela atuação das figuras e por vezes relata acontecimentos passados, como veremos a seguir. Também mistura os pronomes pessoais tu e ele, dirigindo-se alternadamente para o Vaqueiro e para alguma figura presente. Vejamos na cena da Cabra:

¹⁹BRECHT, Bertolt. Parágrafo 1 do Pequeno Organom Para o Teatro. IN : Obra Citada. Página 183.

²⁰Idem. Páragrafo 67. Página 214.

²¹Idem. Notas Sobre Mahagonny. IN: Obra Citada. Página 59.

"...

*Olha lá Mestre Vaqueiro...
 Vai buscar a tua Cabra...
 Vai buscar ela prá cá...
 Quero ver ela berrar...
 (a Cabra está em cena)
 Dá um pulo e dá um berro...
 Para o povo apreciar...
 Dá uma volta no salão...²²*

Na cena do Urso estes elementos se repetem:

"...

*Deixa o Bicho solto
 Quero ver ele dançar
 Cuidado rapaziada
 Pro Bicho não te pegar...²³*

Na apresentação da Bernúncia, além dos comandos a serem executados, o Chamador dá informações sobre histórias ou passagens vividas pela figura:

"...

*A Bernúncia é Bicho brabo
 que comeu Mané João...²⁴*

A idéia de bicho fantasmagórico causador de medo, com certeza é reforçada quando o Chamador relata essa história. Se isso não bastasse, ainda se confirma quando a Bernúncia "engole" uma criança da platéia, sob os versos do Chamador:

"...

*Ó Senhor Mestre Vaqueiro
 Escutai o meu cantar
 Vá arrumar um menino
 Pro Bichinho mastigar...²⁵*

²²Boi-de-Mamão do Itacorubi. Trecho da Música da Cabra.

²³Idem. Trecho da Música do Urso.

²⁴Idem. Trecho da música da Bernúncia.

²⁵Idem. Idem.

O tempo passado e presente, assim como os pronomes tu e ele se mesclam na narrativa, caracterizando assim, elementos épicos na brincadeira.

Ainda em relação à questão da "peça dentro da peça" levantada por Brecht, gostaríamos de retomar o depoimento do integrante do Boi-de-Mamão do Itacorubi quando se refere à exclusão da cena e das personagens Marimbondo e Joana: "Esta **peça** acabou-se..." e a seguir, "Até os dias atuais não houve mais apresentação desta **peça**..."²⁶ As expressões usadas por Brecht e o integrante deste grupo são idênticas. E o sentido de "peça dentro da peça" também. Como os integrantes dos grupos desconhecem as teorias brechtianas sobre teatro, deduzimos que a observação das formas de expressão da cultura popular feitas pelo poeta alemão foram realmente detalhadas.

Há um aspecto intrínseco ao teatro épico preconizado por Brecht que diz respeito ao conteúdo ou às idéias contidas nas encenações, que se insere na questão do texto e por isso gostaríamos de trazer à discussão. De forma bastante sintética o poeta já expõe essa preocupação no item 5 do texto "Notas sobre Mahagonny", afirmando que o teatro épico deve "proporcionar conhecimento"²⁷ ou "Despertar consciência crítica".²⁸ Depois, no parágrafo 35 do seu "Pequeno Organom para o Teatro" volta a refletir sobre o tema afirmando que :

"Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite

²⁶Depoimento de integrante do Boi-de-Mamão do Itacorubi recolhido de MEDEIROS, William Reis. Obra citada. Florianópolis. Mimeografado. 1990. Páginas 24 e 25.

²⁷Brecht apresentou o referido texto em seu livro Teatro Dialético publicado no Brasil em 1967. Hoje dispomos de mais duas publicações do texto cujas traduções nos parecem mais completas e por isso servirão de apoio no presente estudo, a saber: BORNHEIM, Gerd. Brecht - A Estética do Teatro. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Páginas 139 e 140. PALLOTTINI, Renata. Introdução à Dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, 1983. Página 69.

²⁸BRECHT, B. Obra Citada. Página 59.

pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto."²⁹

Quando confrontamos essa citação do autor com a prática e as sensações, as idéias... pensamentos e sentimentos contidos na brincadeira de Boi, inicialmente constatamos a existência de um conteúdo crítico explícito.

Isso se evidencia nos diálogos que se estabelecem entre o Doutor e Chamador ou nos versos cantados pelos integrantes do Coro:

"...
*Que a carestia aí está:
 Carne e peixe não se vê
 E de milho nem fubá...*"³⁰

Poderíamos citar ainda a ridicularização da autoridade na personagem do Doutor e a crítica ao confisco das cadernetas de poupança descrita quando analisamos a parte denominada Exposição da brincadeira.

Nossa compreensão é de que o conteúdo das críticas expressas nestes momentos da manifestação "nos proporcionam... as idéias... que são permitidas dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas...",³¹ porém não "suscita pensamentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto." Ou seja, a constatação de que o custo de vida é elevado, bem como a explicitação de que o confisco das cadernetas de poupança é a causa da morte do Boi são insuficientes para suscitar pensamentos que ajudem na transformação deste contexto. A crítica presente no texto aponta o fato, ri ou ridiculariza determinados comportamentos, porém não aponta para a sua superação.

²⁹BRECHT, B. Parágrafo 35 do Pequeno Organom Para o Teatro. IN: Obra Citada, Página 197.

³⁰BOITEUX, José. Viva seu Boi. IN: Águas Passadas. Florianópolis: Livraria Central, 1932. Página 15.

³¹BRECHT, B. Parágrafo 35 da Obra Citada. Página 197.

Um estudo de Bornheim sobre teatro popular problematiza essa questão dizendo que:

*"A simples repetição da aparência natural, o teatro-constatação, mero espelho do mundo que nos cerca, em seu processo de duplicação apenas confirma o que está aí; ou seja, é um teatro basicamente insuficiente, que consegue prender a atenção recorrendo à comicidade ou então a situações insólitas."*³²

Nosso entendimento é de que o rótulo de teatro-constatação não cabe para a brincadeira de Boi-de-Mamão, por conta da quantidade e complexidade de elementos plásticos, visuais, sonoros e dramáticos que a manifestação reúne.

Porém, na questão específica do texto, e do texto enquanto gerador de conhecimentos, impulsionador da superação do "contexto histórico das relações humanas" preconizado por Brecht, é deficiente.

A atualidade das críticas contidas no texto da brincadeira de Boi não traz as perspectivas de transformação que possam caracterizá-lo como um texto de teatro épico-dialético conforme pretendia Brecht. Acreditamos que o texto da brincadeira de Boi configura-se como uma narrativa com características épicas, cujas cenas acontecem em curvas, independentes ou como peças dentro da peça, sem no entanto estar imbuída das concepções marxistas ou dialéticas que Brecht defendia para as peças épicas de espetáculo.

Essas discussões podem tornar-se bastante acaloradas se incluirmos questionamentos como:

A responsabilidade de elucidar os mecanismos históricos e políticos que provocam a existência de classes sociais antagônicas e apontar formas concretas de superação dessas diferenças é função do teatro ou das ciências como sociologia, economia, entre outras?

A arte deve ser porta voz ou divulgadora da produção das ciências?

³²BORNHEIM, Gerd. Teatro: A Cena Dividida. Porto Alegre: LPM Editores, 1983. Página 41.

Será que o discurso político explícito e didático dentro da obra de arte não caracteriza uma tendência artística vivida nos anos 70 e atualmente superada?

Existem diferenças ou especificidades entre o papel do artista, cientista e do político profissional?

Enfim, nossa intenção nem é tentar responder a essas questões, porém consideramos oportuno explicitá-las neste momento que refletimos sobre o conteúdo do texto na brincadeira de Boi e quando nos deparamos com a proposta brechtiana de teatro expressa no seu Pequeno Organom.

Gostaríamos de evidenciar outro aspecto que permeia a brincadeira e que é apontado por Brecht como um dos aspectos primordiais do teatro, ou seja, DIVERTIR. O poeta alemão afirma que: "...a função mais geral do teatro é a de divertir. Eis a mais nobre das funções que se nos depara para teatro."³³

O conceito de diversão em Brecht por certo é complexo, mas seguramente abrange o senso de humor e riso presente na brincadeira.

Com certeza contempla o prazer do encontro de pessoas que depois de uma jornada de trabalho reúnem-se para exercitar uma prática artística que extrapola o compromisso de perpetuar uma tradição e significa muito mais a ampliação das possibilidades de expressão destes homens. Prática que, como o próprio Brecht imaginava, "pode melhorar nossa existência...pode tornar-se em si mesma, o maior de todos os prazeres."³⁴

Assim, a análise das seis cenas posteriores que integram essa narrativa, e a constatação de características como independência das cenas, relato da ação e uso do pronome na terceira pessoa, a crítica ao cotidiano além do sentido de diversão que permeia a brincadeira, nos permitem perceber a existência de elementos de um teatro épico, mesmo que não coincidam na sua totalidade com o que preconizava o grande estudioso desta estética, Bertolt Brecht.

³³BRECHT, B. Parágrafo 2 da Obra Citada. Página 183.

³⁴BRECHT, B. Parágrafo 20 da Obra Citada. Página 190.

Por último pretendemos apontar as possíveis relações do texto da brincadeira de Boi com aspectos da concepção de Artaud sobre teatro contidas no seu livro "O Teatro e Seu Duplo."

Inicialmente caberia explicitar que ao aproximar as teorias de Brecht e Artaud, na nossa visão, não estamos forçando um diálogo impossível, considerando que numa análise mais detalhada de seus **textos**,³⁵ encontraremos pontos comuns tais como: a ruptura com o teatro burguês; a negação da relação passiva do público no espetáculo; a necessidade do uso da ciência para se chegar à ciência do teatro; a abolição de um teatro psicológico e naturalista; a valorização do gesto como linguagem; o recurso ao humor e ironia; a admiração e influência do teatro popular, especialmente do teatro oriental, na produção das concepções estéticas de ambos.

Em relação ao texto, foco das atenções nesta etapa do nosso estudo, ressaltamos que Artaud expõe toda a sua violência contra a produção do espetáculo nele apoiado, afirmando:

*"... um teatro que submete ao texto a encenação e a realização, isto é, que submete ao texto tudo o que é especificamente teatral, é um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, verdureiros, anti-poetas e positivistas, isto é, um teatro de ocidentais."*³⁶

Como se vê, o uso excessivo da palavra e a subordinação ao texto provoca ira no pensador francês que faz veemente defesa do gesto, sons, ritmos, mímica, da reinvenção do espaço, poesia, signos... tentando livrar "nosso teatro que vive sob a ditadura exclusiva da palavra."³⁷ Mas não elimina a "palavra" do texto, apenas propõe que lhe seja dado novo sentido e valor. O texto deixa de ser

³⁵Apoiamos nosso estudo basicamente nos textos contidos em : O Teatro e Seu Duplo de Antonin Artaud, e Teatro Dialético de B. Brecht.

³⁶ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984. Página 55.

³⁷Idem. Página 54.

a base fundamental da encenação, "...Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos."³⁸ Ou seja, as imagens, as formas, os sons, os gestos são parte fundamental do teatro proposto por Artaud. E isso nos remete à brincadeira de Boi onde o texto precisa ser compreendido como discurso constituído de palavras pronunciadas/cantadas e de gestos. É preciso que se diga também que a muitas ações os narradores fazem vagas menções verbais, sendo as ações e gestos dos atores e figuras o foco das atenções. Exemplo disso é quando Mateus desembainha o facão e mata o Boi: o Chamador não descreve essa ação. Depois de ocorrida a morte o Coro canta um verso repetidas vezes dizendo "Ele já matou!"³⁹

Uma ação característica da atuação da Maricota é o seu giro ou rodopio. O manipulador da figura deve saber girar rápida e diversas vezes num sentido, feito um peão e interromper bruscamente o movimento. Isso faz com que os braços do boneco-máscara se enrolem na estrutura(corpo) da figura, tornando o movimento muito engraçado, provocando o riso na platéia. O Chamador não descreve essas ações em detalhes, apenas faz menção para que "Dança no meio da sala, fazendo seu rebolado."⁴⁰

Portanto, simultaneamente existe um "comando" no sentido de ocupar melhor a arena, o pedido para fazer alguma demonstração, porém a narração da ação não chega ao nível da descrição, do detalhamento da ação.

Num dos grupos observados registramos o uso de onomatopéia. Inicialmente tentamos decifrar o refrão e impossibilitados tivemos que recorrer a um integrante do grupo cuja resposta nos satisfaz: "...o que a gente diz não

³⁸Idem. Página 120.

³⁹Refrão cantado pelo Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁴⁰Trecho da música da Maricota do Boi-de-Mamão do Itacorubi.

importa muito. As vezes a gente fala do jeito bem antigo mas isso não importa. O que importa é que tem cantoria, ritmo e a brincadeira..."⁴¹

Por certo não seria exagero dizer que Artaud concordaria plenamente com ele. Quando diz que o que importa é a brincadeira, refere-se não só à ação mas também ao clima de festa, alegria, ao envolvimento da platéia no jogo. Por outro lado, cabe dizer que a onomatopéia fica restrita ao momento da atuação do Boi e ao texto cantado apenas pelo Coro.

Nossa percepção é de que os homens que brincam de Boi conseguem dosar um tanto de texto, música, ritmo, sons, gritos, gestos e movimentos, palavras soltas que no conjunto vão coincidindo em certo sentido com o que pensava Artaud sobre o que deveria ser o texto no teatro.

Concluindo, gostaríamos de chamar atenção para que ao analisar o texto na brincadeira de Boi-de-Mamão, e usando referenciais teóricos construídos em épocas distintas da história do teatro, encontramos elementos que nos permitem percebê-lo como texto com características de texto dramático, portanto, servindo à encenação.

Valeria dizer ainda que é possível olhar o Boi-de-Mamão sob diversos ângulos: na perspectiva de Aristóteles, Brecht ou Artaud e sempre encontraremos elementos identificados com aspectos de cada uma destas poéticas.

2.2 INTERPRETAÇÃO

"... E o importante não é acreditar que esse ato deva ser algo sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação."

Antonin Artaud

"...E quando a lua vier eu vou virar."

Boi-de-Mamão de Tubarão

⁴¹Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida em 06 de dezembro de 1994.

É interessante notar que o teatro inglês utiliza a expressão "play", o francês "jouer un rôle", e o alemão "schau-spieler" para designar o jogo ou o fazer teatral relativo ao trabalho do ator. No Brasil os tradutores têm encontrado dificuldades para apresentar uma palavra que bem traduza as expressões destes idiomas. Porque jogar ou brincar são expressões pouco usadas para designar o ato de representar. Aqui o ator representa ou interpreta um papel ou personagem. No entanto, os homens que participam do Boi-de-Mamão, usam com fluência a expressão "brincar de Boi" ou "brincadeira de Boi" que nos parece espelhar o sentido, o significado da representação e sua participação. Também é frequente o uso da expressão dançar: "Nosso Boi vai dançar hoje." Percebemos que as expressões **brincar** e **dançar** são usadas frequentemente como sinônimo e relacionadas ao trabalho dos intérpretes. É comum ouvir referências a algum integrante dizendo: "Ele é bom dançador." Ou, "Ele brinca bem no Boi."⁴² Também ouve-se com frequência a expressão "aquele que **faz** o Boi."⁴³ Fazer o Boi tem a conotação de **representar** a figura/bicho ou personagem. Falando sobre a necessidade da colaboração individual para o sucesso do trabalho, ouvimos: "A gente não se interessa em saber quem **representou** na brincadeira."⁴⁴ (grifo nosso)

Dançador é expressão de uso corrente para referir-se ao intérprete, enquanto que brincador se usa mais raramente.

A expressão "personagem" além de designar a presença do Doutor, Vaqueiro, Mateus, por vezes aparece como sinônimo de figura: "Antigamente nosso Boi tinha outros personagens."⁴⁵

⁴²Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal.

⁴³Integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁴⁴Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal.

⁴⁵Integrante do Boi-de-Mamão do Itacorubi referindo-se à figura do Marimbondo Sinhá.

Note-se que "nosso Boi" refere-se à brincadeira como um todo e não somente à figura central da manifestação.

Assim, constatamos que as expressões mais comumente usadas pelos integrantes dos grupos quando se referem à atuação no Boi são: brincar, brincadeira, dançar, dançador, representar, o que faz, intérprete, brincador, personagens, bichos e figuras.

Estas observações iniciais já nos remetem à afirmação de Bogatyrev sobre formas e funções no teatro popular quando constata :

*"Um dos mais importantes e fundamentais traços do teatro é a transformação: o ator muda sua aparência, traje, voz e até feições de sua personalidade para tomar a aparência, indumentária, voz e personalidade da personagem que representa na peça."*⁴⁶

A constatação desse procedimento - transformação - entre os homens que brincam de Boi, é, num primeiro momento e de forma simplista, bastante evidente: o homem que durante todo o dia trabalha, no seu cotidiano, como pedreiro, agricultor ou motorista, nas noites de brincadeira deixa de ser o que é e assume o papel de Mateus ou Doutor, Macaco, Urso ou Boi. Essa transformação é visível não só no figurino como também nos gestos, ações, na conduta da personagem mostrada ao público.

Quando o Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" da cidade de Tubarão canta o refrão da música de chegada "E quando a lua vier eu vou virar" denota claramente compreensão de que ocorre essa transformação. Depois da jornada de trabalho, de noite, quando tem Boi, esse homem vira, muda, se transforma em outro.

Isso nos obriga a caminhar simultaneamente em duas direções: de um lado nos perguntando se a figura mostrada é realmente uma personagem, como

⁴⁶BOGATYREV, Petr. Obra Citada. Página 265.

acontece sua construção; e de outro, se existe preparação e treino para representá-la.

Devemos lembrar que os seres humanos, animais ou fantásticos apresentados durante a brincadeira de Boi não são a cada dia inventados pelos homens que dela participam. Tais "seres" ou personagens pertencem à fábula, são parte integrante e estável da narrativa de cada grupo. As diferenças existentes entre os grupos não alteram substancialmente a narrativa, mantendo um núcleo comum de personagens que sempre asseguram a síntese "morte e ressurreição" do Boi.

É fundamental destacar essa questão para que possamos distinguir a brincadeira de Boi do jogo lúdico, onde o participante pode apresentar-se a cada sessão como criador e inventor de um novo tipo e animal.

A vinculação destes sujeitos ou "seres" e sua presença constante na narrativa nos permite pensar na existência de personagens, cabendo, no entanto, estabelecer certa distinção entre **personagem, papel e tipo**.

Valeria dizer que essa divisão é complexa justamente porque mesmo que se supere a difícil tarefa da conceituação, a observação da prática concreta dos homens que brincam de Boi acabará por extrapolar tais limites, apresentando um "ir e vir" constante, uma permanente flutuação dentro dos conceitos. Além disso, a compreensão do que seja personagem e interpretação não é única na história do teatro; vem sofrendo, ainda hoje, uma permanente metamorfose.

Por isso, partiremos da observação concreta da brincadeira de Boi e das formas de interpretação que seus participantes apresentam.

O apoio que emprestamos de pensadores do tema, com certeza dão suporte para avançarmos na compreensão e identificação de elementos dramáticos que permitirão olhar o Boi-de-Mamão como uma das tantas formas de teatro.

Até onde nos foi possível observar a brincadeira de Boi, não identificamos personagens dentro das concepções de Stanislavski, que entende-a como um ser humano portador de signos de seu apresentador tais como gesto e

gestualidade; linguagem articulada, figurino, adereços e com interiorização... com uma biografia imaginária construída nos ensaios; apoiada no trabalho do ator que empresta seu corpo para dar vida a esse modelo; onde ele se apaga perante a personagem representando um texto e um sub-texto, motivações e objetivos; reagindo juntamente com outros atores que também se apagam diante das personagens que representam.⁴⁷

Talvez, seria melhor dizer que não encontramos esse conjunto de elementos postos numa só figura que integra a brincadeira. A idéia de transformação expressa por Bogatyrev se evidencia quando pensamos na atuação dos homens que dela participam, mas, elementos como interiorização, motivações e objetivos estão pouco definidos. Não constatamos que os atores que atuam na brincadeira "apagam-se diante da personagem", passando a senti-la como se fosse a própria. Tampouco confirmamos que buscam principalmente dentro de si os elementos para montar a personagem que representam. Acreditamos que as personagens apresentadas na brincadeira de Boi estão mais próximas do conceito de **tipo** explicitado por Girard e Ouellet :

*"... é uma imagem mental comum a toda uma comunidade , uma figura que comporta geralmente poucas constantes, das quais uma ou algumas são atualizadas em personagens que acrescentam ao tipo, acidentes provenientes de circunstâncias do contexto intrajficção."*⁴⁸

Portanto, traz elementos como gesto e gestualidade, linguagem articulada, figurino e adereços, mas diferencia-se da personagem como historicamente conhecemos no nosso teatro mais tradicional pela inexistência de aprofundamento psicológico, interiorização. Exemplos de tipo na brincadeira de Boi são o Doutor, Mateus, Vaqueiro, Boi, Bernúncia, Maricota.

⁴⁷Para aprofundar esse conceito ver: STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1976.

⁴⁸GIRARD, Gilles. OUELLET, Réal. O Universo do Teatro. Coimbra: Livraria Almadina, 1980. Página 112.

Para Brecht, no entanto, o ator constrói a personagem que vai representar, inspirando-se na teatralidade da vida. No seu poema "Sobre o teatro cotidiano", nos diz:

"Vocês artistas que fazem teatro

...

*Vejam aquele homem na esquina! Ele mostra
Como ocorreu o acidente. Neste momento
Entrega ele o motorista ao julgamento da multidão. Como
Ele estava ao volante, e agora
Imita o atropelado, aparentemente
Um homem velho. De ambos transmite
Apenas o tanto para tornar o acidente inteligível*

...

*Queiram observar algo: que este imitador
Nunca se perde em sua imitação. Ele nunca se transforma
Inteiramente no homem que imita. Sempre
Permanece o que mostra, o não envolvido ele mesmo. Aquele
Não o instrui, ele
Não partilha seus sentimentos
Nem suas acepções. Dele sabe
Bem pouco."⁴⁹ (Grifos nossos)*

Destacamos trechos deste poema porque sintetiza bem sua concepção de personagem quando nos diz: "o motorista... o atropelado... Dele sabe bem pouco... apenas o tanto para tornar o acidente inteligível." Percebemos que a personagem para Brecht está mais próxima do que nos dizem Girard e Ouellet sobre o tipo: "é uma imagem mental comum a toda uma comunidade, uma figura..." Definições que cabem inteiramente para as figuras do Boi. Portanto, isso nos permite admitir a existência de personagens que se aproximam da concepção brechtiana. Porque o Doutor da brincadeira de Boi tipifica o médico, traz os elementos fundamentais e comuns a partir do universo de informações "de uma comunidade" para que possa ser identificado como Doutor (médico). O mesmo ocorre com o Vaqueiro. Quando o integrante do Boi do Morro do

⁴⁹BRECHT, Bertolt. Poemas - 1913-1956. São Paulo: Brasiliense, 1986. Páginas 238, 239 e 240.

Anacleto nos diz que "ele é um homem que cria boi na corda",⁵⁰ não refere-se a um homem em particular. Não tem, portanto, a interiorização proposta por Stanislavski. Refere-se ao geral, aos tantos homens que desempenham cotidianamente a mesma tarefa. A personagem apresentada traz os elementos comuns a todos os vaqueiros, traços indispensáveis para a sua identificação.

Isso nos lembra as afirmações do Professor Jacques Lecoq quando fala de interpretação com máscara. Defende que a personagem mascarada nos remete sempre ao genérico, ao universal :

*"A gente nem pode imaginar a máscara se chamando Alberto e se acordando no seu leito. A máscara é uma espécie de denominador comum dos homens e mulheres... Ela sintetiza o ser humano que existe no mundo e no qual todos podem se reconhecer."*⁵¹

Nesta mesma direção, e apontando ainda a eliminação do jogo psicológico em substituição à ação, Ariane Mnouchkine, Diretora do Théâtre du Soleil nos diz :

*"A máscara faz ressentir as coisas com o corpo e não com a cabeça. Mas o encontro com o espectador é essencial. A personagem mascarada existe desde que a gente a reconhece porque ela exprime qualquer pessoa e ao mesmo tempo todas as pessoas que se assemelham a ela. É isto que a valida aos nossos olhos, o que ela nos faz descobrir de humano em nós."*⁵²

Quando vemos a brincadeira de Boi, os procedimentos dos intérpretes e os relacionamos com as reflexões de Lecoq e Mnouchkine, encontramos grande

⁵⁰Integrante do Morro do Anacleto- Florianópolis, em entrevista concedida no dia 20 de maio de 1993.

⁵¹LECOQ, Jacques. Rôle du masque dans la formation de l'acteur. IN: ASLAN, Odette. Le Masque du Rite au Théâtre. Paris: Editions du CRNS, 1988. Página 115.

⁵²MNOUCHKINE, Ariane. Le Masque, une Discipline de Base. IN: ASLAN, Odette. Obra citada. Página 232.

sintonia e similaridade. Percebemos que os homens que brincam de Boi, intuitivamente, ou pela observação da própria prática de anos interpretando as mesmas personagens, atuam como se conhecessem as preconizações destes diretores e pensadores do teatro contemporâneo.

Brecht, em relação à interpretação, orienta os atores para que observem o cotidiano: "vejam aquele homem na esquina!"; sugere que não se identifiquem com a personagem quando diz: "Ele nunca se transforma inteiramente no homem que imita" ; usa a expressão "imitador" para referir-se ao ator, propondo que seja um narrador das ações. Aliás, além de imitador, utiliza também termos como "demonstrador". No texto "Cena de Rua - Modelo de uma cena de Teatro Épico" incluído no Seu Teatro Dialético, Brecht usa muito frequentemente essa expressão: "O ator deve permanecer demonstrador."⁵³

Nas peças didáticas refere-se aos atores como atuantes: "... isto é, fazer com que sejam ao mesmo tempo atuantes e espectadores..."⁵⁴

É verdade que se analisarmos atentamente a dramaturgia de Brecht constataremos que nem todas as suas personagens são tipificadas. A Senhora Carrar, da peça "Os fuzis da Senhora Carrar",⁵⁵ é um bom exemplo de personagem com características dramáticas, ou mais próximas das concepções de Stanislavski. Mas essa não é a discussão da qual nos ocupamos neste estudo. Aqui importa perceber, apoiado nas referências do pensador alemão, que os homens que brincam de Boi podem ser chamados de imitadores, demonstradores, atuantes ou atores. E que se transformam sim, mesmo que não seja "inteiramente" como recomendava o próprio Brecht. E que as figuras ou personagens apresentadas na brincadeira também estão próximas desta mesma concepção porque representam o tipo. Inclusive a expressão **figura** comumente

⁵³BRECHT, Bertolt. Obra citada. Página 147.

⁵⁴KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: um Jogo de Aprendizagem: São Paulo, Perspectiva. 1991. Página 15.

⁵⁵BRECHT, Bertolt. Os Fuzis da Senhora Carrar. In: Teatro Completo N^o 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Página 11.

usada pelos homens que brincam de Boi também é usada por Brecht quando teoriza sobre as peças didáticas. Falando sobre interpretação e a troca de papéis entre os atores, valoriza esse procedimento porque "impedia a identificação com a **figura** apresentada."⁵⁶ (Grifo nosso)

Percebemos que enquanto algumas personagens apresentadas se aproximam do que conceitualmente chamamos de tipo, outras se parecem com (personagem) papel. Retomando Girard e Ouellet : "O papel é comumente relacionado a uma ação ou ações atribuídas a um sujeito."⁵⁷ Diferencia-se do tipo por assumir determinada ação a ser executada em auxílio a outra personagem protagonista da cena onde atua. As figuras do Cachorro e Urubu exemplificam o (personagem) papel. O Urubu tem a função de pinicar o Boi morto, sugerindo o estado de decomposição do corpo da figura protagonista. O Cachorro aparece para afastá-lo, procurando, assim, impedir sua ação. Como se pode perceber a intervenção do papel, normalmente, tem rápida duração e é ação bastante clara e definida.

Concordando com a existência de personagens - tipo ou papel - e da presença de atores na brincadeira de Boi, caberia procurarmos conhecer as formas de preparação dos mesmos.

Gostaríamos de lembrar que o Boi-de-Mamão reúne integrantes de diferentes faixas etárias com atribuições distintas e fundamentais para a sua realização. Assim, um iniciante dificilmente entra no Boi para dançar debaixo da figura principal. É comum, antes de manipular o Boi, que o integrante passe por figuras como Urso, Cachorro, Cabra entre outros. O que significa a necessidade de passar por etapas que precisam ser superadas, ou estágios a serem vivenciados. Algumas figuras representando animais menores são apresentadas por crianças que acompanham e observam a atuação dos mais velhos em figuras como Maricota, Bernúncia, Boi. Estas são figuras de maior complexidade para

⁵⁶KOUDELA, Ingrid Dormien. *Obra Citada*. Página 8.

⁵⁷GIRARD, Gilles e OUELLET, Réal. *Obra citada*. Página 113.

manipulação, cujo ator precisa dominar certos quesitos que os menores ainda não conseguem. Seja pelo tempo de atuação em cena, ou porque há a necessidade de precisão em determinados gestos como "machorrar", saber a hora exata do Boi dar a galhada no Vaqueiro, distinguir claramente ações que devem ser feitas antes ou depois de ressuscitado ou laçado, para falarmos apenas na atuação de quem interpreta a figura principal.

Discutindo esse tema com um integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal ele nos dizia no princípio da conversa que "dançar no Boi, qualquer um pode fazer."⁵⁸ Nos prontificamos a substituir o ator que faz o Boi na próxima apresentação do grupo. Sorrindo, nos disse que melhor seria acompanhar um pouco mais as apresentações e depois começar pelo Urso, Mico Preto... E a seguir contou sua história como atuante na brincadeira, que começou quando menino, fazendo figuras como Cachorro e Urubu, para somente mais tarde fazer o Boi.

Portanto, percebemos que os menos experientes observam a atuação de quem já viveu a situação que eles vivem agora.

Essa prática contrasta bastante com o que observamos na formação profissional dos atores do nosso teatro tradicional, onde constatamos certa impaciência e pressa por parte do ator principiante em representar personagens protagonistas. Também nos faz lembrar do teatro de bonecos japonês Bunraku onde o aprendizado do ator/manipulador não se mede por alguns anos de observação e prática, mas por décadas de trabalho. Um aprendizado que consiste no acompanhamento, observação, experimentação e principalmente em assumir responsabilidades gradativas em relação à manipulação dos bonecos, numa dedicação de uma vida inteira à arte do Bunraku.

Não é possível identificar no Boi-de-Mamão o mesmo rigor que prevalece na prática e preparação do manipulador do Bunraku. No entanto, percebemos

⁵⁸Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 10 de outubro de 1993.

semelhanças em relação às etapas ou estágios pelos quais deve passar o brincador que quer fazer o Boi. Ainda é coincidente, a observação detalhada e atenta da forma de atuação dos mais experientes, que serve como referência para preparação dos integrantes mais jovens do grupo.

Ou seja, a observação detalhada e atenta, comentada antes e depois de cada apresentação pelos parceiros, principalmente os mais velhos, é uma das formas mais comuns de preparação.

Constatamos também, em alguns grupos, a existência de ensaios e seleção de elenco. O Boi-de-Mamão de Jaguaruna ensaia no salão paroquial. O Boi-de-Mamão do Pantanal, no salão do Centro Comunitário, duas ou três vezes por semana, das 20 às 22 horas. Quando o Coro e o Chamador não podem comparecer, ensaiam com o vídeo que além de reproduzir o som, permite analisar a interpretação destacando erros e acertos. Os integrantes vêm, comentam, fazem marcações e repetem sob a aprovação do grupo e principalmente do ensaiador. Estes ensaios ocorrem principalmente após uma pausa prolongada nas apresentações. Serve também para efetuar as substituições nos integrantes que abandonam o grupo. O ensaiador do grupo do Pantanal nos diz que:

"... convido a rapaziada, e no treino a gente descobre o estilo de cada um para dançar em cada bicho. O rapaz mais esperto, mais ativo, serve pro Boi, Maricota. Aquele mais lerdo, tanso, aquele bem tansão mesmo, serve pro Urso, Doutor..."⁵⁹

Essa substituição é simultaneamente indicação do ensaiador e escolha do ator. Aliás, todos se conhecem, almejam representar debaixo de alguma figura, e esse desejo, percebemos, vem acompanhado de um certo conhecimento das suas limitações. O ensaiador não cria expectativas num ator "mais lerdo, tanso" prá fazer o Boi. Estimula que interprete o Urso, por exemplo, que exige movimentos

⁵⁹Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 06 de fevereiro de 1994.

mais lentos, mais pesados. E a noção da brincadeira como trabalho coletivo é seguidamente reforçada quando dizem: "A gente não se interessa em saber quem representou na brincadeira."⁶⁰ Ou seja, importa é que tudo saia correto.

Até onde pudemos acompanhar, a seleção e mudança de funções é um processo que mescla expectativas pessoais, indicações do ensaiador e aprovação do grupo. Um integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna, perguntado sobre como se deu a escolha da sua personagem, sintetiza bem este momento :

*"A escolha se deu por indicação pessoal, enquanto a gente confeccionava as figuras e aprendia a cantoria. Ai cada um já foi vendo prá que é que tinha jeito e o que gostava de fazer. E o grupo também ajudava."*⁶¹

Para o integrante do Boi-de-Mamão do Córrego Grande, Florianópolis, trocar de figura poder ser uma grande descoberta e prazer:

*"A figura que eu mais gostava de brincar era o Urso. Sim, porque o Urso não doía tanto as minhas costas. Um dia resolvi brincar de Mateus. Foi tão gostoso que eu não queria sair do papel de Mateus. O Boi-de-Mamão era tão importante para mim que eu não comia mais."*⁶²

Por outro lado, percebemos que a conquista do papel não se dá só no ensaio. Esta é uma etapa importante, mas é o desempenho na apresentação, com o público, que confirma a atuação em determinada personagem. Pontualidade, obediência às ordens do chamador e do "Controle de Boi" são fundamentais.⁶³ "Controle de Boi" é o responsável pela organização da apresentação. O que

⁶⁰Depoimento extraído de OLIVEIRA NEVES, João Lino e VOIGTH, Cláudia. Obra citada. Página 23.

⁶¹Integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna em entrevista concedida em 20 de junho de 1992.

⁶²Integrante do Boi-de-Mamão do Córrego Grande - Florianópolis. Depoimento extraído de MEDEIROS, William Reis. Obra citada. Página 17.

⁶³Controle de Boi é nome comumente usado no Boi-de-Mamão do Pantanal. Nos outros grupos chamam de Ajudante ou Contra Regra.

guarda e distribui os instrumentos, figurino e adereços. Mas exerce também a importante função de dirigir a apresentação da concentração organizando a entrada das personagens e lembrando a cada ator aspectos essenciais da sua atuação já conhecidos e repetidos nos ensaios.

Uma espécie de direção de atores, uma vez que a direção do espetáculo acaba sendo do Chamador. Conforme ele mesmo define: "Minha função é de conversar, dar tranquilidade prá ele ir bem consciente..."⁶⁴

E foi possível constatar que as marcações definidas pelo "Controle de Boi" nos ensaios ou na concentração são fielmente executadas pelos atores. A marcação para que o Vaqueiro dê com o bastão na cabeça do Boi para definir a hora da marrada que o derruba, é uma senha que ajuda no trabalho dos atores. E essa sugestão é dada por quem já vivenciou o jogo e conhece o que contribui no trabalho.

Ao ator que brinca no Boi, por exemplo, fala para não esquecer de "dar uma volta no salão e não ser muito violento no começo, prá poder aquecer bem."⁶⁵

Nesta única intervenção do "Controle de Boi" é possível perceber que cada figura precisa, antes de começar a atuar, "apresentar-se para a platéia. O Boi não entra em cena agindo, executando suas ações características e marcadas como investir contra o público, Mateus, Vaqueiro, rodopiar e dançar. Antes disso precisa "dar uma volta no salão." É interessante observar como esse procedimento se parece com o comportamento a ser realizado pelo ator do teatro tradicional, quando usa máscara. Ao entrar em cena o ator mascarado precisa mostrar-se por alguns segundos. Precisa apresentar a máscara antes de executar as ações características da sua personagem. Entrar em cena agindo, causa certa estranheza e dificuldade de leitura das ações da personagem mascarada. A

⁶⁴Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 06 de fevereiro de 1994.

⁶⁵Idem.

recomendação de dar uma volta no salão, cumpre essa função: mostrar-se, apresentar-se ao público. Só a partir desse momento ele age. Porém, "não pode ser violento no começo" por duas razões pelo menos: é preciso explorar o desenvolvimento crescente, a complicação das situações para que o Boi vá demonstrando aos poucos sua força e bravura. Além disso, percebemos que os atores não fazem aquecimento físico antes das apresentações. Por isso, ações mais lentas auxiliam no aquecimento físico do ator que só demonstrará suas qualidades depois que o Boi tiver ressuscitado. Como diz nosso entrevistado refeindo-se ao manipulador da figura do Boi : "Quando entra o Cavalinho e o Boi é laçado, aí é onde que ele dá tudo de si, mostra a sua força."⁶⁶

Percebemos ainda que o ato de "dar uma volta no salão" tem uma simbologia que pode ser compreendida como chamamento para integração do público, ou como um momento especial onde se estabelece ou se aprofunda a integração com a platéia.

Mostrar-se antes de agir, apresentar-se ao público, aquecer o corpo, respeitar o tempo dramático de aquecimento da cena, envolver o público na representação... não se pode deixar de admitir que a experiência acumulada por estes homens produz um conhecimento fundamental, não só para quem quer brincar de Boi, mas é inegável que trata-se de um conhecimento indispensável para quem quer fazer teatro, qualquer tipo de teatro.

Mas existem outras indicações fundamentais para o procedimento adequado do ator enquanto interpreta o Boi: "Não pode ser violento e dar galhada no moço da platéia. O Boi vai e volta, vai... e volta..."⁶⁷

Este jogo, este faz de conta que vai "dar a galhada e não dá", ajuda a criar o clima de festa; o susto desconcerta o público e promove a interação da platéia no espetáculo. Tal procedimento, que pode ser identificado em cada uma das figuras que integram a brincadeira, nos estimula a pensar que uma das questões

⁶⁶Idem.

⁶⁷Idem.

mais fundamentais da apresentação do Boi-de-Mamão é o sentido de jogo, brincadeira, que se estabelece entre elenco e platéia. Por vezes, parece-nos que a narrativa e mesmo o núcleo central da fábula que conta a morte e ressurreição do Boi é sublimado pelo sentido de festa, encontro e pelas formas lúdicas de atuação do público e platéia. Temos a sensação de presenciar uma forma de teatro onde a brincadeira prepondera.

Dando sequência nas orientações às personagens, o "Controle" lembra Mateus para:

*"... andar e sempre atrás do Boi; ele socorre o Vaqueiro quando enfrenta perigo com o Boi. Mateus abre a roda, que não pode ser muito grande, ela precisa ser apertada, justa, que daí dá prá fazer o ir e vir. O Mateus também não pode deixar o Urubu beliscar o Boi."*⁶⁸

Na interpretação do Boi chama atenção gestos e ações definidas, claras sem titubeios executadas pelo ator dentro da figura. Normalmente a atuação do Vaqueiro se define por representar em frente ao Boi, enquanto Mateus fica atrás.

Percebemos que para investir contra eles, o Boi faz um grande giro, numa incursão direta, com uma precisão de movimentos onde não há desperdícios. O olhar da figura antes fixo na movimentação do Vaqueiro, com o movimento circular do Boi, o giro, fixa-se em Mateus e a partir daí se dá a corrida, marrada.

As ações do Mateus do Boi-de-Mamão de Jaguaruna no momento em que mata o Boi também exemplificam esse tipo de procedimento onde se percebe uma seleção e economia de gestos para comunicar a ação. Mateus posta-se no centro da arena, desembainha seu facão enquanto o Boi se aproxima para a cena da morte. Ele mostra o facão ao público e a seguir crava-o na altura do coração do Boi, que espera passivamente pelo ato. Dá três facadas, lentamente, tornando possível a todo o público ver claramente seus gestos que são repetidos, amplos e

⁶⁸Idem.

precisos. A seguir caminha e enfia-lhe o facão no traseiro, cheira, faz gestos de que sente mau odor, limpa o facão na própria roupa, guarda-o e sai de cena. Simultaneamente o Chamador e Coro evidenciam ao público a importância de algumas ações através de versos cantados.

Destacamos estes dois momentos da interpretação porque nos chama atenção o sentido antiilusionista da interpretação de Mateus quando usa gestos lentos e amplos, ou a atitude do Boi de postar-se no centro da arena e esperar passivamente as facadas que provocam sua morte. Percebemos que o ator faz uma ruptura com a personagem, dando maior ênfase à narrativa através destes gestos e ações. Evidencia também o sentido anti-realista na interpretação quando os atores selecionam gestos que não são do cotidiano, superando o gesto natural na execução destas ações. O que nos remete às vanguardas estéticas do princípio do século. Meyerhold, por exemplo, negando o realismo e referindo-se à sua predileção por um teatro gestual, à mímica, afirma:

*"Esta técnica prefere ao gesto lugar comum , o gesto reprimido e a economia de movimentos. Prescinde-se de tudo que é supérfluo. Ou ainda, "... não se deveria autorizar um ator a subir no palco antes dele ter criado um roteiro de movimentos. Quando, enfim, se escreverá no quadro das leis teatrais: No teatro as palavras são apenas desenhos saídos dos esboços dos movimentos."*⁶⁹

Portanto, é visível a superação do gesto natural e cotidiano e a escolha de gestos antirealistas pois os tempos, as interrupções, a eliminação da quantidade de gestos e a escolha de gestos de qualidade, sintéticos, objetivos, claros, precisos e definidos estão presentes nas ações descritas.

O integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal segue fazendo as indicações para cada ator : "O Urso não pode dançar rápido, ele é mandrião. Mas o Macaco

⁶⁹CONRADO, Aldomar (trad. e org.) O Teatro de Meyerhold. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. Páginas 25 e 86.

não, esse é esperto, pode pegar sombrinha, óculos, laranja de alguém do público."⁷⁰

Essas orientações e indicações de procedimentos demonstram claramente a existência de uma interpretação pensada, planejada e ensaiada. Quando fala das outras figuras tudo isso se confirma:

*"Quem faz a Bernúncia tem que dançar baixo, não pode dançar alto. (refere-se ao corpo curvado). Não pode dar com a boca nas crianças e precisa saber respeitar os mais velhos. Tem que saber escutar a música também. Prá Maricota, tem que estar com o ouvido na cantoria e fazer as paradas depois que gira bastante, que é pro dançador poder respirar."*⁷¹

Gostaríamos de destacar ainda a função desempenhada pelo Chamador. Seu trabalho pode ser resumido por: anunciar a chegada e saída de cada figura; indicar procedimentos e suas principais ações; comentá-las cantando e estimular o envolvimento do público na brincadeira. Ou seja, por vezes é narrador, noutros momentos comentador de ações e ainda mediador de intervenções do público e personagens.

Tais responsabilidades permitem ao Chamador definir o tempo e ritmo de cada apresentação; permitem-lhe avaliar o desempenho de cada ator e estimulá-lo durante sua atuação; permitem perceber o nível de sintonia e interação do público com o elenco e espetáculo. Suas constantes intervenções fazem rupturas com o ilusionismo que por vezes se instala na representação. Estas características do trabalho do Chamador nos remetem a Pavis que classifica a atividade do narrador no espetáculo como sendo, às vezes, a de diretor de cena: "... o narrador se

⁷⁰Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida em 06 de fevereiro de 1994.

⁷¹Idem.

encarrega do espetáculo, é o mestre de cerimônias, o organizador dos materiais da história...dá a palavra aos personagens..."⁷²

Percebemos, pelas funções desempenhadas pelo Chamador que o mesmo assume responsabilidades durante a apresentação da brincadeira muito próximas do que cabe ao diretor de cena. E, neste caso, a de um diretor de cena que atua durante a representação.

Portanto, através da observação detalhada das apresentações dos grupos e dos depoimentos de seus integrantes é possível perceber claramente a existência de uma preparação para interpretar na brincadeira de Boi. A improvisação que permeia o trabalho do intérprete não desconsidera o trabalho coletivo ou a interpretação dos outros atores, como também respeita as orientações recebidas. Ou seja, percebe-se que essa preparação se dá nos ensaios, na observação da atuação dos integrantes, bem como ouvindo orientações e conselhos dos mais velhos, do Chamador ou do "Controle de Boi."

2.3 MÚSICA

*"Quando a música atinge o seu mais nobre poder,
torna-se forma no espaço." (SCHILLER)*

Na história da encenação teatral a música foi ganhando importância cada vez maior deixando de ser usada apenas em aberturas, interlúdios, canções e desfiles como acontecia inicialmente. Com o aprimoramento das técnicas de encenação e representação a música passou a ser um elemento de realce da tensão emocional, responsabilizando-se pela produção de impressões, sugestões e climas, além de valorizar o texto. São inúmeras as montagens teatrais onde além

⁷²PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro . Beunos Aires: Ediciones Paidos, 1984. Página 330.

da música existem contribuições de sons, ritmos, ruídos e outros elementos sonoros. Com frequência, tais recursos são usados para evocar uma atmosfera, sugerir determinado clima, valorizar determinadas situações no espetáculo. Roubine, analisando a importância do som na encenação nos diz que:

*"Desde cedo, os encenadores souberam tirar proveito dos aproveitamentos das técnicas de reprodução e difusão do som. Um espaço, com efeito, não se define apenas pelos elementos visuais que o constituem, mas também por um conjunto de sonoridades, características ou sugestivas, que tecem para o ouvido uma imagem cuja eficiência sobre o espectador foi mil vezes comprovada. Sabe-se, aliás, que a audição é um veículo de ilusão mais sensível ainda que a visão."*⁷³

É importante destacar das declarações do estudioso francês que o som acaba tendo contribuição definitiva na definição e caracterização do espaço cênico, o espaço metafórico. As montagens de textos realistas, usando em abundância ruídos e sons do cotidiano são uma boa referência para ilustrar a contribuição do som na definição do espaço. Por isso, mais do que ilustrar a encenação, música e sons auxiliam a "tecer para o ouvido uma imagem".

Daí que as reflexões sobre a função da música no teatro e neste caso específico da brincadeira de Boi-de-Mamão precisam ser compreendidas na relação de dependência mútua que a música e sons estabelecem com as outras partes do espetáculo como por exemplo, espaço, imagens, atuação do Coro e Chamador, além das constantes interferências do público.

Antigamente, a brincadeira de Boi iniciava com a "caminhada", o equivalente ao "cortejo"⁷⁴ que Mário de Andrade analisa no Bumba-meu-Boi do nordeste. A caminhada reunia o Chamador, Coro, o conjunto de atores e

⁷³ROUBINE, Jean-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. Página 134.

⁷⁴ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982. 1^o Tomo. Página 31.

manipuladores com as figuras desfilando e cantando pelas ruas até o local da apresentação.

A música já desempenhava aí papel importante porque era a primeira forma de avisar à população que a brincadeira ia começar. A cantoria que tomava as ruas espalhando seu som ia reunindo o "poviléu que engrossava de minuto a minuto"⁷⁵, aglutinando as pessoas para ver e participar da brincadeira.

Hoje, no entanto, a brincadeira principia com uma curta caminhada feita somente pelo Coro que sai da concentração, local bastante próximo de onde acontecerá a apresentação. Também já não se faz a caminhada acompanhada do conjunto do elenco de atores e figuras. O Coro formado pelo Chamador mais os músicos ritmistas e cantores, vem abrindo a roda, a arena, cantando e formando assim o espaço cênico. Esse procedimento acontece mesmo quando a apresentação ocorre dentro de um espaço fechado, um salão. Inicialmente ouve-se a música fora deste espaço. Ouve-se a cantoria que parece que vem de longe, aproximando-se lentamente. O som vai aumentando e o ritmo vai tornando-se mais presente. O Coro vem cantando a música de chegada, de ritmo acelerado, onde o Chamador canta dois versos e o Coro repete o estribilho sempre igual, até o final dessa primeira participação.

Constatamos que cada grupo de Boi tem sua trilha musical. Esse repertório foi composto no próprio grupo ou constitui-se em herança de origem desconhecida, sabendo-se somente que são as músicas do local.

Na região de Florianópolis, no entanto, registram-se duas músicas que estão presente em quase todos os grupos: a da Maricota e Bernúncia. São figuras introduzidas mais recentemente, neste século possivelmente, uma vez que os registros da brincadeira no século passado não as mencionam.

Há também uma diferenciação no Coro, dependendo de cada grupo. Além da presença feminina nos Bois do sul e norte do Estado, o que não ocorre nos

⁷⁵BOITEUX, José. Viva seu boi. IN: Águas Passadas. Florianópolis: Livraria Central, 1932. Página 13.

grupos da região de Florianópolis, existe uma clara diferenciação na composição numérica do Coro. Varia de 8 a 15 componentes. As vezes essa composição varia de apresentação para apresentação dentro de um mesmo grupo. E isso deve-se basicamente à disponibilidade, dependendo do dia e hora da apresentação.

Os instrumentos musicais também são bastante diversificados. Os Bois do Morro do Céu e Morro do Anacleto, por exemplo, que se dizem "mais africanos" ou "Bois de Morro", só usam na orquestra instrumentos de percussão. O som é a batucada. Já os instrumentos de corda, teclado, além de percussão são característicos dos Bois "mais açorianos", ou seja, Boi-de-Mamão do Pantanal, Itacorubi, Jaguaruna, Itajaí e outros.

Destacamos estes aspectos do Coro, naturalmente porque isso determina o tipo de som produzido. Nos "Bois de Morro" destacam-se as vozes e o ritmo. Nos "Bois mais açorianos" mesclam-se as vozes com percussão e sons de instrumentos de corda (violão e cavaquinho) e teclado (acordeom).

É possível perceber, portanto, que a música do Boi-de-Mamão é composta pelos seguintes elementos: a voz do chamador destacada do Coro, a cantoria sob a responsabilidade do Coro e a orquestra que reúne diversos instrumentos de percussão, corda e teclado.

Por outro lado, esta divisão que apresentamos não é tão visível ou sequer acontece de forma tão clara.

O Chamador, além de cantar improvisando versos, toca algum instrumento, ou seja, participa da orquestra; e os cantores e instrumentistas também assumem, por vezes, a dupla função de cantar e tocar algum instrumento.

Isso reforça mais uma vez a necessidade de olharmos a divisão que ora fazemos dentro de uma necessidade didática para facilitar a compreensão, porém não podemos perder de vista a integração com que tais elementos se apresentam na brincadeira, sob o risco de termos uma compreensão equivocada da manifestação.

Depois do canto de chegada inicia-se a apresentação de cada figura e personagens, conforme a fábula apresentada no início deste estudo. Há que se destacar, no entanto, que cada figura tem sua música própria, com seu ritmo e letra característica. Entre uma música e outra ocorre uma pequena pausa com o objetivo de identificar claramente a mudança de cena, permitir a saída da figura protagonista e dar certo tempo de descanso aos integrantes do Coro. Ressaltamos que a figura nunca entra em cena antes que comece sua música e seja convidada pelo Chamador a se apresentar. Como se vê a música está inteiramente relacionada com a fala ou com o texto. Apoiado na música o Chamador começa a descrição da cena, dá os comandos para as figuras e atores, numa perfeita sincronia com o texto.

O professor Gilles Girard da Universidade de Laval, no Quebec, referindo-se à música no teatro afirma que: "A música estrutura o tempo de duração da ação segundo uma harmônica combinação de elementos sonoros que obedece a regras."⁷⁶

A afirmação cabe inteiramente para compreendermos melhor a função da música na brincadeira de Boi-de-Mamão. Justamente porque o tempo de ação das figuras está intimamente ligado com sua música, ritmo e texto característico.

Como vimos, a figura não entra em cena antes que sua música inicie e ela só é interrompida com sua saída de cena. Portanto, a música é fundamental pois dá "o tempo de duração da ação".

É oportuna, também, a lembrança da "combinação harmônica dos elementos sonoros que obedecem a regras."

Ou seja, existe sincronia entre o trabalho do Chamador, Coro e Orquestra em relação ao volume do som, ritmo e o momento do início e término da apresentação das figuras. Além disso, algumas ações e comportamentos das

⁷⁶GIRARD, Gilles e OUELLET, Réal. O Universo do Teatro. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. Página 84.

figuras são definidas pelo Chamador que exerce uma espécie de direção de cena do espetáculo.

Ele tem uma visão clara da ocupação do espaço, ritmo do espetáculo, vê as ações da cada figura, por isso auxilia o trabalho do manipulador, indicando, através dos versos cantados, ações fundamentais a serem executadas.

A primeira intervenção do Coro funciona como uma espécie de cena de apresentação. Alguns grupos fazem do canto de chegada uma mostra das figuras e personagens que atuarão na apresentação.⁷⁷ Junto com a cantoria, entram em cena dançando ao redor do Coro e Orquestra todas as figuras que integram a brincadeira. Portanto, omitem possíveis "efeitos surpresa", mostram antecipadamente ao público que figuras vão se apresentar. Noutros grupos de Boi, no entanto, onde esta cena não acontece, o canto de chegada conta ao público o que vai se dar, apresentando personagens e figuras que atuarão na brincadeira que se inicia. Como sempre, o Chamador relata, conta e o Coro reforça com um refrão repetitivo que ajuda no ritmo e no clima geral da apresentação:

*"Chamador: Minhas senhoras e senhores,
Coro : Oi dá licença eu vou cantar.
Chamador: Tá reunida a Bicharada
Coro : Oi dá licença eu vou cantar.
Chamador: Tem um Vaqueiro corajoso,
Coro: Oi dá licença eu vou cantar.
Chamador: Um Cavalinho violento,
Coro: Oi dá licença eu vou cantar.
Chamador: Um urso muito perigoso,
Coro: Oi dá licença eu vou cantar.
Chamador: Tem uma linda Maricota,
Coro: Oi da licença eu vou cantar.
Chamador: A mais bonita do lugar,
Coro: Oi dá licença eu vou cantar."*⁷⁸

⁷⁷O Boi-de-Mamão do Pantanal tem essa característica. Na primeira cena, com a chegada do Coro, entra em cena todo o elenco.

⁷⁸Extraído da música de Chegada do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

Como é possível perceber, há uma apresentação ou descrição das personagens e figuras que integram a brincadeira, possibilitando ao público saber antecipadamente quem vai atuar.

Mas os comentários e ordens às personagens e figuras durante a apresentação também acontecem com frequência e para ilustrar destacamos um pequeno trecho extraído da apresentação da figura do Boi:

*"Chamador: Alevanta meu Boi.
Coro: Ê Boi.
Chamador: Faz a continência.
Coro: Ê Boi.
Chamador: Vai pro outro lado.
Coro: Ê Boi.
Chamador: Arrecua o povo."⁷⁹*

Para o Cavalinho destacamos as seguintes orientações:

*"Chamador: Ô meu Cavalinho
Já chegou a hora,
bota o Boi no laço
leva o Boi prá fora."⁸⁰*

No Boi-de-Mamão do Morro do Céu, o Chamador dá ordens ao Boi, ironizando a figura e Coro:

*"Chamador: Este Boi é de papel
Vem lá do Morro do Céu.
Coro: Vem cá meu Boi, vem cá.
Chamador: Dá meia volta no salão
Eu quero ver tu vadiar.
Coro: Vem cá meu boi, vem cá.
Chamador: Oi dá galhada no Vaqueiro
Eu quero ver tu te arrumá.
Coro: Vem cá meu Boi, vem cá.
Chamador: Ô Cantoria de minh'alma
Me ajuda a cantar.*

⁷⁹Extraído da música do Boi do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁸⁰Extraído da música do Boi-de-Mamão do Pantanal.

*Coro: Vem cá meu Boi, vem cá.
Chamador: Oi leva esse Bicho embora
Oi tá cansado de brincar.*⁸¹

Isso nos permite perceber que os versos improvisados do Chamador servem de suporte para a interpretação e comentam ações que estão sendo realizadas pelas figuras e atores. Ou seja, no Boi a música e os outros elementos sonoros não objetivam dar alguma impressão naturalista. Por momentos ela preenche espaços contribuindo para o clima de festa que se instala, mas também é usada para comentar, criticar e ironizar ações. O que nos remete às concepções de Brecht e à contribuição das "songs" no teatro épico.

Comentando a montagem do espetáculo "A ópera dos três vinténs", em 1928, o poeta alemão já destacava a importância da orquestra dizendo:

*"A inovação mais marcante era a separação estrita entre música e todos os outros elementos do entretenimento. Mesmo superficialmente, isso era evidente no fato de que a pequena orquestra estava instalada visivelmente sobre o palco. Para as canções cantadas, foi feita uma mudança de luz."*⁸²

Ora, no Boi-de-Mamão a música desempenha simultaneamente essa função de integração e "separação estrita com os outros elementos." Isso se dá quando constatamos que é através da música que as personagens são introduzidas na cena; porque a orquestra se coloca num ponto da arena tornando-se visível para todo o público e principalmente porque a música serve como comentário da ação.

E essa espécie de discurso ou comentário da música aponta elementos críticos ou irônicos sobre a ação ou comportamento da personagem. Essa

⁸¹Extraído da música do Boi do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

⁸²BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. Página 82.

semelhança torna-se mais clara quando lemos o parágrafo 71 do Pequeno Organon para o Teatro, de Brecht, que assim reza:

"... Por sua vez, a música deve resistir à sintonização que lhe é geralmente exigida, tornando-se um apêndice subserviente. A música não deve acompanhar a não ser como comentário."⁸³

Como vimos a função de comentar é largamente explorada. Mas paradoxalmente ela entrega-se à sintonização. Isso fica visível nos momentos em que a música integra-se ao espetáculo, tornando-se imperceptível. Nos momentos de maior tensão dramática como morte e ressurreição do Boi, no ato de laçar, há sim essa integração, essa sintonização negada por Brecht. Porém, há que se admitir que a música possui uma surpreendente capacidade de abandonar essa sintonização para cumprir a função de comentar, como vimos anteriormente

Nessa dualidade simultânea percebemos elementos que nos remetem às preconizações de Artaud. Inicialmente são os gritos, assovios, palmas do público que se mesclam com a cantoria, compondo com a sonoridade do espetáculo. Estas intervenções do público, naturalmente, ocorrem em diversos momentos do espetáculo porém não se constituem num som contínuo e ininterrupto.

Os aplausos, gritos e assovios acontecem frequentemente na chegada e saída de cada figura e em momentos especiais da atuação: quando o Boi ressuscita, quando é laçado, quando a Bernúncia procria, quando a Maricota rodopia, quando as figuras investem contra o público...estes são momentos onde a sonoridade produzida pelo público se mescla com a cantoria, sons dos instrumentos e voz do Chamador.

A repetição incansável do estribilho por vezes compreensível como "Ê Boi... Ê Boi..." ou noutros grupos constituído de um palavreado indecifrável para quem não é suficientemente familiarizado com o sotaque e expressões locais, nos dão a impressão de ouvir uma espécie de ladainha ou mantra.

⁸³Idem. Página 216.

No Coro também pontuam momentos onde seus integrantes dão a impressão de abandonar a combinação harmoniosa e afinada das vozes e sobressaem-se gritos, uma espécie de acompanhamento vocal destoante do conjunto e palavras expressas numa linguagem impossível de ser decifrada. As vozes são estridentes, parecendo arranhar a garganta do cantor.

Numa das apresentações do Boi-de-Mamão do Pantanal⁸⁴ registradas para a pesquisa, não conseguíamos compreender o estribilho cantado pelo Coro. Ouvindo a gravação efetuada, persistiu a incompreensão. Optamos por indagar a um dos integrantes do Coro e a resposta foi a seguinte: "Quem entende bem esse jeito de falar são os mais antigos. Mas o que a gente diz não importa...o que importa é a brincadeira."⁸⁵

Este quadro acima descrito, somado à resposta do integrante do Coro nos remete às formulações de Artaud.

E não poderíamos deixar de transcrever pequenos trechos do Segundo Manifesto do seu **Teatro da Crueldade** porque as semelhanças que apresenta com o que acontece na prática da brincadeira de Boi são impressionantes:

"O Teatro da Crueldade, por seu lado, pretende voltar a usar todos os velhos modos aprovados e mágicos de ganhar a sensibilidade.

Esses meios, que constituem em intensidades de cores, luz ou sons, que utilizam a vibração, a trepidação, a repetição quer de um ritmo musical, quer de uma frase falada, que fazem intervir a tonalidade ou o envolvimento comunicativo de uma iluminação, podem ter seus plenos efeitos através da utilização de dissonâncias."⁸⁶

"O envolvimento das imagens e dos movimentos alcançará, através de colisões de objetos, silêncios, gritos e ritmos, a

⁸⁴Apresentação filmada no dia 22 de outubro de 1992, no Bairro Trindade-Florianópolis.

⁸⁵Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, em entrevista concedida em novembro de 1994.

⁸⁶ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984. Página 158.

*criação de uma verdadeira linguagem física à base de signos e não mais de palavras.*⁸⁷

*"E assim reencontraremos o velho espetáculo popular traduzido e sentido diretamente pelo espírito, sem as deformações da linguagem e os escolhos do discurso e das palavras."*⁸⁸

A brincadeira de Boi-de-Mamão nem sempre tem uma iluminação elaborada, produzida para o espetáculo. A iluminação é a luz ambiente. Na rua, na praça é a iluminação da rede pública. Nos salões, a existente, que se caracteriza por certa escassez na intensidade.

Normalmente é uma iluminação que não deixa no escuro mas também não clareia. Essa claridade intermediária entre o dia e a noite acaba contribuindo na brincadeira, porque se as coisas podem ser visíveis, também podem estar na penumbra.

Nossa constatação não é a da existência de uma **cenografia sonora** (expressão de Roubine). Acreditamos que a sonoridade do espetáculo formula uma espécie de moldura cenográfica inteiramente adequada a esse jogo envolvente capaz de aglutinar na rua, no salão, por horas, estimulando a intervenção do público em ações diretas com as personagens e figuras, rindo de situações e cenas, gritando e aplaudindo.

Isso, somado à repetição do ritmo e da frase cantada, usando texto compreensível, descritivo em certos momentos e noutros com texto indecifrável, com deformações da linguagem e acrescidos dos gritos do Coro e platéia, com o riso abundante surgido a partir das intervenções das figuras e público nos lembram simultaneamente a Brecht e Artaud.

Constatamos que em diversos momentos da apresentação sobressaem-se situações e cenas que lembram claramente formulações feitas por estes dois pensadores do teatro do século XX, de posições na maioria das vezes

⁸⁷Idem. Página 157.

⁸⁸Idem. Página 156.

antagônicas. Interessante, no entanto, é notar que a brincadeira de Boi tem uma estética própria que nos permite perceber a existência simultânea de elementos de um teatro épico (Brecht) e de uma estética incandescente (Artaud).

Essa aparente oscilação entre sonho e realidade, esse constante movimento entre reflexão e emoção, essa suposta contradição entre conhecimento e sugestão caracterizam a estética do Boi-de-Mamão.

A análise da música e elementos sonoros contidos na brincadeira nos permite constatar claramente a existência de elementos brechtianos em alguns momentos e noutros, elementos artaudianos. Sem a preocupação de detectar qual das estéticas predomina nessa encenação, destacamos que é exatamente essa mescla e convivência harmônica de elementos supostamente contraditórios que fazem a estética do Boi-de-Mamão.

Bogatyrev considera isso um fenômeno comum e nos confirma dizendo: "No teatro popular, a utilização simultânea de estilos os mais diversos na mesma peça é um fenômeno usual, um procedimento criador entre outros."⁸⁹

Seguramente os integrantes da brincadeira de Boi não tem preocupações com definições e correntes estéticas; brincar de Boi é antes de tudo espaço de expressão e comunicação.

2.4 INDUMENTÁRIA

Outro elemento importante para análise da teatralidade existente na brincadeira de Boi é a sua indumentária. Entendemos indumentária como a totalidade de elementos exteriores usados pelos atores e figuras na realização do espetáculo.

⁸⁹BOGATYREV, Petr. Os signos do Teatro. IN GUINSBURG, J. e outros. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Página 80.

Descreveremos ainda os adereços e acessórios que, se pela denominação de "acessórios" podem parecer de importância secundária, na brincadeira de Boi não o são. Pelo contrário, considerando que o ator os usa e manipula nas diversas situações enquanto atua, revestem-se de importância capital.

Percebemos que a escolha do figurino de cada personagem é refletida, selecionada com o objetivo de compor e somar na produção do espetáculo. Cumpre também a importante função de auxiliar na caracterização das personagens.

É possível identificar, inicialmente, a existência de um figurino para o Chamador e Coro.

CORO -

Nos grupos observados para essa pesquisa os integrantes do Coro vestem uma roupa que não é a sua roupa de uso cotidiano, ou seja, trata-se de um vestuário elaborado especificamente para uso durante a representação. Além disso, trata-se de um vestuário pensado, executado para o conjunto de atores que interpretam aquele papel. Constitui-se numa roupa uniforme para todos os integrantes do Coro, o que nos faz admitir, portanto, a existência de um figurino para o espetáculo.

Usam normalmente camisa estampada e calça de uma só cor. O Coro de alguns grupos registra a presença de mulheres⁹⁰ e observamos que vestem-se como os homens.

⁹⁰Registramos a presença feminina no Coro dos seguinte grupos :

- . Boi-de-Mamão de Jaguaruna.
- . Boi-de-Mamão "Unidos da Paciência" de Itajaí.
- . Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" de Tubarão.

Estas mulheres são, normalmente, esposas ou namoradas de integrantes do grupo. Há que se ressaltar, no entanto, que tal participação restringe-se a cantar e as vezes tocar algum instrumento de percussão. Não interpretam, portanto.

Há que se destacar ainda, acessórios e adereços usados para seus membros, como por exemplo o chapéu. Registramos em apenas um grupo o uso de caveira de boi presa a um mastro decorado com fitas e guisos, carregado por um dos integrantes do Coro. Trazia também um estandarte onde vinha escrito o nome do grupo.⁹¹ A inclusão destes novos acessórios enriquece a visualidade do conjunto do Coro dando claramente a idéia da existência de elaboração, reflexão e planejamento do trabalho.

Não há destaque no figurino do Chamador. Veste-se como os outros integrantes do Coro.

Justificamos a descrição detalhada do figurino e acessórios do Coro dos grupos de Boi porque acabam tendo uma função importante no espetáculo. O Coro é responsável por abrir a brincadeira, ou seja, o conjunto de 8 a 15 membros que compõem o Coro é a primeira imagem do espetáculo vista pelo público. Instala-se o início da função com a entrada do Coro em cena que chega cantando e dançando.

O mesmo cuidado se observa no figurino das personagens Vaqueiro, Mateus, Laçador e Doutor.

VAQUEIRO -

O Vaqueiro usa calça de cor escura (nunca jeans) e camisa de cor viva, como vermelho ou verde. Usa lenço no pescoço e chapéu com barbicacho que ora serve para segurá-lo na cabeça, ora fica preso ao pescoço quando cai por causa de seus movimentos mais bruscos. Um figurino adequado para uma personagem que se caracteriza por um homem simples, acostumado a lidar com o

⁹¹O Boi-de-Mamão de Jaguaruna diz que passou a usar a cabeça por sugestão de alguém do grupo ao ver o material disponível. Assim, acham que fica diferente e mais bonito.

gado: "O Vaqueiro é um criador de boi na corda. É o que está sempre cuidando do Boi. Mateus é seu melhor amigo."⁹²

Um adereço indispensável a esta personagem é seu bastão, usado com frequência batendo levemente no arcabouço do Boi, indicando para que lado ele deve locomover-se.

MATEUS -

Para a personagem Mateus encontramos dois tipos de figurino. Nos grupos da região de Florianópolis, Mateus permanece em cena durante todo o tempo da representação, contracenando com as figuras, "seu amigo Vaqueiro" e envolvendo o público na brincadeira. Nestes casos o figurino de Mateus é idêntico ao do Vaqueiro, podendo apenas mudar as cores. Porém, a simplicidade do figurino se repete como para a personagem anterior. Traz, no entanto, um porrete no qual está amarrada uma bexiga ou diversas pequenas latas que ele usa batendo no chão para dar direção ao ator que está debaixo da figura do Boi. Também encontramos Mateus com um pequeno cesto preso na ponta de uma vara, instrumento usado para auxiliar na ampliação da roda ou arena.

Já, nos grupos das cidades de Tubarão, Jaguaruna e Itajaí, constatamos no figurino de Mateus, diferentes características. Antes porém, é preciso que se diga que a personagem Mateus, nestes grupos, tem um tempo de atuação cênica menor em relação aos outros. Ela aparece em cena para matar o Boi.

Trata-se de uma cena curta, porém das mais significativas dentro do jogo. Esta personagem tem um figurino que se caracteriza por calça e paletó

⁹²Informações dadas pelo integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto em entrevista concedida em 20 de maio de 1993. Criar boi na corda é atividade que ocupa muitos homens do povo no litoral catarinense. Região de minifúndios, estas pequenas propriedades não dispõem de pasto para o gado. Daí que o pequeno proprietário mantém um boi na corda e deixa uma manhã num ponto, à tarde noutro ponto onde encontra capim, pasto, para alimentar seu animal.

remendado e apertado.(Manequim com número menor do usado pelo ator.) Sapato roto e bem maior que o pé e além disso usa peruca.

Como imagem lembra alguns palhaços de pequenos circos que ainda hoje atuam no interior do Estado de Santa Catarina.

Um acessório significativo desta personagem é a máscara, que pode ser uma maquiagem⁹³ ou a máscara objeto confeccionada especialmente para a personagem. Outro elemento a destacar é o uso do facão rusticamente confeccionado em madeira e de tamanho exagerado, com o qual Mateus executa sua função em cena: matar o Boi.

LAÇADOR -

O Laçador, que vem montado no Cavalinho ou Cavalo Marinho, um arcabouço de cavalo com um buraco no meio por onde ele entra, tem como traço mais característico de seu figurino uma capa de cetim vermelho, verde ou amarelo presa ao seu pescoço.

É confeccionada com certa abundância de tecido de modo a permitir que se produza um movimento esvoaçante a partir dos saltos e corridas feitas pelo ator. Como adereço registramos o chapéu com barbicacho como no figurino do Vaqueiro.

Não poderíamos ainda deixar de registrar uma variação curiosa onde o Laçador veio vestido com uma capa preta e meia-máscara feita em tecido e chapéu preto, lembrando a mitológica personagem do Zorro, herói de cinema, televisão e revistas em quadrinhos.⁹⁴ Ou seja, incluíram na representação imagens e referências que não pertencem à tradição folclórica da região mas integram seu universo de informações. Confirmamos algum tempo depois a eliminação destes acessórios e quando perguntamos a razão, a justificativa dada foi simples e

⁹³Registramos o uso da máscara/maquiagem no Boi-de-Mamão "Mensageiros da Paz" da cidade de Tubarão. Já a máscara objeto encontramos nos grupos de Itajaí e Jaguaruna.

⁹⁴Laçador do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

objetiva: "é muito da televisão."⁹⁵ O que comprova mais uma vez a inclusão e seleção, a partir de reflexões, dos elementos postos em cena. Confirma-se através dessa atitude que existe preocupação com a qualidade artística do espetáculo que apresentam, tanto quanto preocupações em obedecer a regras estabelecidas pela tradição. Pela tradição a meia-máscara do Zorro jamais seria incluída.

Por outro lado, foi possível perceber que a causa da sua eliminação não foi a tradição mas o fato deste acessório pertencer a um universo sobre o qual o ator tem restrições, a televisão.

A inclusão desta máscara, no entanto, é tentativa de aprimorar, dar maior qualidade ao trabalho. Diríamos que se a escolha da máscara do Zorro foi infeliz, sua intenção é elogiável.

DOUTOR -

Descrevemos ainda o figurino do Doutor. Veste-se todo de branco numa referência clara à roupa usada pelos profissionais da área da saúde. Acreditamos que os adereços que usa são determinantes para a caracterização da personagem: uma maleta branca de onde retira instrumentos estranhos, principalmente uma enorme seringa; caminha apoiado numa bengala, e por vezes usa um enchimento nas costas para evidenciar uma corcunda. Alguns atores aproveitam para fazer um penteado estranho no intuito de contribuir com a imagem ridícula e provocadora do riso definida para o Doutor.

OUTROS PERSONAGENS HUMANOS-

Dentre estas personagens gostaríamos de registrar o figurino de Miquilina, Catirina ou simplesmente a Velha, esposa de Mateus.⁹⁶

⁹⁵Conversa mantida com o Laçador do Boi-de-Mamão de Jaguaruna após apresentação na cidade de Tubarão em novembro de 1994.

⁹⁶Essa personagem não aparece nos grupos de Boi da região de Florianópolis. Tem desaparecido gradativamente nos Bois da região sul do Estado de Santa

Interpretada por um homem, veste roupas femininas, máscara e lenço na cabeça. Traz ainda uma boneca de plástico envolta em cobertor, como seu filho, e fica insistentemente oferecendo ao público para que cuidem da criança. Quer que tomem-na de seus braços para poder brincar com o Boi ou outras figuras. É possível imaginar a reação de risos da platéia. Este figurino feminino usado por um homem que em nenhum momento assume uma gestualidade feminina causa certa estranheza e provoca muito riso junto ao público.

Uma observação detalhada do figurino do Vaqueiro, Mateus, Doutor, Laçador e Velha nos permite dizer que a prática dos grupos de Boi demonstra claramente a existência de preocupações no sentido de produzir um figurino não naturalista. No entanto, como nos diz Roubine:

*"Eis porque a tendência mais generalizada de um tal teatro, por cima de opiniões estéticas divergentes, consistirá em atribuir ao figurino uma função em última análise análoga àquela definida pelos naturalistas: indicar a realidade, a vivência de um personagem, exhibir o seu status social e frisar, se for o caso, as modificações desse status."*⁹⁷

Por certo seria melhor dizer que repete-se aqui a utilização simultânea de estilos. Uma mistura de elementos naturalistas (figurino do Vaqueiro, por exemplo) com simbólicos (máscaras e figurino do Mateus).

O fundamental, nos parece é que o figurino nos permite identificar e definir melhor quem é a personagem.

BOI -

Das personagens/figuras destacamos o figurino do Boi e Maricota. O arcabouço de madeira, vime ou alumínio que forma a estrutura do corpo do Boi é revestido com tecido suficiente para cobrir totalmente o corpo do seu

Catarina. A descrição que fazemos refere-se ao Boi-de-Mamão "Unidos da Paciência" da cidade de Itajaí, situada mais ao litoral norte do Estado.

⁹⁷ROUBINE, Jean-Jacques. Obra citada. Página 131.

manipulador. Tradicionalmente as cores usadas são o preto com partes menores em branco. Uma parte de tecido franzido, um saiote, contorna todo o corpo do Boi.

Lantejoulas, fitas e tecidos com brilho são praticamente inexistentes e quando usados faz-se em quantidade discreta, diferenciando-se portanto, do Bumba-meu-Boi no nordeste brasileiro, onde tal recurso é amplamente utilizado.

Não descrevemos o figurino das outras figuras como Cabra, Cavalinho ou Cavalo Marinho, Cachorro, Urubú, Bicho Cervo e outras, pela semelhança, na forma, com o figurino do Boi. Todas essas figuras confeccionadas sob a técnica do boneco-máscara, onde o manipulador da figura atua escondido dentro do arcabouço, têm o mesmo modelo de figurino, diferenciando-se basicamente quanto à cor, que varia muito de grupo para grupo.

Nossa opção em descrever o figurino do Boi justifica-se porque suas características, incluindo suas cores, se repetem na maioria dos Bois observados para a pesquisa.

MARICOTA -

Já o figurino da Maricota é apresentado na maioria dos grupos, usando um tecido ordinário, estampado com flores imensas conhecido como chitão. A opção na escolha deste tecido, comumente usado para cobrir colchões ou cobertas (roupa de cama), não é por acaso.

Maricota é apresentada como a mulher mais bonita da região e alguns grupos chegam a chamá-la MISS (nome do lugar onde está se dando a apresentação), numa referência aos outrora prestigiados concursos de beleza feminina. Daí que apresentá-la com figurino confeccionado em tecido tão ordinário tem um claro sentido de produzir o riso junto ao público. O detalhe é a saia ampla do vestido que esvoaça quando ela rodopia. Como adereço indispensável, uma bolsa a tiracolo, que será usada para recolher dinheiro junto

ao público. Outros acessórios como colares, brincos e pulseiras sempre são vistos e postos em quantidade e estilo muito ao gosto de cada grupo.

Gostaríamos de salientar que é preciso compreender a indumentária dos grupos de Boi e o figurino de cada personagem nas relações com outros elementos que compõem estas mesmas personagens e o jogo cênico que se estabelece entre elas e o público.

Ou seja, o figurino da Maricota está intimamente relacionado com sua altura, sua gestualidade, movimentação e manipulação.

O figurino e adereços usados pelo Doutor precisam ser compreendidos na relação com o seu modo de andar, com suas expressões verbais e o diálogo que estabelece com o Chamador, bem como com sua tarefa frequentemente acometida de insucesso para curar o Boi.

Assim, seria possível relacionar o figurino de cada personagem com outros elementos da própria e de outras personagens. Optamos pela descrição detalhada e separada de cada um dos figurinos acreditando que isso possibilite uma compreensão melhor do tema no todo da brincadeira, além de nos permitir apontar claramente para a existência de um figurino com elementos comuns em todos os grupos observados na pesquisa.

Sobretudo nos permite perceber a existência de um figurino pensado, escolhido e selecionado para a representação, com os integrantes do grupo conscientes de que apresentam um figurino para o público. Percebemos o cuidado dos grupos no sentido de produzir um figurino com qualidade estética garantindo assim sua pertinência na totalidade do espetáculo.

Não existem excessos nem ausências, há uma correção, uma adequação tornando-o apropriado ao jogo cênico. Isso vem comprovar a existência de mais um dos elementos que integram a teatralidade na brincadeira de Boi, tendo como referencial as concepções de Artaud antes apontadas.

Resta ainda destacar que para os grupos de Boi o figurino é um elemento importante dentro da brincadeira. Sua importância, no entanto, não é maior nem

menor do que os outros elementos da encenação. Bem ao gosto de Brecht quando nos diz:

*"...A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituída de atores, cenógrafos, encarregados das máscaras e do guarda-roupa, músicos e coreógrafos. Todos eles conjugam suas artes para uma ação comum, sem evidentemente renunciar à sua autonomia."*⁹⁸

É exatamente isso que constatamos na análise da brincadeira de Boi, a contribuição do figurino e adereços somando na concepção geral do espetáculo. Percebemos também que figurino e acessórios contribuem no sentido de facilitar ao público a compreensão da função e ações de cada personagem.

⁹⁸BRECHT, Bertolt. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. Página 216.

3. TEATRO DE BONECOS NO BOI-DE-MAMÃO

Para ampliar nossa compreensão sobre a brincadeira, analisaremos neste capítulo o Boi-de-Mamão na perspectiva de um teatro de bonecos.

Centraremos nossa análise nos aspectos relativos a espaço, boneco, manipulação, confecção das figuras e público. Acreditamos que a análise destes aspectos nos permitirá compreender melhor a manifestação e suas relações com a arte do teatro de bonecos.

Entretanto, gostaríamos de chamar atenção para que se considerasse a brincadeira como uma totalidade e que a divisão que apresentamos não exclui a dependência existente entre as partes. Nossa expectativa é de que seja possível perceber as relações existentes entre elas, que compõem o todo da brincadeira.

O Teatro de Bonecos é arte que confunde-se com a história do próprio homem, não sendo possível estabelecer limites quanto a sua origem .

Pesquisadores da história do teatro de bonecos¹ nos dizem que é possível destacar etapas importantes nas relações do homem com os objetos. Falam inicialmente de um período animista, época em que se acreditava que as pedras,

¹Os estudiosos, Jacques Chesnais em seu livro "Histoire Générale des Marionnettes ; Henryk Jurkowsky em "Consideraciones sobre el Teatro de Títeres" e Ana Maria Amaral em "Teatro de Formas Animadas" discutem o tema das relações dos homens com os objetos.

árvores e animais eram dotados de grande força espiritual. Assim, os objetos que integravam os rituais de diversos grupos humanos eram concebidos como impregnados de vida e por isso passaram ao estágio de ídolos.

Outra etapa importante foi quando os ídolos passaram a ser animados ou manipulados. Aí os objetos foram transformados em títeres ou bonecos. E a seguir, passaram a adquirir funções rituais, mágicas e teatrais.

Este longo percurso do período animista dos objetos e sua passagem do ritual para funções propriamente teatrais é sem dúvida tema que fascina e entusiasma. Porém nosso estudo vai ater-se a questões relativas a algumas formas de produção e representação mais contemporâneas.

Hoje, constatamos que a arte do teatro de bonecos apresenta-se nas formas mais variadas, tanto em relação à técnica de confecção dos materiais cênicos, como em relação à forma de representação.

Quanto às técnicas de confecção dos bonecos, existe a **marionete** que é o boneco de fios, o **boneco de vara** cuja confecção é sustentada por varas fixas na estrutura do corpo e braços, principalmente. Quando o boneco tem apenas uma vara de sustentação fixa na cabeça e o bonequeiro precisa suspendê-la à altura da sua cabeça para manipular, é conhecido como **marote**. Existe também o **boneco de haste** que é feito com uma vara que sai da cabeça, mas sua base é o tablado onde também está o manipulador.

O **boneco de luva**, cuja cabeça é feita normalmente de material resistente e o corpo é confeccionado com tecido onde o bonequeiro veste sua mão. O **boneco de sombras**, feito em cartão, uma figura plana e quase sempre com vazamentos e projetada sobre uma tela com um foco luminoso. O **Boneco-máscara**, que cobre o corpo inteiro do seu manipulador. O **ventríloquo**, que manipula o boneco à vista do público e se caracteriza por falar sem abrir sua boca, mudando de tal modo sua voz que esta parece sair do próprio boneco. Enfim, é possível ainda descrever outras formas e técnicas, variantes destas, que

caracterizam a confecção dos bonecos levados à cena ao longo da história do teatro de bonecos.

Quanto às formas de representação, são inúmeras também, sendo as mais conhecidas a representação através do biombo ou palquinho, que os bonequeiros populares do Brasil (mamulengo, João Redondo, Babau etc.), chamam de "torda", (toldo) ou empanada. Nesta forma de representar, o bonequeiro fica escondido atrás do biombo com os braços levantados, fazendo assim com que seus personagens apareçam para o público. Para representar com marionetes há necessidade de um estrado sobre o qual trabalhará o bonequeiro, numa posição física superior à do boneco, escondido por tapadeiras que definem o espaço de atuação das marionetes presas por fios ou arame para manipulação.

Existe também a técnica de manipulação à vista do público, popularizada mais recentemente no ocidente, mas muito antiga no Japão através do seu teatro de bonecos denominado Bunraku.²

Mencionamos por último a técnica de representação do boneco-máscara onde o bonequeiro, normalmente com a totalidade do seu corpo coberto pelo boneco, representa num palco ou arena, circundado pelo público.

O Boi-de-Mamão, como uma das formas de expressão dramática popular, se identifica, enquanto técnica de confecção dos materiais de cena, com o que se denomina de boneco-máscara, considerando que os personagens tais como o Boi, Cabra, Urubu, Urso, Maricota, Bernúncia, são assim confeccionados.

Quanto à forma de representação, as apresentações do Boi-de-Mamão acontecem ao ar livre ou dentro de um amplo salão, normalmente durante a noite, oportunidade em que se improvisa uma arena, ou seja, o público se coloca de pé formando o grande círculo que se vai fechando em torno dos intérpretes, para participar da brincadeira.

²Para compreender melhor o Bunraku sugerimos a leitura de : GIROUX, Sakae M. e SUZUKI, Tae. Bunraku: Um Teatro de Bonecos. São Paulo: Perspectiva,. 1991.

Chama atenção a denominação de **figura** que os intérpretes do Boi dão às personagens com a conotação de **personagem dramática**. Marionetistas de todo o mundo têm discutido sobre a terminologia mais adequada para a qualificação do teatro que produzem.

Teatro de Títeres, Teatro de Marionetes, Teatro de Objetos, Teatro de Formas Animadas, Teatro de Animação, Teatro de Bonecos e Teatro de Figuras são algumas das denominações sugeridas nas discussões que se estabelecem entre os profissionais da área, no intuito de encontrar a denominação que melhor sintetize as diversas linguagens que esta arte reúne.

No 5º Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos-ABTB, realizada na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, no período de 20 a 28 de janeiro de 1979, concluiu-se que o termo a ser empregado no Brasil seria Teatro de Bonecos. Porém, como se vê, esta decisão não foi suficiente para esgotar as discussões, uma vez que tantos anos se passaram e o tema continua gerando controvérsias.

Ana Maria Amaral tem trazido essa discussão, descrevendo vivamente suas dúvidas em relação à denominação adequada para o título de sua pesquisa: *Figura ou Forma*. A autora acaba optando pela terminologia "Forma" com uma ressalva:

*"... para nós, o termo "forma" é mais apropriado do que "figura" desde que acompanhado de sua qualificação "animada", pois o que confere essência (ou substância) ao objeto é a transferência (ou transposição) da essência (ou a substância) do ator."*³

Embora a discussão possa parecer irrelevante, parece-nos que ela deixa transparecer com certa clareza a diversidade de tendências que a linguagem

³AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991. Página 241.

reúne, além das constantes mutações resultantes dos experimentos e investigações que caracterizam as linguagens artísticas contemporâneas.

O uso da expressão figura é comum nos integrantes de grupos de Boi-de-Mamão. Um integrante do Boi-de-Mamão do Município de Jaguaruna nos dizia que "no primeiro semestre de 1994 foram feitas poucas apresentações porque algumas **figuras** precisavam de reparo."⁴ Já um dos integrantes do Boi-de-Mamão do Pantanal dizia com orgulho: "Nosso Boi tem 14 figuras."⁵

As dúvidas estabelecidas entre forma ou figura, de alguma maneira servem para reafirmar a proximidade do Boi-de-Mamão com este tipo de teatro, que seus participantes, embora distanciados da discussão, apontam com tanta segurança quando referem-se às **figuras do Boi**.

Mas é preciso que se diga ainda que nos grupos de Boi também aparece a denominação bicho e bicharada quando referem-se às figuras que representam animais. É possível perceber nos versos de alguns Chamadores essa referência ao conjunto de figuras no canto de chegada: "Tá reunida a bicharada"⁶, como também é possível constatar a expressão como menção à figura do Boi: "Esse bicho é brabo".⁷

Portanto, para as personagens animais é possível encontrar duas denominações: "figura" ou "bicho". No entanto, a expressão "bicho" só é usada quando a "personagem animal" está em cena.

Durante a apresentação não registramos o uso da expressão "figura", somente "bicho." A expressão "figura" é comumente usada fora de cena pelos integrantes da brincadeira nas conversações corriqueiras sobre o trabalho. Por isso optamos por usar a expressão "figura" para todas as personagens bonecos-máscaras que integram a brincadeira de Boi, sejam animais (Boi, Cabra, Cavalinho, Urso e outras) ou fantásticas (Bernúncia, Maricota).

⁴Entrevista concedida no dia 28 de agosto de 1992.

⁵Entrevista concedida no dia 17 de novembro de 1993.

⁶Verso do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

⁷Idem.

Já ao nos referirmos ao teatro de bonecos erudito vamos usar as expressões "boneco" e "objeto" com o mesmo significado.

3.1 O ESPAÇO

*"Quem não vê o teatro fora do teatro,
não o verá no próprio teatro."
(Henri Hauser)*

É possível constatar que são múltiplos os espaços usados para representação com bonecos. Essa variedade pode ser confirmada tanto em relação ao espaço teatral como também na diversidade do espaço cênico.

Vamos usar, neste estudo, os conceitos de Patrice Pavis para designar a concepção de espaço teatral, espaço cênico e espaço dramático ou espaço metafórico. Em seu Dicionario del Teatro, Pavis define o **espaço cênico** como o espaço perceptível em cena: o espaço de representação onde atuam as personagens e acontecem as ações.⁸ Simplificando, seria o palco.

Já o **espaço teatral** inclui o espaço cênico e o espaço da platéia. E se define pela relação entre ambos, pela forma como a sala (o teatro) concebe o palco e pela forma como o palco se situa em relação ao público.⁹

O **espaço dramático ou metafórico** compreende o espaço que o espectador vai construindo com sua imaginação, a partir da representação.¹⁰

Será possível perceber, no entanto, que o ato teatral só acontece na relação mútua e indivisível destes espaços. Ou seja, a construção do espaço dramático ou metafórico só se realiza no espaço cênico, que por sua vez não pode prescindir do espaço teatral. Quando fazemos tal divisão pretendemos tornar mais

⁸PAVIS, Patrice. Dicionario del Teatro. Beunos Aires: Ediciones Paidos, 1980. Página 177.

⁹Idem. Pavis chama de Espacio Escenográfico e estamos traduzindo por espaço teatral.

¹⁰Idem. Os conceitos de espaço dramático e espaço metafórico estamos entendendo como similares.

clara a análise e compreensão do que é o espaço na prática do teatro e na brincadeira de Boi-de-Mamão.

Em relação ao espaço teatral a prática dos grupos de teatro de bonecos no Brasil tem sido marcada pela ocupação dos mais diversificados lugares: a praça, a rua, o salão da igreja, a sala de aula ou pátio da escola, creches, bares, asilos, comunidades rurais e também os teatros tanto de arena como os de palco italiano. A história dos grupos de bonecos no Brasil registra essa disponibilidade e sensibilidade de seus integrantes no sentido de ocupar espaços pouco convencionais para mostrar seu trabalho.

Este despojamento em relação a exigências mais técnicas no espaço teatral certamente acaba contribuindo para o estabelecimento de rupturas no espaço cênico. Tradicionalmente, um dos espaços cênicos mais conhecidos do teatro de bonecos é o palquinho ou biombo que os mamulengueiros chamam de empanada ou "torda" (toldo), os franceses denominam castelet, enquanto na América Latina é conhecido simplesmente como teatro, teatro de biombo ou teatriño.

Dentre os espaços cênicos considerados mais tradicionais é preciso mencionar também o tablado ou estrado instalado dentro de uma espécie de caixa cênica onde atuam as marionetes (bonecos de fio) manipuladas de forma invisível pelos manipuladores. Portanto, um espaço cênico bastante definido como ocorre com o tradicional palquinho.

É possível registrar, ainda, o uso do corpo do manipulador como espaço cênico. Hermilo Borba Filho já identifica essa prática no Brasil do século passado onde existiam os "Títeres de Capote."¹¹ O bonequeiro faz do seu corpo o palquinho, usando um grande capote de onde saem os bonecos para atuar nos bolsos e outras aberturas. Se hoje no Brasil este tipo de espaço cênico é pouco usado no nosso teatro de bonecos, não é possível dizer o mesmo em relação a

¹¹Borba Filho, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Minc/Inacen, 1987. Nas páginas 56 a 63 o autor faz detalhada descrição do Títeres de Capote.

Europa e Estados Unidos.¹² Lá, este tipo de prática é mais comum do que aqui. Por isso, apontamos essa forma de trabalhar porque configura-se em mais um tipo de espaço cênico usado por quem faz teatro de bonecos.

Por vezes a rua, a praça define-se como o local de trabalho de muitos grupos de teatro.

A trajetória de muitos grupos de teatro de bonecos no Brasil é marcada por períodos onde este tipo de prática acontece. A rua sempre é um espaço que proporciona grande aprendizado porque exige distintas habilidades do bonequeiro: precisa improvisar com frequência em função das intervenções do público; optar por uma dramaturgia que explicita narrativas ou situações objetivas e claras, abandonando, portanto, textos mais reflexivos e intimistas; valorizar a ação com conflito definido em detrimento da verbalização; definir diálogos curtos e ágeis que conduzam a ação dramática; introduzir certa carga de humor; enfim, montar um espetáculo para a rua pressupõe saber antecipadamente que o público não está sentado confortavelmente num espaço teatral que escurece quando a apresentação se inicia contribuindo para que as atenções se voltem para a cena, para o espaço cênico. O trabalho precisará competir com todos os apelos e ruídos que a rua e a praça impõem sobre o espetáculo. Isso possibilita, ao grupo de teatro que atua na rua, a compreensão de um saber e habilidades distintas das que o palco italiano oferece.

Porém, na maioria das experiências, a rua continua sendo o espaço tradicional. O espaço cênico é o palquinho adaptado. Registram-se experiências onde, em uma corda amarrada em duas árvores se prende um pedaço de tecido. Outras, usam a abertura das casas (porta) onde se fixa um tecido que serve de tapadeira sobre o qual acontece a representação. Naturalmente que estamos falando de experiências de grupos amadores cuja maior preocupação está na

¹²AMARAL, Ana Maria. Obra citada. Sugerimos a leitura do item: "Os grandes solistas" no capítulo 4 - O Teatro de Bonecos Contemporâneo. Páginas 123 a 131.

vinculação com a comunidade onde atuam do que com questões propriamente estéticas.

Portanto, com um palquinho mais elaborado, mais rústico ou improvisado, de qualquer forma a representação não abdica do espaço cênico construído e proposto ao público. O biombo, o tecido preso na porta, entre as árvores, enfim, são variações de um mesmo tipo de espaço cênico, onde o bonequeiro, escondido, manipula os bonecos para o público postado à sua frente. Registramos assim mais um tipo de espaço cênico caracterizado pelo despojamento e pouca elaboração técnica.

Mas, enquanto para as outras linguagens cênicas o palco italiano em teatros convencionais ou comerciais é considerado um espaço tradicional, é preciso que se diga que, para o teatro de bonecos no Brasil, o uso deste espaço, cuja ocupação mais efetiva só passa a acontecer nas últimas três décadas, ainda representa o estabelecimento de rupturas constituindo-se, portanto, num espaço de vanguarda. É vanguarda pela negação do palquinho ou biombo como também por adentrar num espaço pouco usual para uma arte cujas origens e produção está mais ligada à feira, festas e público infantil e à ocupação de colégios para apresentação dos trabalhos.

Por outro lado foi exatamente com a ocupação do palco italiano que, no Brasil, passou-se a produzir e pensar uma iluminação específica para o teatro de bonecos, bem como refletir sobre o que seria o cenário para este tipo de arte.¹³

Paralelamente, a ocupação do palco italiano coincidiu com o abandono do esconderijo pelos manipuladores que passaram a atuar de forma visível e por vezes desempenhando funções de atores, contracenando com bonecos. A atuação visível do manipulador, ou a manipulação à vista, como é mais conhecida, introduziu algumas novidades no espaço cênico. Alguns grupos passaram a utilizar uma espécie de balcão como apoio para bonecos, cenários e acessórios.

¹³A iluminação da peça "Cobra Norato" montagem do Grupo GIRAMUNDO de Belo Horizonte em 1979, pode ser considerada um marco nesta nova produção.

Outros, despiram totalmente o palco deixando o espaço inteiramente disponível para os bonecos, manipuladores e atores. Com isso a produção e a estética de muitos espetáculos foi redefinida também. A integração ator e boneco exige técnica e treino; a manipulação à vista implica em procedimentos distintos dos exigidos do manipulador escondido atrás do biombo; o figurino preto e uma manipulação que valorize a ação do boneco passa a ser pré-requisito fundamental a fim de se conseguir certa neutralidade do manipulador visível.

Surgiram, também, montagens que, dentro do palco, se utilizam de formas ou peças de cenário como alusão ao biombo. Uma escada ou uma ampla sombrinha branca serve de cenário, tela para projeção de silhuetas do teatro de sombras e palquinho para manipulação dos bonecos.¹⁴ Nestes casos, o manipulador fica parcialmente escondido.

Simultaneamente, este momento da ocupação do palco italiano por produções do teatro de bonecos coincide com uma produção de espetáculos destinados ao público adulto. A inclusão de espetáculos de teatro de bonecos nos horários noturnos dentro dos teatros revigora a discussão sobre a estética do boneco e suas múltiplas possibilidades.

Portanto, o palco italiano para o teatro de bonecos do Brasil reúne, contraditoriamente, elementos comumente considerados conservadores, como por exemplo, pela manutenção do ilusionismo, por reafirmar a quarta parede, por ignorar a presença da platéia, por causa do acesso restrito para boa parcela da população caracterizando assim uma postura elitista, entre outros.

Mas reúne também elementos de vanguarda como a ruptura com o espaço cênico limitado ao palquinho, à necessidade de produção de uma iluminação e cenografia específica, o desvendamento dos processos e técnicas de manipulação, além de trazer à cena ator e boneco contracenando.

¹⁴Recurso usado na peça "Maria das Cores e seus Amores" de Olga Romero - Grupo MERENGUE de Curitiba.

Voltando a refletir sobre as experiências onde o espaço teatral é a rua, a praça ou um amplo salão, o espaço despojado, "pobre", que aposta na ação dramática, no espetáculo e sua relação com o público, para que aconteça teatro, a brincadeira de Boi serve como exemplo para configuração deste espaço teatral. A rua, a praça, o salão sem divisórias é o espaço teatral onde acontece a brincadeira de Boi. Portanto, o espaço teatral até pode ser o recinto fechado, porém, nunca o espaço à italiana. Boi "não cabe em palco" com platéia sentada em fila, vendo a exibição silenciosamente.

Já o espaço cênico é a arena que o povo vai formando, a "roda" que diminui e aumenta dependendo da ação que se dá no seu centro. O espaço cênico é definido pela ação dramática na relação que se estabelece entre o público e o elenco da brincadeira: Chamador, Coro, atores e figuras. Isso nos faz lembrar Artaud quando dizia que:

"Suprimimos a cena e a sala, substituídas por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e atravessado pela ação. Este envolvimento provém da própria configuração da sala."¹⁵

O autor nos leva a pensar sobre a importância dos espaços teatral e cênico para o envolvimento do público no espetáculo. Para a brincadeira de Boi, é visível que os espaços são vitais como são a narrativa, a música, personagens, figuras e todos os outros elementos que a compõem. E as relações entre estas partes se apresentam cada vez mais indissociadas para a efetivação do jogo.

Não existe cenário definido por objetos que configurem um local. Apenas raros versos do Chamador ou Coro nos remetem ao local da representação.

¹⁵ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1984. Página 123.

Quando o Coro canta o estribilho da música do Doutor dizendo: "Ele veio da cidade"¹⁶, deduz-se que a ação que vemos está "fora da cidade", no bairro ou na zona rural.

Gostaríamos de evidenciar a inexistência de objetos que configurem um lugar determinado. A indicação do cenário poderá estar sugerida pelas figuras e personagens que integram a brincadeira. O que nos remete mais uma vez a Artaud que, referindo-se ao tema afirma:

*"Não haverá cenário. Para isso bastam as personagens hieróglifos, as roupas rituais, os manequins, de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e uso desconhecidos."*¹⁷

Novamente percebemos certa proximidade entre a brincadeira de Boi-de-Mamão e o teatro que preconiza Artaud. A inexistência de cenário e sua substituição pela presença de bonecos gigantes, os instrumentos musicais e o conjunto de personagens presentes na brincadeira do Boi são elementos suficientes para configurar o espaço cênico da brincadeira.

A caminhada ou cortejo, hoje abandonada, descrita no item onde estudamos a música no Boi, poderia ser incluída também como mais um dos espaços teatrais usados pela brincadeira. Esta prática singular que consistia em sair pelas ruas do bairro ou vilarejo, cantando e dançando com as figuras e atores, momento em que o povo se reunia acompanhando, formando o cortejo, foi abandonada por diversos motivos.

No Boi-de-Mamão do Pantanal, onde essa prática era comum, o abandono aconteceu devido ao intenso processo de urbanização sofrido no bairro. A instalação de grandes empresas provocou uma extraordinária especulação

¹⁶Estribilho da música do Doutor do Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

¹⁷ARTAUD, Antonin. Obra citada. Página 124.

imobiliária, o asfaltamento das ruas possibilitou o tráfego intenso de veículos, e a vida pacata do bairro Pantanal ficou bastante alterada.

Muitos moradores venderam seus imóveis indo morar em regiões mais afastadas do centro da cidade; a população do bairro cresceu com seus novos moradores vindos de outros estados e que desconheciam a brincadeira de Boi. Esta situação provocou certa retração na brincadeira e hoje a parte específica da caminhada foi suprimida porque, conforme nos diz um integrante do grupo: "Não dá mais para sair com o Boi na mão. As pessoas não entendem."¹⁸

Sair com o "Boi na mão" é caminhar com as figuras pelas ruas. Quando diz que "as pessoas não entendem" refere-se a intervenções agressivas das pessoas que puxam no rabo do Boi, empurram, chutam as figuras, ou seja, têm um tipo de intervenção durante a caminhada, próprio de quem não consegue integrar-se ao jogo, um tipo de intervenção que não caracteriza a habitual participação do público.

O Boi-de-Mamão do Morro do Céu, que em 1991 ainda fazia a caminhada, também a abandonou pelos mesmos motivos. Segundo seus integrantes, as figuras estragavam muito e depois de cada caminhada eram gastos dias de trabalho para restaurá-las.

Mesmo a caminhada não acontecendo mais, pelo menos com tanta frequência, registramos essa prática pela sua importância na brincadeira. A caminhada era uma espécie de espaço cênico móvel, ambulante, que nos faz pensar nas festas dionisiacas e outras manifestações do "Comos grego", que precedia o espetáculo ou os festivais de teatro na Grécia clássica. Os livros de história do teatro trazem farto material que nos permite conhecer melhor a manifestação grega e a partir disso podemos relacioná-la com aspectos da caminhada da brincadeira de Boi-de-Mamão. Para isso selecionamos algumas reflexões de Girard e Ouellet:

¹⁸Entrevista com integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal concedida no dia 20 de agosto de 1992.

"O Comos era entre os gregos, da época clássica, o cortejo que precedia o espetáculo quádruplo, pelo drama satírico, pela tragédia e pela comédia propriamente dita. Embora a aceção corrente o tenha feito esquecer, a palavra COMÉDLA designa portanto uma procissão, um cortejo de máscaras que tanto lembra uma atividade festiva como um outro elemento do ritual religioso... Atividade festiva, na medida em que concentra em si o caráter misto de FESTA simultaneamente religiosa, cerimonial, recreativa, livre, inventiva, ou seja, lúdica... Podemos defini-la como um rito de liberdade e de espontaneidade coletivas."¹⁹

Ora, a caminhada na brincadeira de Boi antecipa as ações principais que acontecerão a seguir na arena. A alegria e a festa permeiam esse momento de aglutinação, de arregimentação do público que deixa suas casas e se integra ao jogo acompanhando, correndo, rindo, e eventualmente contracenando com as figuras. A participação do público com o elenco é caracterizada por uma integração espontânea, livre que se constitui em momento de expressão coletiva. Esses elementos similares da caminhada na brincadeira de Boi com o COMOS grego nos permitem pensar nessa manifestação como expressão dramática em permanente processo de transformação. E nos remete ainda a outros momentos da história do teatro. Nos lembra o teatro medieval onde o público se deslocava para acompanhar as cenas que eram apresentadas sobre tabladros em frente às casas.

No caso específico da caminhada na brincadeira de Boi o público se desloca acompanhando as figuras e os atores em ação, representando e o público interferindo, participando. Caminham em direção ao local que poderia ser considerado o último palco, onde representarão acontecimentos que já são do conhecimento de todos.

¹⁹GIRARD, Gilles e OUELLET, Réal. O Universo do Teatro. Coimbra: Livraria Almadina, 1980. Página 14.

Sugerimos também a leitura de MOUSSINAC, Leon. História do Teatro-das origens aos nossos dias. Amadora: Portugal, Bertrand. S.D.

Anatol Rosenfeld destaca a relação existente entre o palco simultâneo da Idade Média e o teatro épico.²⁰ E nos faz refletir sobre "o aqui e agora espaço-temporal" que caracteriza este tipo de teatro. Encontramos aí outra semelhança com a brincadeira de Boi, justamente porque não há indicação do tempo em que se dá a narrativa. O passado e o presente se mesclam, dando claras indicações, em certos momentos, de que a ação já se passou. Porém, o futuro é simultaneamente antecipado, as ações são muitas vezes descritas antes de acontecerem na cena, estabelecendo conexões entre os episódios mas sem relação temporal ou causal.

Valeria dizer ainda que a caminhada tinha importância vital para a brincadeira não só porque aglutinava as pessoas para acompanhar o cortejo e participar da representação. Este momento já introduzia o clima da brincadeira, já iniciava a construção do espaço dramático ou metafórico que se ampliaria na formação da arena e apresentação da fábula pelas figuras e personagens. Constituíam-se portanto num momento de expressão e comunicação entre os homens que se envolviam nesta etapa da brincadeira .

Hoje, o espaço metafórico vai se formando com a chegada do Coro, porém percebemos que vai se configurando mais claramente a partir de sugestões e intervenções de membros do coro e que se diferenciam de grupo para grupo.

Registramos uma singular contribuição para a criação do espaço metafórico quando um membro do Coro, integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna se destaca do conjunto e avisa ao público antes da chegada do Boi: "A gente pede para aumentar a roda. A gente não se responsabiliza se o Boi machucar alguém. O Boi tá solto e ele é muito brabo."²¹

Esta intervenção, além de interferir na ampliação do espaço físico, cênico da representação, contribui para a criação do espaço ilusório, de desafios, medos

²⁰A leitura do item "O Palco Simultâneo" do livro O Teatro Épico de Anatol Rosenfeld pode nos ajudar na compreensão das relações existentes entre os aspectos do teatro medieval e a brincadeira de Boi-de-Mamão.

²¹Registramos essa intervenção na apresentação do dia 20 de junho de 1992.

e lutas com as figuras, personagens fantásticas da brincadeira. Espaço onde o jogo e a brincadeira vai efetivar-se. Observamos que a assimilação do aviso pelo público é imediata uma vez que além da ampliação real do espaço físico os gritos, gargalhadas, empurrões e correrias se sucedem. As mães procuram seus filhos menores e alguns adultos acomodam-se em certos lugares, seguros de que não serão molestados pelo "Boi solto e brabo." A sequência das cenas permeadas por alegria e tristeza quando da morte e ressurreição do Boi; o riso escancarado com a intervenção do Doutor; a expectativa de ver a destreza do Laçador executando sua tarefa; o medo de ser abraçado pelo Urso ou pinicado pela Ema, são indicações claras de que a imaginação do público flui construindo assim o espaço metafórico.

Porém, as observações de Caroline Burt nos incitam a aprofundar a reflexão quando nos diz:

*"Ao redor de qualquer objeto existe uma aura de espaço. Dependendo de como o objeto é manipulado, cria a sensação, a ilusão de um espaço ao redor de si e do que há neste espaço. O boneco não necessita, por exemplo, de um chão real debaixo dos seus pés para parecer que está de pé sobre o piso. O público do teatro de bonecos assume essa idéia de espaço físico criado pelo boneco."*²²

Percebemos que a criação da "aura de espaço" de que nos fala Burt se efetiva na atuação do Boi quando amplia a arena que vai se fechando, diminuindo para aproximar-se e vê-lo melhor, tocá-lo, apesar dos anúncios e das suas demonstrações de impetuosidade. Aproximar-se da Maricota enquanto ela rodopia é a certeza de receber uma "violenta carícia" que pode derrubar o espectador. Por isso delimita-se um espaço ao redor da figura, destinado a sua atuação.

²²BURT, Caroline Astell. Leyendo los Signos. IN: Titereando. Boletim da UNIMA Espanha. Tolosa. 1994. Página 7.

O mesmo fenômeno acontece com a Bernúncia, que é bicho saído da mata, dos mares, das nuvens negras em meio aos trovões... e que Othon D'Eça insiste em perguntar: "De que fabulário ou de que folclore se desprende?"²³

A presença dessa figura com a bocarra abrindo e fechando, com tantos pés visíveis caminhando entre o público agitado, auxilia na criação deste clima de medo, esta atmosfera que permite as mais diversas interpretações. Para uns é "alma", para outros é "bruxa", ou ainda é um "bicho do mar."²⁴

Se as unidades de tempo e lugar, conforme propôs Aristóteles, são desconhecidas ou desrespeitadas, e é verdade que o são, o espaço dramático, ilusório ou metafórico, imaginado pelo público a partir da representação se constrói e se realiza.

Portanto, para compreendermos melhor a brincadeira de Boi, precisamos observar a questão do espaço sob diversos ângulos. Há o espaço teatral compreendido como a rua, a praça ou o salão e suas conexões com a platéia e a encenação; há o espaço cênico que se cria com a organização da arena, a "roda"; há o espaço metafórico, dramático ou ilusório, ao qual se acrescenta a "aura de espaço", tudo isso produto da representação, somada à imaginação, fantasia e participação alegre, contagiante e festiva do público. Acreditamos que a percepção destes diferentes espaços nos permitem ver mais ampla e profundamente a brincadeira.

²³D'Eça, Othon. "Os Brejos de Ratonos." IN: Homens e Algas. Florianópolis: Edição do Governo do Estado de Santa Catarina, 1978. Página 38.

²⁴Idem.

3.2 O BONECO

"Hay extraños nacimientos. Uno de ellos es como nacen los títeres en los titiriteros. Porque hay un momento en que el títere engendra al titiritero y, otro, después, en que el titiritero engendra al títere."
(Javier Villafañe)

Tentando compreender melhor o que seja a linguagem do teatro de bonecos encontramos inicialmente a seguinte definição: "Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público."²⁵

As afirmações contidas nesta primeira definição destacam duas propriedades fundamentais da linguagem, ou seja : o objeto e a incondicionalidade da animação. Parece-nos necessário, portanto, partir primeiramente do pressuposto que o que confere especificidade ao teatro de bonecos é a presença do objeto animado. O sentido de animado aqui refere-se à vida, ou mais precisamente à sua derivação de **anima**, alma. Ao objeto a quem se lhe empresta alma para possuir vida.

O objeto, a figura, a forma, o boneco, neste caso extrapola a condição de inércia. Deixa de ser escultura, deixa de ser matéria inanimada para atuar e agir. O objeto pode ter sido confeccionado especialmente para representar, ou escolhido entre os objetos de uso comum no nosso cotidiano.²⁶

²⁵AMARAL, Ana Maria. Obra citada . Página 69.

²⁶Hoje, dentro da linguagem do Teatro de Animação existe uma estética conhecida como TEATRO DE OBJETOS que se caracteriza por apropriar-se de objetos do dia a dia e transforma-los em objetos cênicos animados. Esta estética tem se popularizado desde o princípio dos anos 80 em países como Itália e França com o surgimento de inúmeras companhias teatrais trabalhando esta linguagem.

Para aprofundar a compreensão sobre TEATRO DE OBJETOS, sugerimos a leitura de:

AMARAL, Ana Maria. Teatro de Formas Animadas. São Paulo: Edusp, 1991. Ler especialmente a Parte III, da página 175 a 208.

O objeto, uma vez posto no espaço de representação, exige a condição da animação. É como se nesse boneco repousasse a possibilidade de inscrição de uma partitura de ações e movimentos a serem construídos e definidos. Ou seja, o boneco precisa obter vida, e além disso tornar-se personagem ou incorporar alguns traços mínimos que lhe permitam ser identificado como tipo.

Isso supõe que, emprestar ou dar vida ao objeto implica obrigatoriamente numa outra condição para a existência de representação com bonecos, ou seja, exige a presença do bonequeiro ou manipulador do objeto.

Neste sentido, Burt aprofunda a discussão deslocando o centro das atenções para o animador do objeto quando afirma:

"O essencial no boneco não é que a escultura, o objeto passe a ganhar vida, mas sim que o bonequeiro é quem quer dar a aparência de vida através desse objeto. O bonequeiro está sempre escondido na ponta do fio, segurando a vareta, com a mão na luva, rompendo com a autonomia do objeto no palco."²⁷

É verdade, também, que é possível substituir a presença do bonequeiro pelo movimento mecânico usando-se de tecnologia mais avançada. Mas de qualquer forma, a presença do bonequeiro torna-se indispensável na criação, definição e seleção das ações ou movimento a ser incluído na representação. Assim sendo, sua presença é sempre uma condicionante.

Portanto, para acontecer o ato teatral há que se superar o movimento mecânico e implica ainda em compreender melhor a presença visível ou escondida do bonequeiro segurando a cruzeta que prende os fios da marionete, movendo as varas do boneco ou emprestando sua mão para transformar-se em corpo do boneco.

JURKOWSKI, Henryk. "Hacia un Teatro de Objetos." IN: Consideraciones Sobre el Teatro de Títeres. Bilbao : Concha de La Casa, 1990.

²⁷BURT, Caroline Astell. Obra citada. Página 7.

O querer dar a **aparência de vida** a que se refere Burt, traz o bonequeiro como centro da análise.

Nessa acepção o movimento visto no objeto é determinado, é escolhido e selecionado pelo manipulador, o bonequeiro. O ato teatral acontece a partir dos gestos escolhidos pelo artista. E o gesto do artista se completa com o gesto efetuado pelo boneco. Assim o boneco passa a ser uma extensão, um instrumento através do qual o bonequeiro cria e se expressa.

Hoje, entre os grupos de teatro de bonecos, é muito frequente a presença do manipulador em cena, tornando visível sua atuação pelo público.

Esta opção de desvendar os processos de animação fazendo com que o bonequeiro mostre-se inteiramente ao lado do boneco tornou-se comum no ocidente a partir dos anos 50. Mas nem sempre foi assim.

O Professor de teatro de bonecos da Universidade Nacional de Varsóvia, na Polônia, Henryk Jurkowski diz que:

*"Durante séculos os bonequeiros buscaram formas em que seus bonecos deveriam ser tomados por seres humanos com uma vida própria talvez inclusive uma vida mágica. Assim, naturalmente, eles esconderam, como o segredo profissional mais inacessível, a maneira de sua animação. Hoje em dia é moda mostrar os manipuladores e coro. Com frequência se pode ver o bonequeiro em cena ao lado do boneco, ao lado do sujeito atuante. Desta forma demonstra quem é o sujeito passivo e quem é o responsável pela ação."*²⁸

A polêmica em torno de tais procedimentos é grande ainda hoje. De um lado os que defendem a necessidade do bonequeiro não mostrar-se, acreditando que com isso há uma ruptura com a tradição e magia que caracteriza a linguagem do boneco.

²⁸JURKOWSKI, Henryk. "El Lenguaje del Teatro de Títeres Contemporáneo." IN: Consideraciones Sobre el Teatro de Títeres. Bilbao: Concha de la Casa, 1990. Página 38

De outro, os que estão dispostos a romper com essa tradição e entendem que o bonequeiro deve mostrar-se porque o mágico não está no velamento da manipulação, mas na capacidade de envolvimento do espetáculo, pela sua visualidade, sonoridade e dramaturgia.

Para o Diretor do grupo Belga, Fugurentheater Triangel, o espaço não pode jamais coibir o processo de criação:

*"É impressionante constatar que o palquinho cujas possibilidades a gente julgava infinitas é restritivo em certos pontos. Essas limitações e restrições são terríveis. Tudo aquilo que se sonhou ou imaginou, temos que deixar de lado definitivamente."*²⁹

Concordamos com sua visão de que não é possível abandonar uma concepção de espetáculo em função da manutenção do espaço físico da representação.

Considerando que a discussão em torno da ruptura com a tradição não é o foco central da nossa reflexão, e sim a presença do manipulador, gostaríamos de explicitar que essa prática tem sido permeada dubiamente por momentos, ora de rara beleza e ora de visíveis problemas.

Para compreender melhor a questão é preciso ressaltar que uma das características básicas da estética que defende a presença visível do manipulador é justamente a integração e sintonia entre o bonequeiro e o boneco. Da relação de parceria entre objeto e manipulador é que nascerá a cumplicidade com o público. É a familiaridade e segurança do bonequeiro no manejo do boneco que podem fazer aflorar suas qualidades criativas. A expressividade do boneco não está apenas contida na sua forma. Está principalmente na qualidade da manipulação conferida pelo animador ou manipulador. A presença do objeto com força e significação nasce da intenção e do gesto do seu animador.

²⁹BOERWINKEL, Henk. "O Mundo é Meu Silêncio." IN : Revista Mamulengo Nº 14 - ABTB 1989. Página 16.

Isso exige do manipulador uma postura de neutralidade fazendo com que sua presença não se torne o foco de atenção.

Trata-se apenas de assumir seu corpo em cena, abandonando assim a responsabilidade da interpretação. Interpretar, neste caso, é função do boneco. Essa deve ser a impressão que se deve deixar para o público. Caso contrário aquele se torna totalmente dispensável. E o mais corriqueiro é perceber o ator interpretando com um boneco na mão. Neste caso o objeto passa a assumir movimentos desconexos, sem sentido, configurando-se mais como uma gesticulação ou movimentação do que manipulação que comunica, integrada ao texto, à concepção geral da obra teatral. É como se o boneco estivesse sendo sacudido ao invés de manipulado com o objetivo de atuar.

A questão do movimento tem sido amplamente discutida. Acreditamos que Amaral, refletindo acerca da relação existente entre animação e emoção, sintetiza com clareza esse tema :

*"Movimentos intencionais são os impulsos do ator sobre ele. E quando essa carga de intenção vem carregada de emoção cria-se a ilusão de que é o objeto que transmite a emoção. Os movimentos intencionais conferem ao objeto a impressão de que ele mesmo é quem cria a emoção que o público percebe."*³⁰

Portanto, no teatro de bonecos, o movimento pelo movimento perde sentido. Já o movimento intencional e emoção asseguram a "animação" do objeto. Por isso, ao ator cabe a difícil tarefa de despersonalizar-se, abandonar a gesticulação, olhares e caretas. Isto exige técnica, consciência corporal, treino, o que não é tão facilmente encontrado em manipuladores que atuam de forma visível pelo público.

Existem exemplos clássicos onde essa junção não atrapalha, ou melhor, acrescenta no ato teatral, tornando-se inclusive indispensável a presença do

³⁰AMARAL, Ana Maria. Obra Citada. Página 6.

manipulador. É o caso, por exemplo, do Bunraku, teatro de bonecos japonês. Penso que hoje seria inconcebível ver um espetáculo de Bunraku com manipuladores ocultos, invisíveis do público. Separá-los deixaria de ser Bunraku, até porque implicaria numa nova forma de confecção dos bonecos. A forma como tais bonecos são confeccionados obriga à presença direta do manipulador.

A menção ao Bunraku nos remete ainda a outra questão fundamental para a compreensão da linguagem do teatro de bonecos, que é a separação clara entre o objeto e a fonte sonora e vocal. Neste tipo de teatro, toda a sonoridade do espetáculo é de responsabilidade do *jururi*, recitador e cantor que junto com a orquestra narram a história.

No artigo "A linguagem do teatro de bonecos contemporâneo Jurkowski afirma:

*"Nas representações mais antigas das que temos algum conhecimento, os bonecos eram normalmente mudos. As palavras eram pronunciadas como comentários ou como discurso indireto. Normalmente o narrador estava de pé diante do palco e contava a história ilustrada pela ação dos bonecos."*³¹

Como se vê, existe, neste caso, outra distinção que compreende além do boneco e seu manipulador, oculto ou visível na cena, a presença do orador, narrador ou responsável pela expressão vocal do objeto manipulado.

A prática do teatro de bonecos tem demonstrado que a fonte emissora da voz do boneco pode ser suprimida, resultando num tipo de espetáculo que privilegia a gestualidade e ação, ou ainda a presença do narrador. Em outros casos, o boneco, além de depender do manipulador para atuar, precisa também da intervenção de um segundo agente, o emissor da voz, para que de maneira integrada aconteça a ação dramática.

³¹JURKOWSKI, Henryk. Obra Citada. Página 38.

Os diálogos e efeitos sonoros de um espetáculo não precisam acontecer necessariamente através do texto falado. As narrativas apresentadas explorando gestos e sonoridades são frequentes em todos os gêneros teatrais.

É interessante observar que a prática do Boi-de-Mamão se aproxima bastante das formas de "representações mais antigas" de que nos fala Jurkowski. Todas as figuras que integram a brincadeira tem uma ação que é simultaneamente descrita pelo Chamador, ou por vezes é o Chamador quem indica, verbaliza antecipadamente a ação a ser executada pelo boneco ou figura. Apoiado pelo Coro, o Chamador canta em versos improvisados o que cada figura deve fazer, a quem deve se dirigir, com quem contracenar.

Na região de Florianópolis, a morte do Boi é antes anunciada para o público e a seguir a figura age. Noutras regiões do litoral catarinense percebe-se que o texto do narrador é simultâneo à ação da figura.

Quando ressuscita, Chamador e Coro cantam: "- Alevanta Boi malhado, alevanta devagar... dança bem abaixadinho prá ninguém te espiar...".³² As indicações são sempre obedecidas pela figura. Aliás essa é uma das referências para identificar um bom brincador: estar em sintonia com o Coro e Chamador, atendendo seus comandos.

Porém, chama atenção o pronome "ele" usado nos versos. Quando Mateus mata o Boi, o Coro canta: "- Ele já matou..." ,³³ caracterizando uma nova relação com a figura: é diálogo e narração. Já o tempo verbal vai do presente ao passado. Frisamos todavia que as figuras não dizem o texto, agem. O texto falado e improvisado fica por conta do Doutor. E aí sim o pronome é "eu". Essa alternância dos pronomes "eu" e "ele" nos remete novamente às características do teatro épico.

Portanto, na brincadeira de Boi registramos claramente a presença de objetos, máscaras-bonecos ou "figuras", para usar a expressão comum entre seus

³²Versos cantados pelos integrantes do Boi-de-Mamão do Morro do Céu.

³³Refrão cantado pelo Boi-de-Mamão de Jaguaruna.

integrantes; essas figuras são manipuladas diante de um público por um manipulador que as anima procurando não estar visível para o público; e as ações são descritas pelo Coro, destacando-se aí o trabalho de um integrante conhecido como Chamador. Evidenciamos estas especificidades da brincadeira de Boi e sua relação com o teatro de bonecos acreditando que isso nos permite compreender melhor a proximidade existente entre as duas manifestações.

3.3 MANIPULAÇÃO

O teatro de bonecos como as outras artes em geral exige o domínio de técnicas para sua realização. Uma das questões centrais nessa arte é a animação.

Como animar os objetos que construímos ou selecionamos para protagonizar nos espetáculos que encenamos? Quais são os gestos do boneco? A qualidade do gesto do boneco se mede pela semelhança com o gesto humano? Existem regras para se chegar a uma manipulação correta? Como adquiri-la?

Enfim... poderíamos relacionar muitas outras perguntas sobre essa temática. Esgotar esse assunto ou mesmo responder a estas indagações é tarefa difícil e não temos tal pretensão. Mas acreditamos que nossa prática de alguns anos, somada a reflexões de outros marionetistas podem nos ajudar a clarear pontos desse delicado processo que é animar o boneco ou dar vida à uma forma inanimada.

A história da maioria dos grupos de teatro de bonecos no Brasil, em relação a este tema, tem sido marcada pela acumulação de um conhecimento empírico baseado na experiência e na prática, onde cada um vai descobrindo através da busca pessoal as noções básicas da manipulação.

Assim, esse conhecimento é transmitido na prática da encenação e não tem resultado na elaboração de sistematizações capazes de contribuir na formação técnica dos bonequeiros. Aos principiantes cabe a tarefa de, mais uma vez

iniciar, seguindo uma trajetória quase sempre solitária, porém já percorrida por outros trabalhadores da área.

Apropriar-se das técnicas de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre manipulador e boneco. Significa ainda encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada ou boneco.

Entendemos por ações cênicas tudo aquilo que a personagem faz. Por gesto, as atitudes específicas, que transparecem significados, a concepção de mundo da personagem e que no conjunto constituem as ações cênicas.

Lembrando Gervais :

*"A técnica pretende adquirir desembaraço na manipulação, onde o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim, é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão, e por consequência, possuir o desembaraço absoluto."*³⁴

Adquirir o desembaraço de que nos fala o marionetista francês é possível a partir do treino, da repetição paciente de cada movimento, de cada gesto, observando criticamente se o gesto conseguido é o desejado para a caracterização do boneco no contexto da cena.

Os processos para se chegar à definição e escolha da manipulação adequada para cada boneco são os mais diversos e dependem fundamentalmente dos processos individuais de criação. Para Boerwinkel, "a questão da técnica e do movimento no boneco nasce junto com a confecção."³⁵ Parece-nos que, para o diretor do Figurentheater Triangel, a seleção e escolha dos materiais assim como as estruturas articuladas com as quais são confeccionados, definem o tipo de manipulação.

³⁴GERVAIS, André Charles. Gramática Elementar para Bonecos de Luva. Paris: Bordas Éditeur, 1947. Tradução de Álvaro Apocalypse. Página 3.

³⁵BOERWINKEL. Henk. Obra Citada. Página 16.

Mas para Ghelderode, a determinante na manipulação do boneco tem outro referencial:

*"Para expressar-se ele tem apenas o gesto e um cenário rudimentar com luzes parcimoniosas. Mas tem principalmente o verbo (grifo nosso) ao qual sabe dar todo o seu valor."*³⁶

O autor refere-se, naturalmente, às expressões populares do teatro de bonecos cuja base de atuação é bastante alicerçada no texto.

Portanto, o texto a ser verbalizado pelo boneco é o que determina seus gestos e conseqüentemente sua manipulação. Este tipo de concepção desconsidera as tendências mais contemporâneas onde a encenação está apoiada num conjunto de ações fazendo com que a palavra, ou o verbo a que se refere o autor, fique num segundo plano ou completamente suprimido.

Porém, a síntese para essa questão encontramos no marionetista russo Obraztsov quando nos diz:

*"O destino do boneco é mover-se . É justamente a conduta, o comportamento físico do boneco que cria o seu caráter. O texto, se existe, tem também uma grande importância. Mas se as palavras pronunciadas pelo boneco não se materializarem, de certa forma, em gestos, elas se desligam do boneco e caem no vazio."*³⁷

Neste caso a prioridade está na gestualidade, na ação dramática, conduta e comportamento físico do boneco. O movimento que o bonequeiro deve extrair do boneco é que vai determinar sua forma de ser. Além disso Obraztsov explicita claramente sua preocupação com espetáculos "verborrágicos", destituídos de manipulação e jogo, frequentes nas produções de grupos profissionais e que caem rapidamente num vazio distanciado da linguagem específica do boneco.

³⁶GHELDERODE, Michel de. IN: Revista Mamulengo Nº 4. 1975. Página 9.

³⁷OBRAZTSOV, Sergei. In: Revista Mamulengo Nº 3. 1974. Página 15.

Na nossa compreensão o manipulador precisa principiar seu trabalho aberto às diversas possibilidades, disposto a fazer descobertas, pré- disposto a se surpreender com o boneco com o qual vai brincar, para poder chegar a definições iniciais do repertório de gestos.

Entendemos que são "definições iniciais", pois nossa prática tem demonstrado que é exatamente essa abertura ou disponibilidade que permite ao manipulador estar atento para ampliar sua técnica. Além disso, a totalidade de gestos que integram as ações cênicas do boneco constituem-se numa permanente construção que vai eliminando e acrescentando detalhes e sutilezas. E para isso o manipulador precisa estar imbuído do que diz Brecht: "Há muitos objetos em um só objeto."³⁸ Ou seja, é preciso ver além do aparente, olhar mais profundamente e ver a possibilidade do movimento, o "vir a ser" contido em cada objeto ou boneco. A técnica, a qualidade da manipulação nasce desse tipo de concepção, aliada naturalmente ao exercício diário, ao trabalho paciente e incansável.

Assim é possível perceber que os caminhos são diversos, são múltiplos. As opções podem ser as de Ghelderode, Boerwinkel, Obraztsov ou aquela que cada um encontrar individualmente sem grandes possibilidades de sistematização. Fundamental no entanto é a visão de que "Há muitos objetos num só objeto." Isso torna a percepção do manipulador aguçada para perceber que o menor gesto, deslocamento ou diferentes ritmos nas ações das personagens vão influir na totalidade do trabalho. Introduzir um gesto diferente, acrescentar novas ações, explorar pausas e silêncios, olhares, enfim, a realização diferenciada do movimento dá à ação do boneco novo conteúdo. Aliás estamos cada vez mais convencidos que a arte do boneco se faz de detalhes e sutilezas conseguidas principalmente na manipulação dos objetos ou bonecos.

³⁸BRECHT, Bertolt. Texto de Horácio extraído da Peça Didática: Os Horácios e os Curiácios. IN: KOUDELA, Ingrid Dormien. Brecht: Um Jogo de Aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991. Página 86.

Por isso, as intenções e gestos do manipulador são fundamentais na caracterização da linguagem do boneco e também para dar sentido e qualidade à manipulação.

Para avançar nessa direção e aprofundando nossas reflexões gostaríamos de retornar às observações de Obraztsov quando diz que as possibilidades de sobrevivência do teatro de bonecos junto às outras artes está intimamente ligada a questões como:

*"... desejos e necessidades do público em ver esta arte e principalmente quando se comprovar que o que pode ser expressado por um boneco, não pode ser expressado por um ator."*³⁹

Essa indicação cabe para diferentes aspectos do espetáculo. Pode servir de referência ao texto e principalmente em relação às ações. Quanto ao texto, sabemos que ao boneco cabe dizer tudo. À sua irreverência não se fixam limites em qualquer situação que se apresente. A crítica aparentemente deslegante, o texto desconcertante, expressões utilizando palavras pouco usuais cabem perfeitamente no universo do boneco. O humor que sabe provocar aguça certas críticas e por outro lado dilui constrangimentos.

Em relação ao texto é possível que essa seja a diferença fundamental.

Mas é exatamente nas ações do boneco que vamos perceber mais claramente que Obraztsov tem razão. Voar e desrespeitar outras leis da gravidade, aparecer simultaneamente em distintos lugares, arrancar a cabeça e continuar falando, mover partes do corpo demonstrando um contorcionismo ou habilidades impossíveis de serem executadas por um humano, fazem parte do rol de expressões realizáveis por um boneco e que o ator não pode fazer.

³⁹Estas afirmações de Sergei Obraztsov podem ser encontradas no artigo de JURKOWSKI, Henryk. "Critérios literários en el teatro de títeres". Obra citada. Bilbao: Concha de la Casa, 1990.

Parece-nos, no entanto, que o importante não é ampliar o número e o tipo de ações que diferenciam o boneco do ator. O fundamental está na compreensão da natureza e especificidade que caracteriza a linguagem do boneco. As ações do boneco, diferenciadas das ações do ator do teatro erudito, não podem abdicar da proximidade com o humano, caso contrário, não se sustentarão.

Porém não se trata de reprodução realista das ações humanas. É preciso transcender a isso e encontrar o específico, o característico do boneco. Isso é possível através do jogo, da brincadeira que vai permitir descobrir não só o repertório de gestos do boneco mas possibilitará, principalmente, a construção da sua personagem, uma definição mais clara da sua conduta, para usar a expressão de Obraztsov. Ao mesmo tempo, Jean Loup Temporal, marionetista francês, diz que:

*"Uma escada pode servir de tema para uma peça. Ela pode nos fazer rir, emocionar e aplaudir. O importante é esgotar todas as possibilidades de uma coisa, de ver nela uma sucessão de objetos diferentes, desmontá-la, dissecá-la acreditando descobrir sua alma."*⁴⁰

É com essa compreensão que o manipulador descobrirá a linguagem específica do boneco, desvendando sua alma, fazendo com que não reproduza gestos e ações que podem ser totalmente e melhor executados pelo ator. E o caminho para se chegar a isso é através do trabalho atento e dedicado do manipulador.

Quando os integrantes dos grupos de Boi-de-Mamão são interrogados sobre cuidados que um brincador precisa ter para conseguir bom desempenho debaixo de uma figura, faz-se um prolongado silêncio. A primeira impressão é de que são surpreendidos com a pergunta e que não existe treino e preparação.

⁴⁰TEMPORAL, Jean Loup. Colóquio Internacional realizado em Bruxelas sobre Marionetes. IN: Cadernos de Teatro. Nº 34. Rio de Janeiro: O Tablado, 1966. Página 15.

Como se apenas a intuição, o improviso e o gostar de brincar fosse suficiente para a brincadeira "sair bem." No entanto vamos ver que para manipular os bonecos-máscaras do Boi-de-Mamão há que se preparar, estar sintonizado e é preciso "aprender" para chegar a um resultado que seus integrantes considerem satisfatório.

Um integrante do Boi do Pantanal, referindo-se à questão nos diz que:

*"A gente olha bem como o Boi se mexe, com os movimentos. Prá dançar bem tem que observar e seguir a cantoria. Dançar por conta própria não presta. Boi dança bem quando não levanta, quando não machuca e não faz corrida longa. E tem que machorrar."*⁴¹

A primeira questão que se coloca é sobre a sintonia que obrigatoriamente precisa existir entre o brincador e o Coro, mais precisamente com o Chamador. O Boi segue uma coreografia já definida e ensaiada. Mas essa coreografia não é rígida a ponto de não permitir ao brincador inventar, criar e se relacionar de diversas maneiras com a platéia.

Aliás, tudo isso ele precisa fazer. Mas existe uma sequência de ações, um ritmo da apresentação que precisa ser mantido. Daí que o Chamador acaba assumindo a responsabilidade de garantir estes aspectos da apresentação. Por isso é comum ouvir entre os versos cantados, ordens para o brincador. Constatamos que as orientações mais comuns para a figura do Boi são:

Ocupar adequadamente o espaço cênico. Por vezes, as ações ficam localizadas fora do centro da arena e isso se deve basicamente ao fato de a visibilidade do ator debaixo do Boi ser bastante restrita. Apenas uma fenda no tecido debaixo da cabeça é que permite a visão do ator. Por isso ele precisa ser orientado. A responsabilidade dessa orientação não é só do Chamador, recai também sobre o vaqueiro. Com seu bastão, onde podem estar presos na ponta

⁴¹Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 26 de agosto de 1992.

uma bexiga ou diversas pequenas latas, ele bate no chão fazendo o ruído que indica ao brincador debaixo do Boi, para onde deve se dirigir. Assim ele orienta, ocupa melhor o espaço cênico, manipulando adequadamente a figura.

Outro aspecto interessante na manipulação do Boi é a necessidade de "esconder seu miolo" ou o ator. Para isso ele precisa dançar com o corpo dobrado para frente. Caso contrário, além do Boi ter uma altura indesejada, se vê o corpo do manipulador da cintura para baixo. Há uma quebra na magia que envolve essa figura, além de provocar risos que não são causados pelas ações, mas pelo ridículo da imagem e postura corporal do ator. William Medeiros descreve que certa ocasião, quando um grupo se apresentava no campus da Universidade Federal de Santa Catarina, uma criança insistia com sua mãe que o que via "não era Boi- de-Mamão mas Boi de Sapato."⁴² Ou seja, o físico do ator era completamente visível, dividindo a atenção do público entre o boneco-máscara e o corpo do manipulador. Naturalmente que partes das pernas e pés de quem brinca debaixo de uma figura sempre serão vistos. Principalmente durante uma ação mais rápida como quando dá um salto, giro ou quando corre. O que se nega é tornar aparente a maior parte do corpo do manipulador durante a brincadeira, ou como diz o integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, "quando levanta."

Dançar, correr, saltar, rodopiar com o corpo dobrado exige um condicionamento físico adequado. A fadiga pode tomar conta rapidamente do corpo do manipulador e tornar-se visível pelo público. A respiração precisa ser controlada. O manipulador precisa estar atento para não levantar tornando visível seu corpo debaixo do boneco-máscara. Por isso precisa ter clareza da sua posição ou da sua postura corporal para que não produza situações onde o rabo do Boi fique próximo do chão e a cabeça no alto. Manter a figura do Boi numa posição vertical como caminha cotidianamente seu manipulador é completamente

⁴²MEDEIROS. William Reis. O Folclore do Boi-de-Mamão Vem Apresentando nos Últimos Séculos na Ilha de Santa Catarina, Permanências ou Variações? Florianópolis: Mimeografado, 1990. Página15.

inadequado. Manipular essa figura implica em ter clareza da necessidade de manter o corpo sempre dobrado para que o boneco-máscara permaneça na posição que se aproxime da maneira de estar de um Boi.

Portanto, manipular a figura agachado, com o corpo dobrado, fazendo com que a cabeça do Boi fique no nível próximo do seu rabo, são habilidades que o manipulador precisa conquistar.

Outro aspecto que caracteriza qualidade na manipulação da figura do Boi é quando, com suas frequentes investidas contra o público, ele apenas afasta os presentes, amplia a arena, mas sem ferir ou machucar. Sobre essa questão existe certa unanimidade nos grupos: "Pode assustar muita gente mas sem levar perigo."⁴³ Provocar medo, espalhar as pessoas, fazer com que riam, gritem, corram, assustem-se... tudo isso não só pode como deve ser feito. Mas nunca agredir.

Para conseguir esse efeito o manipulador deve desenvolver uma técnica precisa que consiste em correr com o corpo curvado para frente e interromper bruscamente a corrida quando se aproxima ou encosta no público. Além disso, imediatamente rodopiar. Correr, parar, rodopiar. Esta sequência de ações cria no público a impressão de que será atropelado e agredido. Gera o susto, o riso nervoso, cria-se a situação desconcertante que integra este jogo.

Além disso as corridas que faz atrás de algumas pessoas da platéia não podem ser longas. Porque o jogo não pode se personalizar. A investida do Boi não é contra determinada pessoa e uma longa corrida atrás de alguém transfere o centro das atenções do público em geral para o particular.

O ator que brinca debaixo do Boi-de-mamão de Jaguaruna diz que antes de entrar na arena, precisa observar o público. Olha e localiza pessoas com roupa

⁴³Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 26 de agosto de 1992.

vermelha ou cores vivas. Sobre elas, em algum momento da apresentação ele investe mais agressivamente.⁴⁴

O senso comum acredita que o Boi reage à cor vermelha e por isso os toureiros usam cores vivas com frequência no seu trabalho. Essas ligações que seguramente a platéia faz durante o espetáculo são importantes para tornar o trabalho vivo.

Por isso as investidas agressivas contra o público objetivam fortalecer o mito da valentia, da força do Boi, além de contribuir para ampliação do espaço cênico, porém, não podem agredir e ferir.

Da mesma forma quando o ator escolhe alguém da platéia e faz corrida, objetiva reproduzir, em parte, ocorrências e fatos que muitos por certo já viveram. Mas neste caso, longe de correrem riscos físicos reais.

E por último, na visão do integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, precisa Machorrar ou Machurrar para usar a expressão do integrante do Boi do Morro do céu. "Machorrar é saber baixar, tremer prá morrer, prá dar alguma graça."⁴⁵

A cena da morte é um dos momentos mais importantes na brincadeira. Por isso, o ato de morrer não pode ser representado apenas pelo repouso ou arreamento da figura. O manipulador precisa "dar alguma graça" encontrando o tempo necessário para que o público acompanhe toda a ação. Baixar e tremer antes de morrer, ou seja, machorrar é a forma adequada, é a manipulação correta para identificar o momento da morte do Boi.

Os princípios que norteiam a manipulação do Boi, principalmente as questões como "assustar mas sem levar perigo", brincar provocando medo mas sem agredir; esconder-se debaixo da figura e estar em sintonia com o Chamador e

⁴⁴Integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna em entrevista concedida em 20 de junho de 1992.

⁴⁵Não encontramos a expressão em dicionários de língua portuguesa. No entanto a expressão é de uso comum entre os integrantes dos grupos do Pantanal e Morro do Céu.

Coro são orientações que valem para todas as outras figuras. No entanto, tais princípios gerais não ferem as especificidades que devem estar presentes na manipulação de cada boneco-máscara, bem como o "espaço" à improvisação que cabe a cada figura.

Para manipular a Maricota, por exemplo, acrescentam-se outras exigências: "Brinca bem com a Maricota aquele que sabe fazer o seu corpo rebolar."⁴⁶ E na verdade é preciso muita habilidade para fazer rebolar essa figura com quase quatro metros de altura. Além disso, girar ao redor do próprio corpo inúmeras vezes, aproximando-se e afastando-se da platéia, exige muita destreza. A Maricota precisa ainda "ameaçar sem dar lambada."⁴⁷

Observamos ainda outra habilidade comum nos homens que brincam debaixo da Maricota: é preciso saber rodopiar, dando muitas voltas e imediatamente interromper o movimento. Os braços longos, desproporcionais da figura enrolam-se na escultura, seu corpo, e segundos após desenrolam-se, caem pesadamente. Isso causa certa estranheza e provoca riso na platéia. Essa habilidade é conquistada, é fruto da observação, treino e o manipulador tem clareza do efeito que causa na platéia.

Continuando, o integrante do Boi nos diz ainda :

*"Ela não pode entrar na roda apenas para desfilar, ela vem para dançar, mexer com as pessoas... com os homens, principalmente quando estão acompanhados de suas namoradas ou esposas."*⁴⁸

E como ela não verbaliza texto, sua pantomima precisa ser clara, objetiva e assim poder ser compreendida.

⁴⁶Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto em entrevista concedida no dia 20 de maio de 1993.

⁴⁷Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida em 26 de agosto de 1992.

⁴⁸Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto em entrevista concedida em 20 de maio de 1993.

Por último, finaliza o integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto: "Agora, uma coisa não pode faltar... ela tem que deixar cair as calças no meio do salão."⁴⁹ Ou seja, precisa seguir o que diz a música cantada por todos os Bois da região de Florianópolis:

*"Dona Maricota
Nariz de pimentão
Deixou cair as calças
Bem no meio do salão."*

Já a Bernúncia precisa explorar os movimentos de sua enorme boca. Para essa figura, o primeiro manipulador, o que está na cabeça do boneco, tem uma difícil tarefa que é a de dar a direção, ou seja, indicar para onde ir, quando deve parar, olhar para o público e simultaneamente mover a articulação da boca. O ato de engolir as crianças bem como os gestos na hora de prostrar-se para dar à luz, precisam ser selecionados, a cabeça não pode cair, além de exigir uma postura corporal adequada. É necessário, também, sincronia nos gestos e no andar dos atores que estão sob a figura.

Um integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Céu, vendo o filme de uma apresentação do seu grupo, por ocasião da passagem da Bernúncia fez o seguinte comentário: "Aquele cara debaixo da Bernúncia não sabe brincar! Olha como ele fica levantado!"⁵⁰

Repete-se, portanto, a indicação da postura curvada do corpo, adequada para o Boi e Cabra, pelo menos. Mas, por outro lado, as figuras da Bernúncia e Maricota quando rodopia, registram também o que Obrastsov indica como fundamental na linguagem do boneco: "expressar aquilo que não pode ser

⁴⁹Idem.

⁵⁰Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Céu vendo vídeo do grupo numa apresentação filmada na Praça da Lagoa da Conceição. Comentário efetuado no dia 07 de novembro de 1992.

expressado pelo ator." Quando engole duas ou mais crianças, coloca-se claramente numa posição diferenciada e característica do teatro de animação.

É possível perceber nas reflexões que fizemos até agora a respeito do boneco e manipulação, como estes temas são interligados, correlacionados. Falar do boneco é falar obrigatoriamente na sua manipulação que, por sua vez, exige que se reflita sobre os processos de confecção. O boneco, manipulação e sua confecção são profundamente interligados e sua separação, no nosso entendimento, serve apenas para organizar melhor nossas reflexões.

3.4 A CONFECÇÃO DAS FIGURAS

No teatro de bonecos a confecção dos materiais de cena ou o "elenco de bonecos" que integra cada espetáculo ocupa parte significativa do processo de montagem. O envolvimento do bonequeiro nesta etapa do trabalho é total, porque sabe que qualquer avaliação que sofra seu trabalho, um dos itens a serem analisados é o da confecção. Apresentar bonecos bem esculpidos, com figurino adequado é motivo de orgulho para todo bonequeiro.

Não estamos nos referindo à sofisticação ou uso de tecnologia fina no processo de confecção do boneco. No nosso entendimento, apresentar um boneco em cena, mesmo que seja confeccionado sob a técnica mais simples e rudimentar exige cuidado e adequação ao espetáculo. O marionetista francês Jean Loup Temporal afirma que:

"Para julgar a qualidade de um espetáculo de bonecos, que deve repousar obrigatoriamente na vida do boneco, é necessário esquecer que ele daria uma bela foto ou uma boa decoração de vitrina."⁵¹

⁵¹TEMPORAL, Jean Loup. IN: Revista Mamulengo. Nº 4. 1975. Página 5.

O marionetista reforça a idéia de que a simplicidade e funcionalidade do boneco é o fundamental. Um boneco cuja imagem nos causa repulsa pode ser o mais adequado para a cena na qual vai atuar. Por isso a necessidade de observá-lo em movimento, manipulado em cena.

Além disso, a escolha dos materiais e seu manuseio, essa vivência de artesão que uma montagem com bonecos propicia é talvez um dos momentos mais importantes de amadurecimento e tomada de decisões do bonequeiro para com a obra em montagem. O silêncio, a concentração, a dedicação na elaboração dos detalhes vão permitindo estabelecer uma espécie de conversa com o boneco que aos poucos vai sendo construído e que depois o bonequeiro vai manipular.

Nesta etapa, a personagem não é construída apenas nos seus traços exteriores, mas internamente essa construção também vai se efetivando.

A definição do traço do nariz, boca e olhos... a escolha do figurino, o tipo de cabelo, os detalhes na pintura do boneco, a definição das articulações dos braços, pernas, boca... os primeiros movimentos que vão sendo extraídos do boneco, são elementos que ao mesmo tempo em que dão configuração à imagem, interferem na construção do seu modo de ser, na conduta do boneco.

Essa contribuição não ocorre somente nas montagens onde a definição da fábula vai acontecendo a partir das imagens e movimentos dos bonecos. Ocorre também nas montagens onde o bonequeiro já tem conhecimento prévio da fábula e portanto de alguns traços internos que caracterizam cada personagem.

Em conversa com um integrante de grupo de Boi sobre como se deu a definição e seleção dos papéis a serem representados por seus integrantes, ele nos dizia que :

"A escolha se deu por identificação pessoal, enquanto a gente confeccionava as figuras e aprendia a cantoria. Aí cada um já

*foi vendo prá que é que tinha jeito e o que gostava de fazer. E o grupo também ajudava."*⁵²

Percebe-se essa interação entre "o que cada um gosta de fazer, com as sugestões do grupo" mas é importante ressaltar que é justamente na etapa de confecção das figuras que este tipo de conversação se estabelece. Não é no trabalho de mesa, ou a partir da leitura e análise teórica do texto que se dá a definição de papéis como ainda se caracteriza o trabalho de diversos grupos de teatro.

Daí a importância dessa etapa, a da confecção dos objetos de cena para um grupo de teatro de bonecos, porque confeccionar o boneco ultrapassa o sentido de produzir a escultura. É o momento em que também se constrói a personagem ou se definem os traços essenciais que vão caracterizar o tipo.

Outro aspecto que merece destaque é a relação do bonequeiro com os materiais com os quais confecciona os bonecos. Alguns são facilmente domáveis, outros impõem características marcantes nos traços, feições e mecanismos de articulação dos bonecos.

Segundo Lothar Buschmeyer:

*"Cada boneco tem sua própria peculiaridade de movimentos, ditado por seu centro de gravidade e pelos materiais de que está feito. Os bonecos transpassam frequentemente os limites da realidade e isto se deve às características técnicas de sua construção."*⁵³

Talvez não possamos concordar inteiramente com o marionetista alemão porque desconsidera nas suas afirmações a importância da dramaturgia e

⁵²Integrante do Boi-de-Mamão de Jaguaruna em entrevista concedida no dia 20 de junho de 1992, após apresentação do grupo na comunidade de Sangãozinho, Município de Morro Grande.

⁵³Citado por Jurkowski no livro, "Consideraciones sobre el teatro de títeres."

manipulação do boneco para que **transpassem frequentemente os limites da realidade.**

Percebemos certo exagero atribuir as peculiaridades do boneco aos materiais de que está feito. Sabemos que a partitura das ações a serem realizadas em cena bem como a qualidade técnica da manipulação são fundamentais na caracterização e definição desta estética.

No entanto, admitir que existe uma permanente dialogação entre a matéria e o escultor/bonequeiro para a produção da forma nos parece bastante razoável.

Edelcio Mostaço, numa conferência sobre "As tendências atuais do teatro de animação no Brasil",⁵⁴ disse que um determinado elemento ou material na confecção dos bonecos pode determinar o tipo de retórica expressiva. Com isso estamos inteiramente de acordo, ou seja, as interferências da matéria não cessam na etapa da confecção dos bonecos. Elas continuam presentes no espetáculo, porém, somam-se a ela outras diversas questões como dramaturgia e manipulação, principalmente.

Por outro lado, existem diferenças entre construir uma cabeça de bonecos utilizando-se materiais como madeira, isopor, papier-maché, espuma ou sucata.

As habilidades exigidas para se esculpir uma cabeça em isopor são distintas das que se precisa dominar, para dar forma com massa de papier-maché. Por sua vez, reaproveitar materiais recicláveis ou aquilo que comumente chamamos sucata, também requer outro tipo de saber.

Sem contar que, por vezes, a matéria insiste em não obedecer às determinações do escultor e o resultado produzido acaba sendo uma forma intermediária entre a idealizada pelo bonequeiro e a "rigidez" imposta pela matéria. E este "diálogo" matéria/escultor não é batalha que se trava exclusivamente nos grupos tidos como de vanguarda, que se caracterizam pela

⁵⁴Mostaço é crítico de teatro, autor e professor universitário. A referida palestra aconteceu durante o Festival Internacional de Teatro de Animação realizado em São Paulo no período de 24 a 29 de maio de 1994.

experimentação de materiais. Isso é perfeitamente reconhecível em trabalhos inseridos dentro de uma certa tradição como é o caso do Boi-de-Mamão.

Antigamente era muito frequente o aproveitamento do crânio do boi para confecção das figuras.

Hoje, registramos a confecção da cabeça de diversas figuras em "papier-maché", a partir da modelagem em argila.⁵⁵ Este tipo de alteração tem se dado no intuito de se conseguir certa redução no peso das figuras, permitindo assim, ao brincador, maior conforto e tempo de atuação em cena.

Aqui é possível registrar, na alteração do material usado, importante contribuição para o espetáculo. A cabeça de osso é mais pesada do que a de papel. Essa substituição contribui, pelo menos, para a manutenção de um tempo maior da figura em cena.

Mas a observação mais detalhada em relação aos processos de confecção das figuras vêm confirmar que os grupos dominam saberes que se diferenciam. E estas diferenças ficam mais claras quando da execução das estruturas ou do corpo das figuras.

Acreditamos que valha ressaltar que as formas mais antigas de construção utilizavam, além do crânio do animal, uma estrutura de bambu ou madeira e principalmente folhas de compensado. Isso resulta numa forma pesada, exigindo grande força física do manipulador, além de causar-lhe grande desgaste. Esse tipo de confecção não foi de todo abandonado pelos grupos observados nesta pesquisa. É preciso que se diga também, que antigamente não existia a prática de restaurar permanentemente as figuras, como ocorre hoje. Segundo um integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, depois de encerrado o tradicional calendário das

⁵⁵Existem diversas técnicas consideradas como técnicas de papier-maché. A mais tradicional é a que se faz com massa espessa de papel rasgado e molhado, misturado com farinha de trigo. Outra, é a sobreposição de diversas camadas de pedaços de papel e cola. É a essa técnica que nos referimos na confecção das figuras do Boi-de-Mamão. Tal processo também pode ser conhecido como papelagem ou papietagem.

apresentações, que compreendia o período do Natal até o carnaval, os grupos assim procediam com os bonecos-máscaras usados na brincadeira: "...depois botava no monte e fazia uma fogueira. Às vezes aproveitava alguma coisa."⁵⁶

Portanto, as figuras eram confeccionadas com a expectativa de durabilidade prevista para o ciclo natalino. A restauração, quando acontecia, objetivava mantê-las igualmente neste período.

Mas é possível registrar experiências de grupos que abandonam lentamente esse processo e vão incorporando outros.

Com a alteração do calendário das apresentações dos grupos para todo o ano e o abandono do cronograma de apresentações concentrado exclusivamente no ciclo natalino, os grupos passaram a buscar materiais e formas de execução das figuras que lhes garanta durabilidade, resistência e leveza.

Por conta disso, o Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa, com o apoio do artista Nei de Souza⁵⁷ passou a modelar a cabeça de figuras em barro recobrindo-as com diversas camadas de papel e cola, na conhecida técnica de "papier-maché".

Já em relação à estrutura ou o corpo das figuras, usaram sarrafos finos de madeira, bambu e um inovador processo que consiste em amarrar barbante em todos os espaços das partes laterais e superiores do corpo do boneco.

Com uma espécie de macramê, Nei vai tecendo entre as varas que formam a estrutura do corpo da figura. A seguir usaram a técnica da sobreposição de diversas camadas de papel e cola. (ver fotos). Segundo Nei,

"O uso desta técnica torna o trabalho do manipulador mais confortável. Permite também, ampliar a coreografia da

⁵⁶Integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal em entrevista concedida no dia 26 de agosto de 1992.

⁵⁷O Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa a que nos referimos é formado exclusivamente por crianças. A organização do grupo surgiu a partir de iniciativa de um grupo de estudantes do Curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, que solicitaram apoio do referido artista. O grupo atua desde o primeiro semestre de 1992.

*pantomima, assim, o Boi contracena mais tempo com o Mateus e o Vaqueiro.*⁵⁸

Percebemos que o grupo estendeu essa técnica para a confecção das outras figuras, não restringindo-se à figura central, o Boi. A cabeça da Maricota que antes era feita de tecido, catuto, porongo ou até mesmo de lata, passou a ser substituída por essa escultura de papelagem. O resultado, além dos já explicitados, é o de uma forma mais elaborada ou de uma figura com traços mais femininos.

As preocupações com durabilidade e leveza levaram o Boi-de-Mamão de Jaguaruna a encontrar outra técnica. Confeccionaram suas figuras com vime e cobriram com uma fina camada de espuma.

Já o Boi-de-Mamão do Morro do Céu, adaptou apenas algumas figuras. Maricota e urso, por exemplo, foram confeccionados a partir da modelagem em barro. Mas o Boi permanece em sua estrutura tradicional: o esqueleto da cabeça conseguido num matadouro, depois enxertada e coberta de tecido. A estrutura do corpo é feita em madeira e compensado. Com a figura da Cabra se dá o mesmo. Seus integrantes concordam que isso torna o trabalho do brincador mais difícil.

Porém, nem todas as inovações são bem recebidas pelos integrantes dos grupos.

O integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto diz que percebe que muitos grupos têm substituído as roupas do Urso pelo tecido conhecido como "astracam".⁵⁹ Lembrando Doralécio Soares:

*"O Urso é uma figura coberta com palha ou estopa desfiada, formando seu corpo. Boca de madeira com os dentes como de jacaré. Geralmente usam um macacão sobre o qual costuram a palha, estopa ou algo parecido com pêlo de urso."*⁶⁰

⁵⁸Nei de Souza em entrevista concedida em 01 de junho de 1993.

⁵⁹Entrevista concedida em 20 de maio de 1993.

⁶⁰SOARES, Doralécio. Boi-de-Mamão Catarinense. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Página 28.

Seguramente a substituição da palha , barba de pau e outros materiais apontados por Soares, pelo tecido astracam, facilitam o processo de confecção. Mas Nei tem razão quando diz que : "Há uma perda da originalidade fazendo com que haja uma repetição nas figuras dos grupos."⁶¹

A figura do Urso, quando confeccionada com o astracam, fica estereotipada, muito próxima de personagens televisivas ou personagens de peças de teatro infantil de gosto duvidoso.

Por outro lado o Boi-de-Mamão do Pantanal inovou fazendo a armação do Boi de alumínio. Ou seja, material de resistência incontestável. Essa idéia também foi seguida pelo Boi-de Mamão do Itacorubi que, hoje, tem todas as armações das suas figuras feitas em alumínio. Mas outra novidade das mais interessantes também foi introduzida neste grupo do Itacorubi: usaram lanternas nos olhos de muitas figuras que uma vez acesas produzem mais sensações bruxuleantes ou de medo. Porém alguns admiradores do grupo, num tom satírico que bem caracteriza as relações de seus integrantes e público cativo, sugeriram que o nome desse Boi fosse trocado por BOI TATÁ. Isso causou muito riso e por fim, houve a supressão da mudança, permanecendo apenas na figura da Bernúncia, em quem na opinião de seu Chamador "fica muito bem, porque aí sim ela causa medo em todo mundo."⁶²

Recorremos novamente a Peter Burke, ao referir-se sobre os processos de criação em manifestações da cultura popular quando afirma que:

"O indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, a comunidade seleciona. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e

⁶¹Integrante do Boi-de-Mamão do Morro do Anacleto em entrevista concedida em 20 de maio de 1993.

⁶²Idem.

assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição."⁶³

A situação vivida no grupo de Itacorubi demonstra claramente que a comunidade selecionou sim, mas no sentido de eliminar a inclusão das lanternas no olho das figuras. Sob outro ângulo é possível ver que o compromisso do grupo não é só com a perpetuação ou culto a uma tradição. Ao introduzir-se novas figuras e inventar pantomimas, transparece o entendimento de que esse é um espaço de expressão e criação.

As variações e experimentações vivenciadas nos processos de confecção das figuras são uma clara demonstração de que brincar de Boi não é só rememorar uma festa incluída dentro das maiores tradições da cultura local.

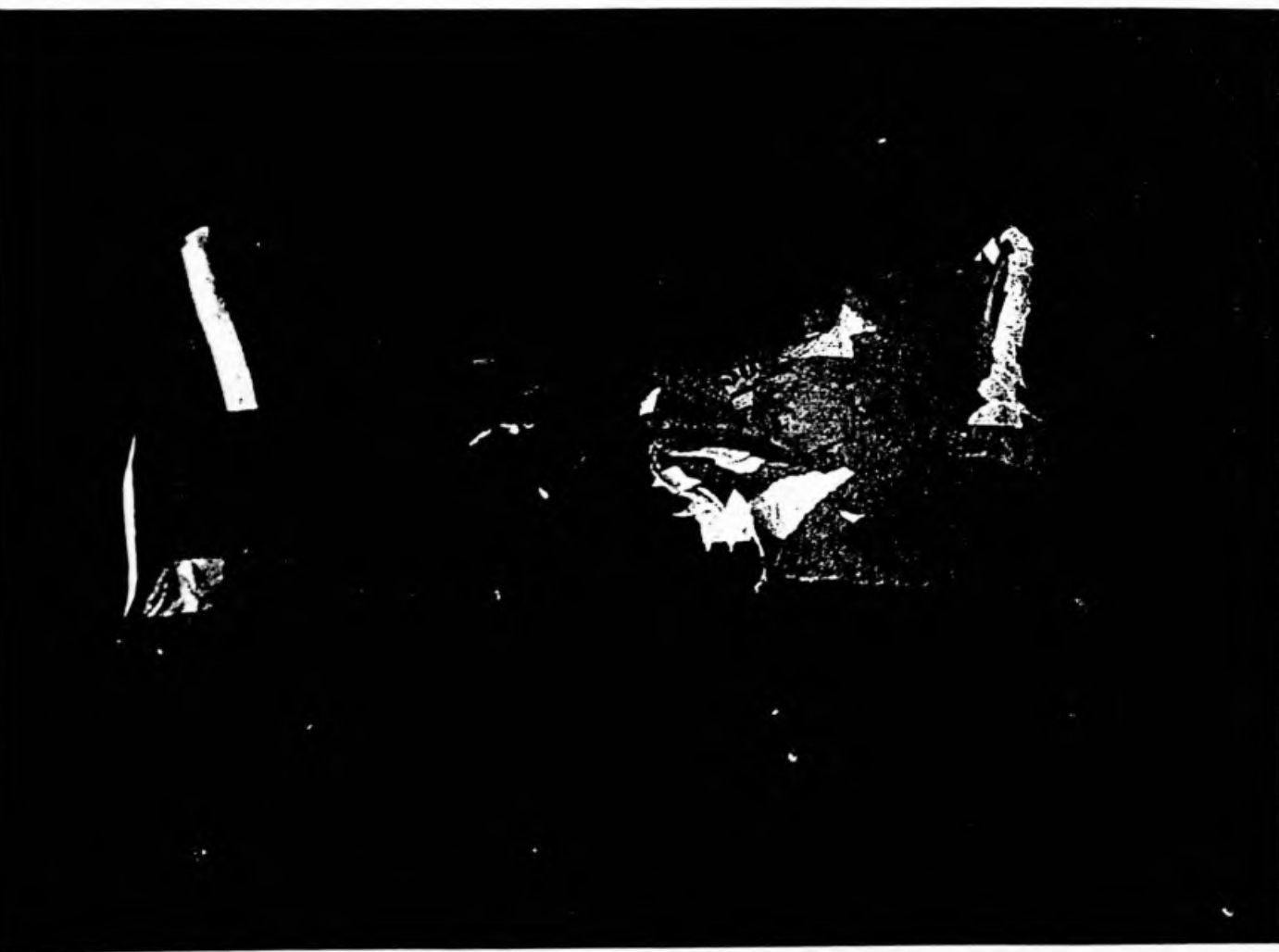
É mais que isso. É espaço de comunicação e integração. Isso dá atualidade e sentido para a manifestação, principalmente do ponto de vista de quem atua.

⁶³BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Página 138.

3.4.1 IMAGENS

Foto 1 - A MODELAGEM DA MÁSCARA DO URSO. A SOBREPOSIÇÃO DE DIVERSAS CAMADAS DE PAPEL E COLA, UMA DAS TÉCNICAS DE PAPIER-MACHÉ.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



**Foto 2 - PARTE INTERNA DA MÁSCARA DO URSO.
Grupo: Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa**

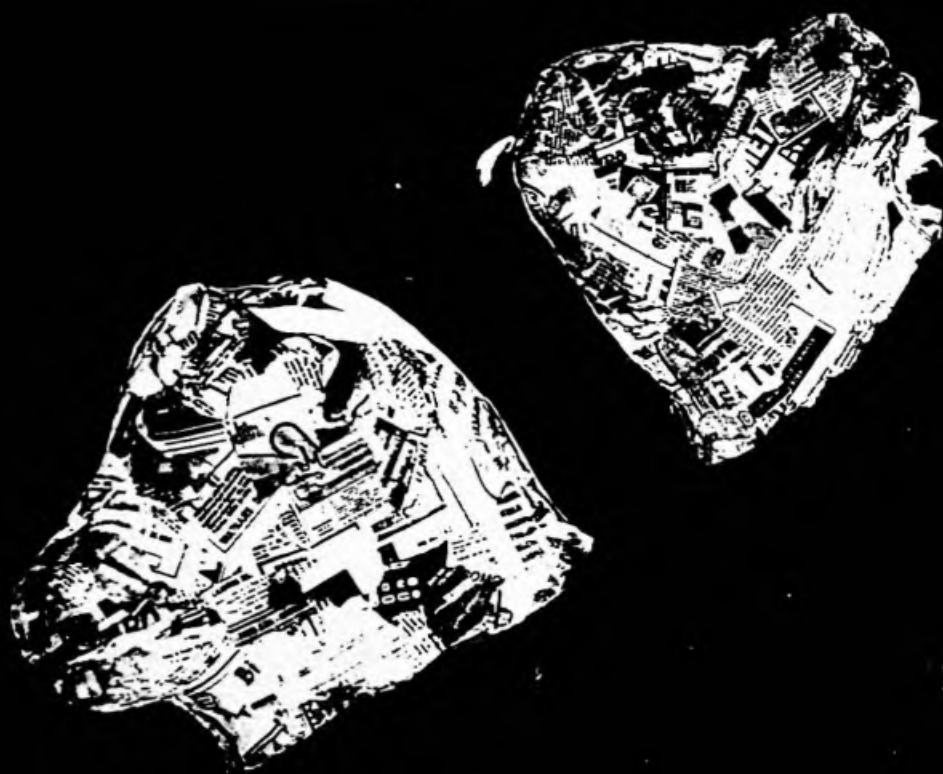


Foto 3 - A MÁSCARA DO URSO. As duas partes que serão coladas.
Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



Foto 4 - A CABEÇA DO CAVALINHO É PRESA NA ESTRUTURA DE MADEIRA.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



Foto 5 - O LAÇADOR E O CAVALINHO.
Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



Foto 6 - A ESTRUTURA DO CORPO DA CABRA: Madeira fina, bambu e barbante.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.

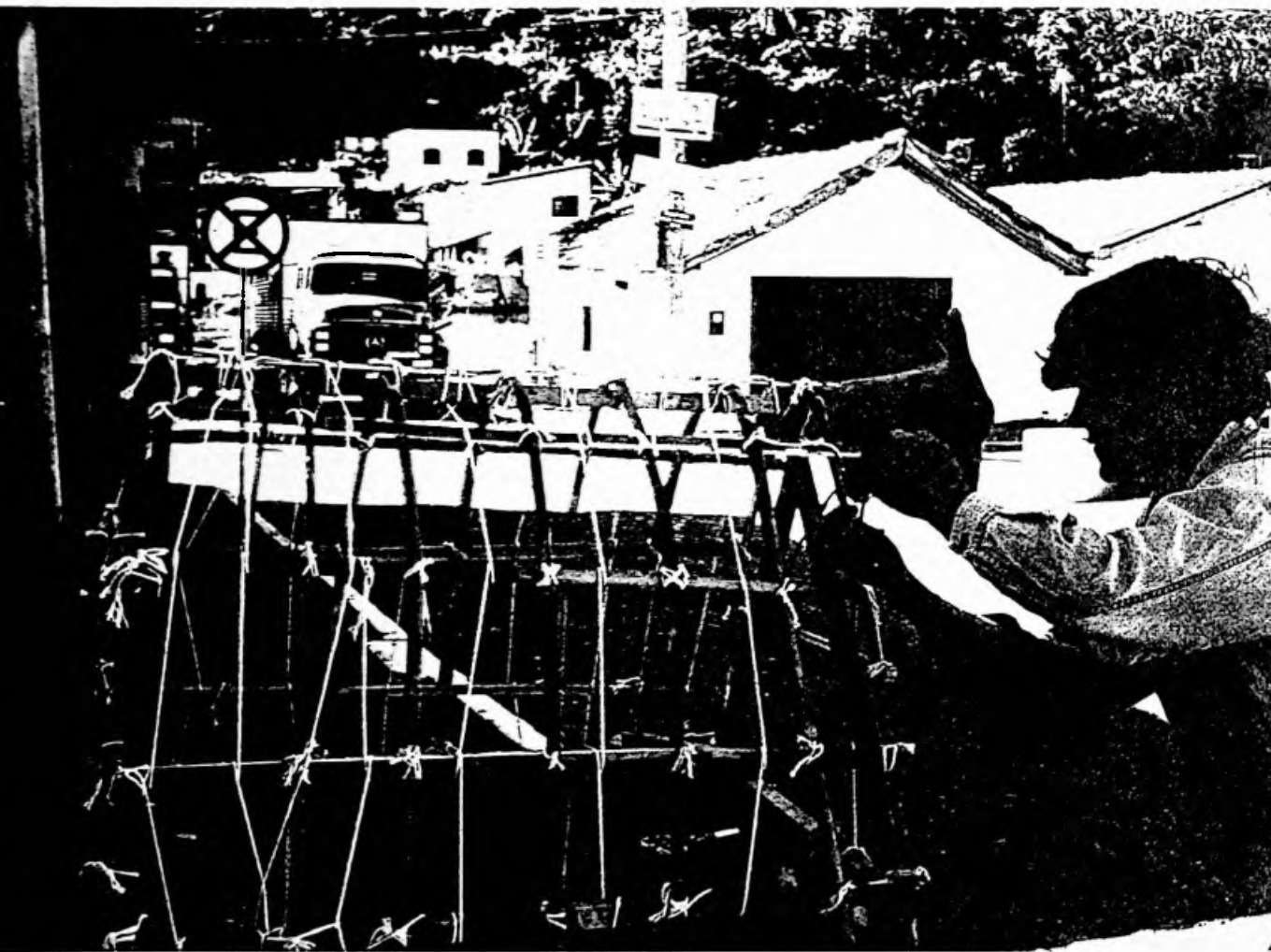


Foto 7 - A CABRA: diversas camadas de papel e cola garantem resistência e leveza.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



Foto 8 - A PINTURA DA CABEÇA. Percebe-se o vasamento abaixo do pescoço que permite visibilidade ao manipulador.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.

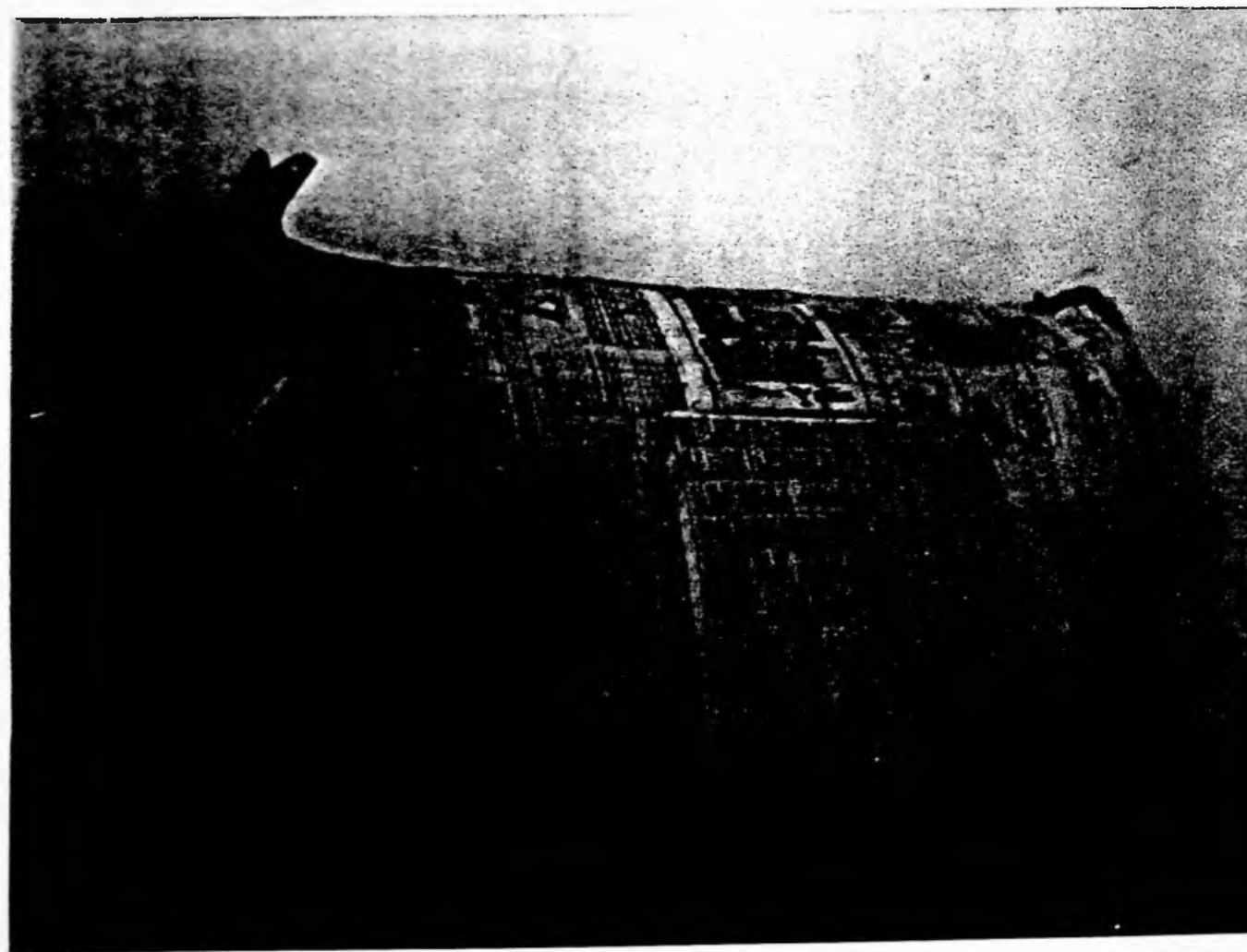


Foto 9 - Detalhe do processo de confecção do arcabouço do Boi, com o trabalho de colagem do papel na estrutura de madeira fina, bambu e barbante.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



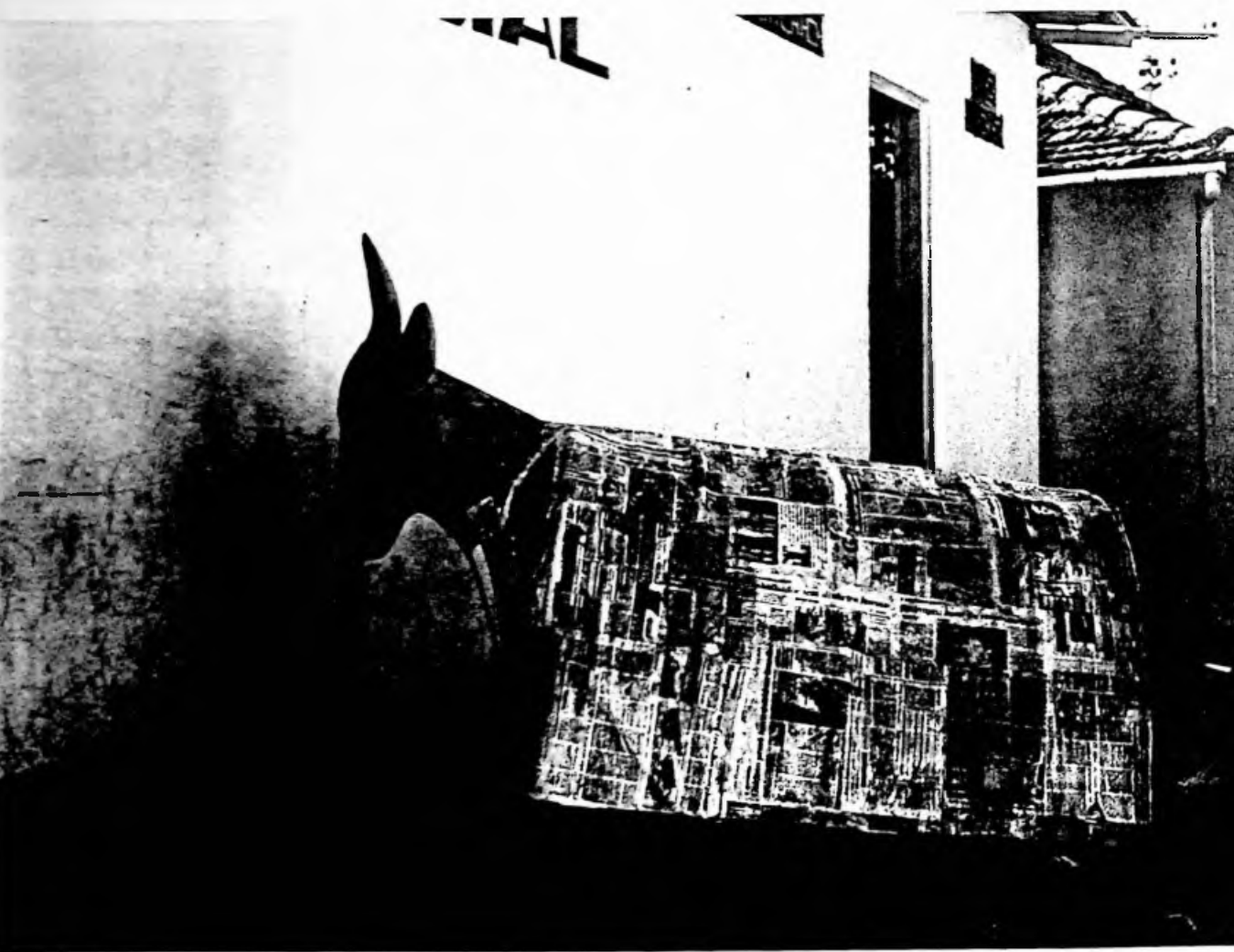
Foto 10 - O Boi na posição frontal onde se observa o vasamento que permite ao manipulador ver o espaço cênico.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



Foto 11 - O BOI DE PERFIL.

Grupo : Boi-de-Mamão da Barra da Lagoa.



3.5 O PÚBLICO

Uma característica marcante do teatro de bonecos é a produção destinada a público numericamente reduzido. A maioria das produções destina-se a pequenas salas e conseqüentemente a um público que possa desfrutar da atmosfera de intimidade criada pela encenação; que consiga perceber e usufruir cada gesto, cada movimento do boneco e as suas sutilezas. Por isso é comum entre os profissionais da área a solicitação da limitação numérica do público. Em espetáculos como "Mansamente" do Grupo Contadores de História ou "Mozart Moments" do Grupo Sobrevento,⁶⁴ uma platéia numerosa pode comprometer a relação de intimidade e delicadeza que os espetáculos propõem.

Os pequenos gestos, olhares e ações dos bonecos e formas tornam-se imperceptíveis a partir de certa distância. Sobre a proximidade deste tipo de espetáculo, Amaral escreve que:

*"... a esses espetáculos as pessoas reagem muito individualmente, pois o que se mostra não é algo em si, objetivo, racional, consciente, mas algo relativo a cada um. É uma emoção sensorial e psíquica que cada um absorve a sua maneira e medida."*⁶⁵

Percebe-se com o que diz a autora que a pessoalidade que caracteriza parte significativa da produção do teatro de bonecos não está só na questão numérica dos espectadores, permitindo uma relação mais direta entre público e espetáculo, mas essa quantidade por vezes mínima possibilita uma recepção individual e mais qualitativa da obra mostrada.

⁶⁴Os Grupo SOBREVENTO e CONTADORES DE HISTÓRIAS, com atuação nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo têm trajetória marcada pela montagem de espetáculos com pequenos bonecos configurando-se, portanto, em grupos que preferem atuar para pequenas platéias.

⁶⁵AMARAL, Ana Maria. Obra Citada. Página 301.

Por outro lado, existem linguagens destinadas ao grande público. É o caso por exemplo das grandes máscaras ou bonecos gigantes de montagens do Bread and Puppet Theatre que tanto sucesso conquistou nos Estados Unidos nas décadas de 60 e 70.

Bonecos animados por três ou mais manipuladores com altura superior a três metros até, faziam narrativas emocionantes sobre o cotidiano de populações, causando com este tipo de linguagem, grande impacto emocional. Quando Peter Schuman diz: "E nós queremos encher de bonecos as ruas de New York",⁶⁶ sabe que o uso destas formas, máscaras e bonecos gigantes, além de ser o recurso mais adequado para narrar para a multidão, contribui para chamar atenção, reunir e aglutinar pessoas num espaço por vezes tão dispersivo como é a praça, a rua. Portanto, se de um lado existe uma grande maioria de profissionais da área do teatro de animação produzindo para pequenas platéias, é possível registrar também trajetórias marcadas pela relação com público numeroso, na rua, praças ou grandes salas.

O Boi-de-Mamão caracteriza-se justamente nessa perspectiva da necessidade de reunião de um público numeroso para que a apresentação aconteça. Certa ocasião, um integrante do Boi do Itacorubi disse: "Eu vou botar meu Boi prá dançar na Praça da Catedral e se não encher de gente, nós vamos brincar o resto do ano de graça."⁶⁷

Quando diz isso, conhece perfeitamente a relação do público com a brincadeira de Boi. Sabe que a fluência é imensa e sabe ainda que para que a apresentação ocorra a contento é preciso haver muita gente.

Aliás, essa não é característica exclusiva dos Bois que hoje se apresentam no litoral catarinense. Alguns registros de apresentações no século passado vem comprovar essa questão. Em 1843, uma Postura Municipal negando a um grupo o

⁶⁶DUPAVILLON, Christian. Bread and Puppet Theatre - Spetacles en noir et blanc. Paris : Le Loges, 1979. Página 3.

⁶⁷Depoimento do Chamador do Boi-de-Mamão do Itacorubi registrado em video pelo curso de jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina em 1992.

direito de apresentar-se nas ruas de Florianópolis assim justificava: "... e teremos as noites em um **contínuo alvoroço**, (grifo nosso) sem que se possa coibir."⁶⁸ Vale lembrar, mais uma vez, a versão de Boiteux quando descreve uma apresentação em 1871: "Acompanhada do **poviléu que engrossava de minuto a minuto**,(grifo nosso) o grupo rumou pela Rua Augusta, desembocando na Praça Principal."⁶⁹ E a versão de Othon D'Eça, em 1946 nos conta que:

*"O Boi se aproxima. Segue-o o povo. Ninguém ficou em casa, nos panos, nem mesmo doente: a brincadeira é mais forte que tudo e está misturada no sangue."*⁷⁰(grifo nosso)

Gostaríamos de chamar a atenção para as expressões "contínuo alvoroço", "poviléu" e por último a referência de em dia de Boi "ninguém ficou em casa, nem mesmo doente." Todas as versões, em diferentes datas e com distintos grupos caracterizam a capacidade de mobilização das pessoas, seja no nível da fluência numérica mas principalmente do ponto de vista da significação. A afirmação que "a brincadeira é mais forte que tudo e está misturada no sangue" denota claramente o quanto a manifestação representa e significa para a população que vive no litoral de Santa Catarina.

E a presença do público não se caracteriza pelo espectador passivo, que observa a encenação. A relação da platéia na brincadeira de Boi é de intervenção ativa, de participação.

É interessante observar que do ponto de vista da dramaturgia a brincadeira quase não oferece surpresas ao público. Todo mundo sabe que a apresentação contará a mesma história: morte e ressurreição do Boi; dança da Bernúncia que engole crianças e dá à luz a Bernuncinhas; os rodopios da Maricota e seu pedido

⁶⁸Postura Municipal de 16 de janeiro de 1843. Arquivo Histórico de Santa Catarina.

⁶⁹BOITEUX, José. Viva Seu Boi. IN: Águas Passadas. Florianópolis: Livraria Central, 1932. 2ª Edição. Página 13.

⁷⁰D'EÇA, Othon. Obra Citada. Página 38.

de alguma pequena soma em dinheiro a ser posta na sua bolsa... enfim, o público conhece a fábula, sabe a história e no entanto sempre que sabe que vai haver apresentação, está presente. É verdade que com o culto dominical ou com a missa católica rezada pelo padre também se passa o mesmo. Todos conhecem a cerimônia e vão assistir.

Por outro lado, as cerimônias religiosas atuais são imbuídas de certo compromisso e dever que responsabilizam a presença do fiel. Já na brincadeira de Boi, a presença não é obrigatória.

Pelo contrário, é espontânea e o público é sempre numeroso. Talvez a diferença fundamental está na relação que se estabelece com este mesmo público. No Boi ele interfere e atua. Isso pode ser perceptível em diversos momentos: quando o Boi investe contra a platéia objetivando ampliar a arena; ou escolhe alguém vestido de vermelho ou roupa de cor viva e persegue-o num rápido percurso; quando algumas figuras como as Onças do Boi do Pantanal convidam pessoas da platéia para dançar; quando o Mico Preto ou Urso roubam bolsas, chapéus ou bonés dos presentes; quando as crianças são engolidas pela Bernúncia; quando a Maricota "acaricia" pessoas com suas pesadas mãos espalmadas ou quando oferece sua bolsa para o recebimento de dinheiro; quando os presentes sugerem ao Doutor formas de cura do Boi... enfim, é possível enumerar diversos momentos que confirmam a participação direta, ativa do público na brincadeira.

Registra-se ainda a participação silenciosa ou mais introspectiva bastante comum nos espetáculos cênicos em geral.

O momento da morte do Boi, a intervenção do cavaleiro para laçá-lo e conduzi-lo para fora da cena, podem ser apontados como momentos mais próximos dessa participação individualizada e introspectiva.

Valeria lembrar que no teatro em geral, o público está fora do jogo, ou melhor, está fora do espaço físico da representação, o palco, enquanto que na brincadeira de Boi o jogo entre as figuras e os espectadores é constante. Há uma

completa ruptura das barreiras entre o espetáculo e o público. A história do teatro é permeada por este tipo de relação. Pronko nos diz que :

*"O teatro mais vigoroso dos tempos passados foi sempre um teatro para muita gente, seja na Grécia, no Japão, Inglaterra, China, França, Índia, Espanha ou Bali. Também foi um teatro em que a assistência não era rejeitada, porém integrada pelo espaço cênico, em geral por três e às vezes até quatro lados."*⁷¹

Naturalmente que este tipo de relação não é exclusivo da brincadeira de Boi-de-Mamão de Santa Catarina. Hermilo Borba Filho referindo-se à manifestação do Bumba nos Estados do Pernambuco, Rio Grande do Norte e Paraíba afirma:

*"Num espetáculo como o Bumba-meu-Boi, aliás (do mesmo modo que acontece com o mamulengo) todos representam, até mesmo o público, derrubando de vez a clássica quarta parede dos espetáculos de *cena à italiana*, isto é, do palco tradicional diante de uma platéia."*⁷²

Essa coincidência nas duas manifestações às quais podem ser incluídas as formas de teatro de bonecos popular mais conhecidas como mamulengo, mais uma vez denotam a riqueza de expressões da cultura brasileira sob certos aspectos ainda pouco estudados e relacionadas, principalmente sobre a questão das formas e níveis de interação com a platéia.

Neste sentido a apresentação de Boi caracteriza uma espécie de relação de dependência com o público. Na verdade o público é elemento fundamental, indispensável no processo teatral. Mas o que gostaríamos de ressaltar é que a brincadeira de Boi não acontece para pequeno público. Trinta pessoas,

⁷¹PRONKO, Leandro. Teatro Leste & Oeste. São Paulo: Perspectiva, 1986. Página 173.

⁷²BORBA FILHO, Hermilo. Apresentação do Bumba-Meu-Boi. Recife: Editora Guararapes, 1982. Página 8.

quantidade por vezes ideal para certos espetáculos de teatro de animação, inviabiliza a apresentação de um grupo de Boi. Brincadeira de Boi é festa, é encontro, é reunião de gente, muita gente. Aqui o público é o responsável pela "cenografia" do espetáculo uma vez que é ele quem faz a arena, o círculo que ora se fecha e é ampliado pela movimentação das figuras. Pode-se perceber ainda que o público altera o texto do espetáculo quando interfere junto às figuras. A alteração não se derá no nível de ruptura com a fábula, ou seja, com certeza o Boi não deixará de morrer ou de ressuscitar, mas as razões de sua morte e ressurreição podem ser perfeitamente alteradas a partir das intervenções do público.

A brincadeira se completa e se realiza na sua essência com tais intervenções causadoras de alterações nas ações, no texto ou pantomima, o que aliás, é comum em muitas formas de teatro de expressão popular.

Mas é preciso registrar ainda que a presença do público na brincadeira de Boi não se diferencia somente pela questão numérica e pelo nível de participação e integração no espetáculo.

Gostaríamos de salientar que a atenção que o público dedica ao espetáculo e a forma de acompanhamento da platéia na representação diferem do jeito como isso ocorre no teatro tradicional. As pessoas quando vão ao nosso teatro buscam um traje adequado para aquele "suntuoso espaço", permanecem sentadas em filas durante a realização do espetáculo e concentram-se com muita atenção principalmente no acompanhamento dos diálogos que se estabelecem entre os atores. Leandro Pronko, referindo-se ao público ocidental e seu comportamento nos teatros afirma:

"Com respeitosa concentração e testa franzida, ponderamos as questões de hora, à medida que elas nos são propostas pelos dramaturgos - psicólogos - políticos - sociólogos-filósofos e julgamos frívola e rasa toda peça que não nos dá alimento para o pensar. Não se trata de alimento para a alma ou o espírito, nem para uma visão gigantesca, mas para o moinho intelectual

*onde tudo é reduzido a aforismos, regras e leis que matam a experiência teatral...*⁷³

O público do Boi sai de casa para a festa, para o encontro, sem a pressa do retorno, despreocupado com a duração da apresentação, aliás disposto e torcendo para que demore, que dure muito tempo. Além disso, seu comportamento durante a apresentação é diferente. Caminha mudando de lugar para ver melhor a ação ou mesmo para conversar com alguém conhecido sobre sua reação à investida de alguma figura. Bebe, come, fala muito, ri, gargalha e canta.

Por ocasião de uma apresentação do Boi-de-Mamão de Jaguaruna na localidade de Sangãozinho no município de Morro Grande, observamos que nos pequenos intervalos existentes entre as apresentações das figuras, eram dados avisos e resultados de rifas.

Ou seja, a atenção se concentra e se dilui com outros acontecimentos e múltiplos interesses importantes para a vida das pessoas.

Outro elemento a destacar é que a bebida (cerveja ou cachaça) não circula somente entre o elenco. A platéia bebe, o copo circula de mão em mão e o bar não deixa de funcionar quando a apresentação é de salão. E só para lembrar, esse comportamento praticamente não existe nos espaços de teatro mais convencionais. Aí predomina a "respeitosa concentração e testa franzida" de que nos fala Pronko.

O público do Boi gosta de reconhecer o trabalho dos atores, por isso durante a representação acontecem aplausos, vaias e conversas tentando identificar quem está brincando debaixo das figuras.

Na hora de laçar o Boi, por exemplo, se a ação ocorre de forma correta, elegante, os aplausos são imediatos. Mas, se o ator erra, a vaia é certa. Essas reações estimulam o trabalho do ator e por outro lado concentram, chamam o público a concentrar-se na cena.

⁷³PRONKO, Leandro. Obra Citada. Página 171.

Um pequeno trecho do texto de Othon D'Eça, transcrito no início deste trabalho, ilustra bem as conversas da platéia no intuito de reconhecer o ator:

"Os cantores chamam o Boi, que se precipita, espantado, abrindo rastros, atacando até os que se debruçam na cerca do lado de fora

- Eia bicho louco!... Credo! Quem é?

- O Maninho, filho da Cinoca.

- O Maninho já de Boi? Parece que foi ontem que o vi nascer! Louvado!"⁷⁴

Ou ainda...

"- E quem vem de cavalinho?

- O Estevão. Brinca que vale a pena. É de Massiambu."⁷⁵

Evidenciamos essas passagens para demonstrar que o público que habitualmente vê a brincadeira de Boi é geralmente mais participante do que nós em geral conseguimos ser no teatro. E consegue entrar no jogo, na brincadeira, participando o que acaba gerando uma sensação de alegria, de convívio, uma atmosfera de festa e encontro de pessoas.

O ilusionismo que marca muitas formas de teatro, na brincadeira de Boi oscila com frequência. Por vezes a atuação do Boi é tão verossímil que pode-se perceber o público dizer: "Eia bicho louco!" Portanto o ilusionismo acontece. Mas pode desaparecer em seguida, quando a mesma pessoa já se interessa por saber quem é que está brincando debaixo da figura. Ou seja, ilusionismo e antiilusionismo se mesclam permanentemente. Fundem-se realidade e imaginação. Num estudo sobre funções e formas no teatro popular, Bogatyrev constata que:

"No teatro popular, os atores se disfarçam deliberadamente de animais de vários tipos, de tal maneira que os espectadores hão de reconhecer facilmente que estão vendo diante de si não um

⁷⁴D'EÇA, Othon. Obra citada. Página 39.

⁷⁵Idem.

cavalo, um bode, um urso real. porém um ator vestido como tal. As vezes, atores e espectadores experimentam a sensação de uma completa transformação, mas esta sensação tem de ser temporária e não duradoura: é preciso que ela venha e se vá."⁷⁶

É isso que ocorre na brincadeira de Boi, um permanente ir e vir entre fantasia e realidade. O público apreende mensagens, as decodifica, ri, responde e comenta com quem está próximo. Aprecia o desempenho das figuras e atores entrando no jogo e simultaneamente abandona este estado lúdico para comentar o que vê, estabelecendo assim uma relação bastante diferenciada do comportamento do público no teatro considerado erudito.

A análise de elementos da brincadeira, tais como : espaço, boneco, manipulação, confecção das figuras e relação com o público nos permitem perceber que o Boi-de-Mamão é teatro de bonecos.

Admitindo que a essência desta arte consiste na presença de "um objeto que representando a figura humana ou animal, é dramaticamente animado diante de um público"⁷⁷, temos que admitir que o Boi-de-Mamão reúne tais elementos e pode, portanto, ser visto como teatro de bonecos.

⁷⁶BOGATYREV, Petr. "Formas e Funções no Teatro Popular." In: GUINSBURG, J. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. Página 267.

⁷⁷AMARAL, Ana Maria. *Obra citada*. Página 69.

4 . REFLEXÕES FINAIS

" ...e na mudança da lua
A lua nova segura a lua velha
Uma noite inteira nos braços."
(Bertolt Brecht)

As observações e análises que fazemos da brincadeira a partir de elementos tais como interpretação, espaço, indumentária, música, texto, bonecos-máscaras e sua manipulação além da relação com o público, nos permitem afirmar que Boi-de-Mamão é uma forma de teatro não erudito.

Seus integrantes, os atores, representam em cena personagens, tipos ou papéis, que não são eles, portanto transformam-se em outro. Para integrar o grupo cada ator precisa vivenciar um processo de preparação ou formação que acontece principalmente através da observação e orientações prestadas pelos atores mais experientes, portanto existe uma preparação para o ato de representar.

Essa representação acontece num espaço cênico e através da interpretação constrói-se o espaço dramático ou metafórico onde o texto, a narrativa constituída de palavras pronunciadas e cantadas ou gestos, conta a história da morte e ressurreição do Boi. A tarefa de contar essa história é dividida entre

intérpretes, narrador (Chamador) e Coro. Para apresentar esta narrativa seus atores usam um figurino selecionado, escolhido, confeccionado para uso no momento da representação; cantam músicas, algumas compostas especialmente para o espetáculo, outras escolhidas do cancionero popular e anônimo da região. Estas músicas apresentadas cumprem, por vezes, a função de ilustrar e comentar a ação das personagens. Noutros momentos, através do ritmo, colaboram na construção do clima de festa e alegria que se instala durante a apresentação.

Utilizam bonecos-máscaras que são manipulados obedecendo a uma série de regras e procedimentos definidos e construídos através da prática e observação. Por último, apresentam a um público que por vezes abandona a condição de espectador e entra no jogo, na brincadeira, participando ativamente do espetáculo.

Neste estudo, apoiado nas reflexões de diversos autores e pensadores do teatro e intermeando-os com o material empírico colhido junto aos grupos de Boi-de-Mamão, podemos afirmar que esta manifestação representa uma das tantas formas de teatro existentes. Não temos intenção de enquadrá-la rigorosamente dentro de estéticas formais, mas evidenciar aspectos da brincadeira que nos permitem vê-la como um teatro de bonecos não erudito, não formal.

Neste sentido, gostaríamos de chamar a atenção dos estudiosos das tantas formas de manifestações teatrais para lançar um novo olhar sobre a brincadeira de Boi-de-Mamão e percebê-la como uma manifestação dramática. E com isso apreender que na prática dos homens que brincam de Boi, distantes da produção acadêmica, existe um saber que se constrói no processo de criação do espetáculo. E que este conhecimento por eles produzido não pode ser desprezado por quem quer fazer teatro hoje.

Particularmente no convívio com estes homens, durante a realização da pesquisa, pudemos observar que a produção de um espetáculo, o trabalho criterioso de uma montagem e sua apresentação pode ser permeado pela alegria, sem prejuízo do rigor que este tipo de prática exige.

Estabelecer um novo olhar sobre a brincadeira de Boi-de-Mamão significa também dedicar especial atenção sobre as relações que esta manifestação estabelece com seu público. A superação da relação passiva, fria e distante que a brincadeira de Boi consegue fazer com seu público nos leva a refletir sobre a necessidade de nosso teatro repensar essa relação, tornando-a cada vez mais significativa e plena entre público e espetáculo.

Concluindo gostaríamos de mais uma vez retomar Brecht quando nos diz:

"...na mudança da lua
A lua nova segura a lua velha
Uma noite inteira nos braços."

Ou seja, o novo, que tem sido motivo de tantas preocupações do nosso teatro contemporâneo, é possível que esteja, em parte, contido neste tipo de manifestação e prática artística tão antiga, porém viva junto a parcelas da nossa população. Acreditamos que as reflexões advindas da observação atenta das manifestações populares vivenciadas ainda hoje no Brasil e sua recriação podem contribuir na produção do teatro erudito contemporâneo.

5. BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, 1991.
- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas Brasileiras**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1982.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA**. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1988.
- BOERWINKEL, Henk. O Mundo é Meu Silêncio. In: **Revista Mamulengo** No 14. Rio de Janeiro: ABTB, 1989.
- BOGATYREV, Petr. "Funções e formas no teatro popular." In: GUINSBURG J. e Outros. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- . "Os signos no teatro." In: GUINSBURG J. e Outros. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- BOITEUX, José. **Águas Passadas**. Florianópolis: Livraria Central, 1932.

BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS - ABTB. S/N. Dezembro. Porto Alegre, 1994.

BOLETIM DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE Nº 39 e 40. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1988.

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-Meu-Boi** . Recife: Editora Guararapes, 1982.

_____ **Fisionomia e Espírito do Mamulengo** . Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1987.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____ **A Cena Dividida** . Porto Alegre: LPM Editores, 1983.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético** . Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

_____ **Poemas - 1913-1956**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____ Os Fuziz da Senhora Carrar. In: **Teatro Completo No 6**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.

_____ Os Horácios e Os Curiácios. In: **Teatro Completo No 5** . Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1991.

BURT, Caroline Astell. Leyendo los Signos. In: **Titereando** - Boletim da UNIMA Espanha Ano X - Nº 51. Tolosa, 1994.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna** . São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1985.

CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **Nossa Senhora do Desterro - 2º Livro-Memória**. Florianópolis: Editora Lunardelli, 1979.

CÂMARA CASCUDO, Luiz da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte : Editora Itatiaia Limitada, 1984.

CONRADO, Aldomar. (trad. e Org.) **O Teatro de Meyerhold**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.

D'EÇA, Othon. **Homens e Algas**. Florianópolis: Edição do Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.

- DUPAVILLON, Christian. **Bread and Puppet Theatre - Spetacles en noir et blanc**. Paris: Les Loges, 1979.
- FRADE, Cássia. "Linguagem Universal." In: **Folha da Cultura - Jornal da Fundação Franklin Cascaes AnoII nº 7**. Florianópolis: Prefeitura Municipal, 1994.
- GARCIA, Clóvis. "O Aproveitamento do Folclore no Teatro Erudito." In: **Boletim de Leitura da Associação Brasileira de Folclore. Nº 12**. São Paulo, 1994.
- GERVAIS, André Charles. **Gramática Elementar de Manipulação para Bonecos de Luva**. Paris: Bordas Editeur, 1947. (Tradução Mimeografada por Alvaro Apocalypse)
- GHELDERODE, Michel. In: **Revista Mamulengo nº 4**. Rio de Janeiro: ABTB, 1975.
- GIRARD, Gilles e OUELLET, Réal. **O Universo do Teatro**. Coimbra: Livraria Almadina, 1980.
- GIROUX, Sakae M. e SUZUKI, Tae. **Bunraku: Um Teatro de Bonecos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GOLDMANN, Lucien. **Dialética e Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GOMBRICH, E.H.. **História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- GUINSBURG, J. e Outros. **Semiologia do Teatro**. São Paulo. Perspectiva, 1988.
- JURKOWSKY, Henryk. **Consideraciones sobre el Teatro de Títeres**. Bilbao: Concha de La Casa, 1990.
- LECOQ, Jacques. "Rôle du Masque dans la Formation de L'acteur." In: ASLAN, Odette. **Le masque du Rite au Théâtre**. Paris: Editions du CRNS, 1988.
- LOIBL, Elizabeth. **Deuses Animais**. São Paulo: Editora Edicon e Consultoria Ltda, 1984.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: Um Jogo de Aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MELO FILHO, Oswaldo Ferreira de. **Notas e Pesquisas sobre o Boi-de-Mamão Catarinense**. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore, 1953.
- MEDEIROS, William Reis. **O Folclore do Boi-de-Mamão vem apresentando nos últimos tempos, permanências ou variações?** Florianópolis: Mimeografado, 1990.

- MNOUCHKINE, Ariane. "Le Masque. Une Discipline de Base. In: ASLAN, Odette. **Le Masque Du Rite Au Théâtre**. Paris: Editions du CRNS, 1988.
- MOUSSINAC, Leon. **História do Teatro - das origens aos nossos dias**. Amadora, Portugal: Bertrand, S/D.
- OBRAZTSOV, Sergei. In: **Revista Mamulengo** N^o 3. Rio de Janeiro: ABTB, 1974.
- OLIVEIRA NEVES, João Lino e VOIGHT, Cláudia. **O Significado Etnológico do Boi-de-Mamão do Bairro do Pantanal - Florianópolis , Santa Catarina .** Florianópolis: Mimeografado, 1991.
- PRONKO, Leandro. **Teatro Leste & Oeste**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- PAVIS, Patrice. **Diccionario del Teatro**. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1980.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- PIAZZA, Walter F.. **Variações sobre o Boi-de-Mamão**. Florianópolis: Comissão Catarinense de Folclore, 1953.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O Campesinato Brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- RAMOS, Arthur. **O Folclore negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- SOARES, Doralécio. **Folclore Brasileiro - Santa Catarina**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.
- **Aspectos do Folclore Catarinense**. Florianópolis: Edições do Autor , 1970.
- **Boi-de-Mamão Catarinense**. Cadernos de Folclore N^o 27. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

TEMPORAL, Jean-Loup. In: **Revista Mamulengo No_4**. Rio de Janeiro: ABTB, 1975.

TAVARES DE LIMA, Rossini. **Folguedos Populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, S/D.

VASCOCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: LPM Editores, 1987.