

TÁCITO FREIRE BORRALHO

OS ELEMENTOS ANIMADOS  
DO

BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO



EDUFMA

**OS ELEMENTOS ANIMADOS  
DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

**Tácito Freire Borralho**

**OS ELEMENTOS ANIMADOS  
DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

**São Luís**



**EDUFMA**

**2020**

Copyright © 2020 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Natalino Salgado Filho

Reitor

Prof. Dr. Marcos Fábio Belo Matos

Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira

Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Esnel José Fagundes

Profa. Dra. Inez Maria Leite da Silva

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha

Profa. Dra. Andréa Dias Neves Lago

Profa. Dra. Francisca das Chagas Silva Lima

Bibliotecária Tatiana Cotrim Serra Freire

Prof. Me. Cristiano Leonardo de Alan Kardec Capovilla Luz

Prof. Dr. Jardel Oliveira Santos

Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi

Borrvalho, Tácito Freire

Elementos animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão / Tácito Freire Borrvalho. – São Luís: EDUFMA, 2020.

Recurso digital : 125 p. : il. p&b.

ISBN 978-65-990357-7-7 (E-book)

1. Bumba-meu-boi-Maranhão. 2. Folclore-Maranhão. I. Título.

CDD 394.20981

CDU 394.2812.1

B737e

Elaborado por Anderson Araújo – CRB-13/746



Cidade Universitária Dom Delgado  
Editora da Universidade Federal do Maranhão  
Av. dos Portugueses, 1966\_Vila Bacanga  
65.080-805 – São Luís, MA - Brasil



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias

**CAPA**

Anderson de Araújo Machado

**FOTO DA CAPA**

Cabeça de Boi – Nael Reis

**COLABORADORES**

Abel Lopes Pereira

Tereza Raquel Sousa

**NORMALIZAÇÃO**

Anderson de Araújo Machado

**TRATAMENTO DE IMAGENS**

Ivan Veras Gonçalves

Max Fernando Coelho Soares

**FOTOGRAFIAS**

Edgar Rocha

Ivan Veras Gonçalves

Maxlow Carvalho Furtado

Nael Reis

**PESQUISADORES**

Adalberto Freire Borralho

Giovani Marcel Prazeres Dias

Ivan Veras Gonçalves

Maxlow Carvalho Furtado

Raimundo Barbosa Reis Filho

Sandra Maria Barbosa Cordeiro

Vanessa Macedo Costa



Figura 01 – Acervo Casemiro Coco

À

**ALTIMAR DE ALENCAR PIMENTEL IN MEMORIAM**

## APRESENTAÇÃO

Este livro foi elaborado com o propósito de ampliar as informações sobre o Bumba-meu-Boi do Maranhão, especialmente com referência aos aspectos do teatro de animação inerentes ao folguedo.

O presente trabalho é fruto do material coletado e analisado quando da realização do “Encontro de Estudos e Pesquisas dos Elementos Animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão”, em junho de 2006, promovido pela Companhia Oficina de Teatro – COTEATRO.

O evento foi coordenado pelo Grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Teatro de Animação “Casemiro Coco”, com a participação de professores, estudantes de arte e bonequeiros, sob a orientação dos consultores: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Amaral (USP), Prof. Dr. Walmor Nini Beltrame (UDESC), Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa (USP), Prof. Dr. Márcio Honório de Godoy (PUC-SP), Altimar Pimentel (pesquisador e dramaturgo – PB) e Magda Modesto (ABTB/UNIMA – RJ).



Figura 02 – Couro do Boi – Boi de seu Sinézio – Penalva – MA (Foto: Nael)

O texto final, bem como a cobertura teórica, é de autoria do Prof. Dr. Tácito Freire Borralho (UFMA), com a colaboração direta dos membros do Grupo Casemiro Coco. A contribuição com relação à redação de textos complementares foi de Giovanni Marcel Prazeres Dias, Ivan Veras Gonçalves, Luciano César Cerveira Tavares, Maxlow Carvalho Furtado, Raimundo Barbosa Reis Filho, Sandra Maria Barbosa Cordeiro e Vanessa Macedo Costa. A produção de imagens ficou a cargo de Ivan Veras Gonçalves, Maxlow Carvalho Furtado e Giovanni Marcel Prazeres Dias, apesar de que o grande acervo de memória visual desta pesquisa se deve aos serviços profissionais de Edgar Rocha e Nael.

O presente livro não pretende ser mais uma etnografia sobre o Bumba-meu-Boi no Maranhão, tampouco se propõe empreender uma análise estrutural sobre esse assunto, mesmo por que rios de tinta foram gastos em textos já publicados.

Embora seja um assunto instigante e inesgotável, nossa intenção é conhecer mais um pouco e tentar revelar o máximo possível a teatralidade e os elementos “bonecais” contidos nesse folguedo.



## **PREFÁCIO**

### **NOS PASSOS DO BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO**

José Neres<sup>1</sup>

Muito já se escreveu sobre o Bumba-meu-Boi do Maranhão. Diversos estudos, dos mais variados quilates, desde aqueles de caráter mais intuitivo até os de cunho científico-acadêmico, vêm sendo, ao longo dos tempos, e, principalmente, nas últimas décadas, dedicados à compreensão, descrição ou interpretação dessa tradição secular que encanta o povo maranhense, os turistas e também os pesquisadores.

O mais interessante é que tais estudos, assim como todos que envolvem manifestações culturais de um povo, tornam-se fontes inesgotáveis de novas pesquisas que buscam confirmar, complementar ou mesmo refutar o que já foi dito sobre determinado assunto. Desse modo, os livros, artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses publicadas ou em fase de elaboração, por melhor que sejam estão sempre propensos a ajustes, acréscimos e atualizações, pois as chamadas “brincadeiras” não param no tempo e estão sempre em evolução.

Dessa forma, apesar de o Maranhão já contar com importantes estudos sobre variados aspectos do Bumba-meu-Boi, como os trabalhos de Américo Azevedo Neto, José Ribamar Sousa Reis, Luciana Carvalho e Carlos de Lima, ainda há espaço para outros olhares, outras abordagens e outros estudos sobre esse assunto e suas variações. Pois, como foi dito acima, o tema é inesgotável.

Foi partindo desse pressuposto de que ainda há muito a ser visto sobre essa manifestação folclórica do Estado, que o experiente professor, pesquisador e teatrólogo Tácito Freire Borralho resolveu investigar os elementos animados que ajudam a compor o auto do Bumba-Meu-Boi no Maranhão.

Trata-se de uma obra escrita em uma linguagem que pode ser acessível tanto aos leitores que já trazem consigo conhecimentos básicos sobre o assunto, quanto para aqueles que tentam dar os primeiros passos em direção a esses estudos. De modo

---

<sup>1</sup> Professor (UFMA/FAMA/PITÁGORAS). Mestre em Educação (UCB).

didático, mas sem deixar de lado o rigor científico, o autor disserta sobre a temática com destreza de quem conhece muito bem a manifestação e que faz tudo para fazer com que os leitores também entrem no universo do folguedo em seus diversos sotaques.

Nota-se, em cada parágrafo, a elegância e a simplicidade de alguém que se sente muito à vontade para tratar não apenas das personagens, das vestimentas e dos instrumentos utilizados durante as apresentações. Mesmo nos momentos em que poderia suscitar algumas polêmicas, por conta da discordância com alguns pensamentos que já estão arraigados pelas décadas e mais décadas de repetição sistemática de algumas ideias, Tácito Borralho mantém a elegância e expõe suas ideias sem pensar em travar uma batalha com suas fontes bibliográficas de pesquisa. Mesmo com as discordâncias, o que se vê é o respeito de um homem que reconhece a dívida intelectual que tem com estudiosos que o antecederam e que apresentavam visões e métodos de pesquisa diferentes dos de Borralho, mas que também deram importantes contribuições para o folclore maranhense.

Quem já está habituado com o vocabulário do Bumba-meu-Boi sente-se bem á vontade no decorrer do texto e sente mais facilmente as, às vezes, sutis diferenças entre um aspecto e outro da brincadeira. Contudo como se trata de um livro que pretende atingir também a um público que ainda está se iniciando, nota-se a preocupação em descrever passo a passo alguns detalhes que poderiam dificultar a leitura de quem ainda não conte com um arsenal de leitura sobre nosso principal folguedo.

Quem se propuser a ler este livro chegará à última página com a certeza de que fez um verdadeiro curso de atualização sobre o Bumba-Meu-Boi, sua origem, seus diversos sotaques, suas versões e suas diversas personagens, não apenas as mais conhecidas – como Pai Francisco e Mãe Catirina – mas também sobre algumas que passam quase despercebidas durante as apresentações.

Outro ponto importante deste livro são as ilustrações. Elas fazem com que o leitor saia do campo da abstração e se aproxime ainda mais das descrições feitas pelo pesquisador. Em uma simbiose perfeita, palavras e textos se completam no objetivo comum de fazer com que aquilo que se vê nos terreiros e nas apresentações seja reproduzido nas páginas do livro. Após ler o texto e ver as imagens, uma pessoa mais atenta jamais voltará a repetir a ideia corrente de que todas as brincadeiras de Bumba-

Meu-Boi são iguais e que os sotaques se diferenciam apenas pelo uso dos instrumentos musicais e pelos trajes dos brincantes. Fica claro, então, que há detalhes praticamente imperceptíveis aos olhos, mas que são fundamentais para a identidade de determinado sotaque.

Sem dúvida que este livro do professor Tácito Freire Borralho se tornará mais uma das grandes referências de pesquisa quando se tratar de iniciar ou de aprofundar estudos sobre esse importante aspecto da cultura maranhense. É um livro para ler, reler e guardar para dirimir futuras dúvidas que venham a aparecer tanto em uma pesquisa bibliográfica, quando em um estudo de campo. Vale a pena seguir esses passos ritmados que (de) marcam nossa identidade.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos professores/consultores que prontamente atenderam ao nosso convite para participar do evento Encontro de Estudos dos Elementos Animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Amaral-USP, Prof. Dr. Walmor Nini Beltrame – UDESC, Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa – USP, Prof. Dr. Márcio Honório de Godoy-PUC/SP, Altimar Pimentel (PB) Jornalista, Pesquisador e Dramaturgo e Magda Modesto – (ABTB/UNIMA) – RJ, Pesquisadora e Conferencista.

Um agradecimento todo especial ao Prof. Dr. Márcio Silva – USP por nos orientar na compactação do material coletado, que resultou no presente trabalho.

Ao Dr. Nan Souza que nos prestou uma inestimável ajuda na realização do encontro.

Ao folclorista Jandir Pereira, Diretor da Casa de Nhozinho do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, que prontamente nos abriu os seus arquivos pessoais.

À Prof.<sup>a</sup> Ms. Maria Michol Pinho de Carvalho (In Memoriam) que nos cedeu espaços no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

Ao Prof. Ms. Luiz Phelipe Andrès pelos espaços cedidos para grupos de estudo no Solar dos Vasconcelos.

A Max Fernando Coelho Soares, estagiário do Programa “Casemiro Coco” que se empenhou em organizar a primeira composição gráfica deste trabalho.

A Anderson Araújo Machado pelas diversas contribuições e normalização deste livro.

A todos os amos de Bumba-meu-Boi que nos receberam gentilmente em seus rebanhos. Em especial à D. Terezinha Jansen (In Memoriam), Humberto Maracanã, Zé Olhinho, Seu Sinézio (In Memoriam) – Penalva – MA, aos amos de Bumba-meu-Boi do sotaque da Baixada do Município de Matinha – MA e ao Sr. Francisco Naiva, amo do Boi de Axixá.

A São João, São Pedro e São Marçal, os donos da festa!

Grupo Casemiro Coco e COTEATRO.

## LISTA DE FIGURAS

Boi de Matraca.....	capa
1 Altimar Pimentel.....	05
2 Couro de Boi, Boi de seu Sinézio, Penalva – MA .....	06
3 Rajado de Boi da Baixada.....	17
4 Pai Francisco de Boi da Baixada, Penalva – MA .....	19
5 Catirina de Boi da Baixada, Matinha – MA .....	20
6 Ladainha para levantamento do Boi da Baixada, Penalva – MA.....	31
7 Sangria do Boi no mourão, morte do Boi de Apolônio, São Luís – MA...	32
8 Vaqueiro de Boi da Baixada, Penalva – MA .....	33
9 Amo de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	35
10 Rajada de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	38
11 Boi cavalo, Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	40
12 Capacete de caboclo real de Boi de Matraca, São Luís – MA.....	42
13 Máscara zoomorfa de Cazumba de Boi da Baixada, Matinha – MA.....	44
14 Amo de Boi do sotaque Costa-de-Mão, Cururupu – MA.....	46
15 Cabeceiras de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	47
16 Tocador de tambor onça de Boi da Ilha, São Luís – MA.....	48
17 Tocador de pandeirinho de Boi de Zabumba, São Luís – MA.....	49
18 Matraqueio de Boi da Ilha, São Luís – MA.....	50
19 Gaiteiro de Boi da Baixada – Matinha.....	51
20 Cabeça de tuxaua de Boi da Baixada, Boi de Apolônio, São Luís – MA..	51
21 Cazumba antropomorfo com máscara de torre, Matinha – MA.....	52
22 Baiante rajado de Boi de Zabumba, São Luís – MA.....	53
23 Detalhe de cocar da índia de Boi de Matraca, São Luís – MA.....	55
24 Amo de Boi de Matraca, São Luís – MA.....	56
25 Pai Francisco de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	57
26 Burrinha do Boi da Ilha, São Luís – MA.....	58
27 Cazumbas com máscaras de torre em formato de igreja, São Luís – MA..	59
28 Girafa-Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	60

29	Máscara de cazumba com cabeleira, Boi de Apolônio, São Luís – MA....	61
30	Cazumbas com máscaras de torre, Matinha – MA.....	62
31	Dona Maria de Boi da Baixada, Matinha – MA.....	63
32	Palhaceiro de Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	64
33	Zebra-Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	69
34	Miolo de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	71
35	Máscara de cazumba antropomorfa com torre de isopor, Penalva – MA..	72
36	Capoeira de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	73
37	Pai Francisco de Boi de Matraca com nariz de charuto, São Luís – MA..	75
38	Mãe Catirina em Boi alternativo de Orquestra, São Luís – MA.....	76
39	Cazumba com máscara de torre de isopor, Penalva – MA.....	78
40	Burrinha de Boi de Matraca, São Luís – MA.....	79
41	Caipora de Boi da Ilha, São Luís – MA.....	81
42	Jacaré-Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	82
43	Bicho, pica-pau-Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	85
44	Macaco, Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	89
45	Palhaços do Boi de Lourenço Pinto, Santa Helena – MA.....	93
46	Miolo de Boi da Baixada, Penalva – MA.....	94
47	Cabeça de Boi da Ilha, São Luís – MA.....	108
48	Cabeça de Boi de um Boi de Zabumba, São Luís – MA.....	110
49	Cabeça de Boi de Orquestra, São Luís – MA.....	112
50	Chapéu de rajado de Boi da Baixada, São Luís – MA.....	114
51	Tocador de pandeiro do sotaque Costa-de-Mão, Boi de Cururupu – MA..	116
52	Ritual de despedida, Boi de sotaque não definido do interior do Maranhão.....	119
53	Pandeirões de nylon de Boi da Ilha, São Luís - MA.....	120
54	Cazumba com máscara de látex, Matinha - MA.....	121

## SUMÁRIO

<b><u>CAPÍTULO I</u></b> – INTRODUÇÃO .....	16
<b><u>CAPÍTULO II</u></b> - ORIGEM / ORIGENS (?) .....	22
1    Uma breve história da trajetória do boi animal até o Boi de brinquedo .....	22
1.1  Organização do Folguedo .....	30
1.2  O Folguedo no Brasil .....	33
1.3  O Folguedo no Maranhão .....	35
<b><u>CAPÍTULO III</u></b> – O ESPETÁCULO .....	38
<b><u>CAPÍTULO IV</u></b> – OS SOTAQUES .....	42
1    Os sotaques são definidos por região .....	44
1.1  Localização geográfica .....	45
1.2  Identificação dos sotaques .....	47
a) Por instrumentos musicais .....	47
b) Pela indumentária consensual .....	50
c) Pela estrutura poética das todas .....	55
d) Pelos personagens do folguedo .....	56
e) Pelos Autos .....	59
1.3  Personagens outros que se juntam aos comuns a todos nós e contribuem com a caracterização desses sotaques .....	62
<b><u>CAPÍTULO V</u></b> - POSSÍVEL IDENTIFICAÇÃO DOS GRUPOS SEM SOTAQUE DEFINIDO .....	65
<b><u>CAPÍTULO VI</u></b> - OS ELEMENTOS ANIMADOS E ONDE SE SITUAM .....	68
1    Descrição dos elementos e formas de manipulação .....	68
<b><u>CAPÍTULO VII</u></b> – OS ELEMENTOS ANIMADOS .....	73
1    Boi .....	73
2    Pai Francisco (Negro Chico) .....	74
3    Mãe Catirina .....	76
4    Cazumba .....	77
5    Burrinha .....	79
6    Doutor .....	80
7    Caipora .....	80
8    Jacaré (que engole cobra e sapos) .....	82
9    Boi-Cavalo .....	83
10   Cachorro louco .....	83
11   Cobra grande .....	84
12   Pica-Pau .....	85
13   Panducha .....	86
14   Pajé .....	86

15	Ovelha .....	87
16	Onça .....	88
17	Gira-Mundo-Mundo .....	88
18	Macaco .....	89
19	Jereba .....	90
20	Xengo .....	90
21	Esqueleto do Diabo .....	91
22	Gavião .....	92
23	Palhaços ou Palhaceiros .....	92
<b><u>CAPÍTULO VIII ANIMAÇÃO DO BONECO “BOI” E SEU ANIMADOR</u></b>		
-	“O MIOLO” .....	94
1	O que é o Boi e como ele é “brincado” .....	95
2	A atuação do miolo por sotaque, no Maranhão .....	97
3	Como se dá a animação do Boi .....	102
4	As variadas performances executadas pelo miolo .....	104
5	Qual o aprendizado do miolo e como se dá a transmissão desse conhecimento .....	106
<b><u>CAPÍTULO IX - BREVES NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DOS</u></b>		
	<b>SOTAQUES .....</b>	<b>108</b>
1	Sotaque de Matraca ou Boi da Ilha .....	108
2	Sotaque de Zabumba .....	110
3	Sotaque de Orquestra .....	112
4	Sotaque da Baixada .....	114
5	Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão .....	116
6	Os sotaques não definidos .....	118
7	O Boi e a contemporaneidade .....	120
	<b>À GUIA DE CONCLUSÃO .....</b>	<b>122</b>
	<b><u>REFERÊNCIAS</u> .....</b>	<b>123</b>
	<b><u>GLOSSÁRIO</u> .....</b>	<b>125</b>



## CAPÍTULO I

### INTRODUÇÃO

Na edição do Congresso Nacional de Folclore realizado em Curitiba – PR, no ano de 1953, em uma de suas conclusões ficou estabelecida a substituição do termo “Dança Dramática” por FOLGUEDO, definindo-o como “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. Esse “dramático”, segundo o Prof. Dr. Clóvis Garcia (USP), é referente ao teatral, ao espetáculo.

O Bumba-meu-Boi é uma expressão de teatro popular, viva, que se reinventa, que se transforma, enquanto mantém sua tradição.

Querer engessar a brincadeira do Boi num determinado padrão de teatro, mesmo popular, é um tanto despropositual, principalmente se comparado a um modelo estético qualquer. Mesmo assim, podemos sem riscos muito pretensiosos distinguir no folguedo traços que nos indicam semelhanças com o teatro primitivo. O auto representado (matança, comédia ou palhaçada) é executado mantendo uma encenação de forma circular, elementos de uma comunhão ritualística na qual atores (brincantes) atuam e se divertem concomitantemente.

Esses traços nos remetem à *Commedia del'Arte*. Seus personagens, que usam máscaras completas e não meias-máscaras, interpretam, geralmente, personagens fixos, atuando dentro de esquema dramático que permite uma partitura aberta às improvisações de cena (tramas adicionais à trama tradicional permanente). Traços que ora se confundem ou nos apontam ao teatro medieval cristão, aos milagres e moralidades nos quais eram permitidos o uso de bonecos e máscaras, conteúdo de morte e ressurreição etc.

Se quisermos tentar encontrar uma similaridade estética para o Bumba-meu-Boi, poderíamos admitir a comparação com o Teatro Rústico que:



Figura 03 – Rajado de Boi da Baixada – Matinha – MA – (Foto: Nael)

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

E o Bumba-meu-Boi, brincado no Maranhão tem muito essa feição, como espetáculo.

Segundo Azevedo Neto (1997, p. 93-94), o Bumba-meu-Boi em todo Brasil contém uma plêiade de personagens e, em sua descrição, é possível enxergar-se uma estrutura subjacente. Para ele, existem quatro personagens básicas: a primeira, tem (aquela que pode) e não precisa desse poder; a segunda, uma que poderia ajudar, mas não o faz; a terceira, em oposição, aquela que não tem, não pode e precisa e a quarta, uma que quer ajudar, mas não pode. Essas personagens, então, se postam em dois eixos (duas duplas) e são nessas personagens em que o Boi se apoia enquanto teatro. Nelas se encontram o fundamento dramático do Boi. Para o autor, o conflito central e único do teatro do Boi é a “necessidade”. É ela que determina toda a ação.

A afirmação de Azevedo Neto se fundamenta na trama do auto tradicional, ou melhor, no auto mais comum nos conjuntos de sotaques existentes na Ilha de São Luís e grande parte do interior maranhense. Nessa versão, Catirina, negra grávida, deseja comer a língua (ou o fígado) do boi mais formoso e por isso seu marido, o Pai Francisco (Negro Chico) rouba, mata o boi, tira-lhe a parte desejada e satisfaz o desejo da mulher. Chico é preso, confessa o crime e é castigado. E para que seja perdoado, um pajé (curandeiro) ou um doutor, ressuscita o boi, que urra. Pai Francisco é finalmente solto.



Figura 04 – Pai Francisco de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

Sem pretender contradizer Azevedo Neto, nossa compreensão nos permite crer que o conflito central é gerado pelo “desejamento” de Catirina que pode até ser interpretado como uma necessidade. Mas essa forma de desejo, esse desejar de mulher prene é que desencadeia toda a trama através de situações dramáticas comediais, com encenações histriônicas e nos leva a perceber todo o mistério e o poder do desejamento, capaz de transformar “santo” em “pecador”.



Figura 05 – Catirina de Boi da Baixada Matinha – MA (Foto: Nael)

O mistério do desejo, o desejar o impossível, o inusitado, revela o poder do feminino, da maternidade e da vida e da morte. Desejo não atendido é rebento “encruado” ou morto. E, para não perder o filho, Pai Francisco rouba e mata.

Esse tipo de herói transgressor que parece amalgamado dos contos populares, das narrativas orais, vai, em algum ponto, confundir-se com elementos iconoclásticos muito fortes.

Os simbolismos vão se ajuntando: a família, como a Sagrada Família; o pedido de emprego, como o pedido de pouso; a mulher grávida, como a Virgem Maria; o negro Chico, mais velho, como São José; o amo, como estalajadeiro.

Junte-se a isso o costume de realizar a brincadeira no período natalino, quando se reforça a esperança no menino que vai nascer. A grávida, a que espera, carrega consigo essa esperança e por isso não pode ser contrariada, principalmente no seu desejo, pois, o risco de interromper a gestação é muito grande. Daí como se daria a

continuidade à vida? Como a brincadeira poderia continuar? Talvez por isso esse menino nunca nasça e seja sempre o “esperado”.

Mas vejamos: esse casal é de negros, ex-escravos? Talvez. Mas são espertos, festeiros e trazem na sua alegria uma determinação: enganar o patrão para satisfazer o desejo da mulher e salvar o filho.

O Chico, negro velho, chamado de pai e Catirina, negra nova (a “beba”), pagodeira, chamada de mãe, formam um casal, que, por causa da gravidez, se apresenta como “a família”. Família esta, de negros, que se opõem em hábitos, gestos, moral e dança ao resto do conjunto mestiço representante do poder. Essa família não o pode enfrentar, no entanto transgride as regras e, num jogo maroto, ludibria, rouba e mata.

Porém uma lição de caráter do herói fica bem clara e positiva. Ele não mente. Ele confessa e faz pose de quem vai pagar. De qualquer forma ele pode fazer operar o milagre. O boi ressuscita e urra.

Se observarmos as comédias (ou palhaçadas) de outros conjuntos do interior maranhense, são tantos outros personagens, outros roteiros dramáticos e tramas, mantendo-se sempre o propósito de roubar o boi, matá-lo e comer-lhe um órgão (mesmo que não haja desejo de mulher grávida).

O conflito pode manter-se como a necessidade, como também pode variar do conflito central a conflitos secundários. Em todos os casos, sempre há um boi que pode até não morrer, mas é roubado. Que some e vai ser procurado.

Quando encontrado, esse boi vai ser ressuscitado, se estiver morto, ou curado, se estiver apenas doente. Ou ainda, substituído por um mais belo (se foi morto ou desaparecido). O importante é que tem que haver um boi que urra, que levanta e brinca glorioso, que triunfa!

Esse teatro, esse jogo, esse brinquedo, pode ser visto ainda de duas formas nos dias de hoje: em seu caráter votivo ou em seu caráter meramente comercial. Ambas as formas não prescindem do espetáculo musical, dançado, cantado e declamado, repleto de bonecos e mascarados ou simplesmente ostentando um Boi.

## **CAPÍTULO II**

### **ORIGEM / ORIGENS (?)**

#### **1 Uma breve história da trajetória do boi animal até o Boi de brinquedo**

O boi, animal celebrado pelos povos de todo o mundo, compartilha com o homem desde a pré-história o espaço terrestre, principalmente servindo-lhe de alimento, sendo caçado através de rituais mágicos.

Tinha sua alma capturada quando sua imagem era inscrita pela pintura na parede da caverna. O seu corpo seria presa facilmente disponível. O banquete coletivo que se seguia daí extinguiu essa dicotomia corpo-alma e saciava a fome do grupo dando-lhe a força necessária para continuar a vida.

Através dos séculos, temos conhecimento de documentos imagéticos que ilustram essas afirmações como o registro contido nas pinturas rupestres, igualmente às encontradas em cavernas da França e da Espanha. Segundo Lommel (1996, p. 23), “a pintura rupestre, no estilo dos caçadores, começou a espalhar-se por todo o mundo por volta do ano de 15.000 a.C.”, o que pode ser constatado através da figura que ele descreve como “boi selvagem com armadilha e dois cavalos”, datada do período magdaleniano, estampada na galeria de Lascaux. Cita ainda Lommel (1996, p.24) que em lâminas de números 5 e 6 dos registros da referida galeria, encontram-se ilustrações de como se dava o aprisionamento da alma do animal através de rituais propiciatórios.

Esse boi-alimento, objeto das investidas do homem caçador, um dia tornou-se parceiro do “homo faber”, do homem construtor que imagina um novo estágio no movimento da cultura com o nascimento das civilizações. O boi, já domesticado, é instrumento de trabalho, parceiro do homem que ara a terra e transporta materiais para diferentes locais. O boi expande o movimento do homem, amplia seu deslocamento e com isso carrega os fardos mais pesados.

O boi e o arado tornaram-se ferramenta e instrumento indispensáveis para a lavoura e não tardou para que o homem começasse a perceber as qualidades totais desse animal potente.

Naquele instante da história, além de trabalhador incansável e dócil, o boi mostrou-se alimento precioso e importante agente fertilizador dos campos.

Esse animal ia tornando-se foco de observação simpática enquanto iam-lhe desvendando os mistérios: boi manso, boi bravo, touro forte, complemento das atividades e necessidades do homem, portador de grandes testículos, músculos acentuados e chifres que imitam a lua crescente com pontas voltadas para o infinito. Esse reprodutor incansável demonstrava ter algo de divino.

Nas civilizações que se estruturavam, grupos humanos de hábitos culturais campestres e socialmente afastados dos núcleos populacionais mais avançados passaram a ver o boi como um totem. Daí sua inserção em ritos de fecundidade, obedecendo a um calendário agrícola – o “que todo ano tem” (como a colheita). Assim, fez-se pensar a construção de ancestralidade do animal sagrado na prática da religiosidade de povos que o cultuavam em ritos agrários de fertilidade, num caráter totêmico (a celebração do animal incorporado ao homem).

Porém, o boi-totem foi apenas uma característica de identificação de divindade do boi, celebrado como animal vivo e sacrificado ao final dos rituais. Outra forma de adoração do boi se dá à divinização do próprio animal, também em processos de rituais totêmicos, que poderá ser vitimado por representar um deus, ou ser incorporado em determinado deus. Isso acontece, como o caso do Boi Apis, na religião egípcia que adora o deus Serapis, estampado como pinturas e desenhos em papiros de aproximadamente 1.317 a 1.301 a. C.

Em descobertas arqueológicas da civilização Sumeriana, foram encontrados objetos esculpidos em ouro e entre eles a cabeça de um touro com traços perfeitos. Desconhece-se sua utilização prática: se como ídolo ou joia de adorno.

A estátua sagrada, a escultura da imagem deificada do próprio boi só viria aparecer em algum outro momento da história.

Assim, temos as referências ao bezerro de ouro, episódio bíblico do livro do Êxodo (capítulo 32, versículos 1-6 e 17-24), onde, nos versículos 3 e 4, lê-se: “Então, todo o povo arrancou os pendentes de ouro que estavam nas suas orelhas, e os trouxeram a Arão, e ele os tomou das suas mãos, e forjou o ouro com um buril, e fez e um bezerro



de fundição”. Referência similar é narrada em I Reis, 12 e Deuteronômio 9; narrativas tão antigas que atestam a adoração de um ídolo numa estátua sagrada do boi.

Na descrição do livro I Reis, 12, o rei Jeroboão, quando o Reino de Israel é dividido, fica com uma parte do poder sem descendência real. Manda então, um dia, dois bezerros de ouro para o povo adorar e esquecer o Deus da linhagem Real. Mas além dos cultos primevos, celebrações de magia e totemismo, até o aparecimento de uma mitologia oriental (considerando-se o Egito antigo uma civilização do oriente próximo), a figura do boi deificado transcorreu um tempo considerável para encontrar as mitologias ocidentais greco-romanas.

Para Bulfinch (2002, p. 339), “Osíris tornou-se [...] a divindade tutelar dos egípcios. Supunha-se que sua alma habitava o corpo do Boi Apis, e que, com a morte deste, se transferia para o copo de seu sucessor”. O autor relata ainda que o Boi de Menfis era cultuado como a maior veneração pelos egípcios. “O animal escolhido para ser Apis era reconhecido por certos sinais [...] logo que era encontrado um touro com esses sinais [...] era, então, transportado sobre o Nilo até Menfis, onde lhe estava destinado um templo [...]”. Havia, porém, um senão nesse feliz destino do boi: ele não tinha permissão de viver além de certo tempo e, quando atingia a idade de 25 anos, os sacerdotes o afogavam na cisterna sagrada e o enterravam, depois, no templo de Serapis.

Dionísio, filho de Zeus com Semele (mortal), para fugir à perseguição de Hera se metamorfoseou em um touro.

Segundo Brandão (2002, p. 9) tem-se informação sobre as metamorfoses contidas no mito de Dionísio, que perseguido por Hera em forma de touro, é alcançado pelos que o matam, esquartejam-no e assam-no, comendo-o em seguida. Sabe-se de diferentes rituais iniciáticos dedicados a Dionísio que se utilizavam de animais. Em suas festas era comum sacrificar touros ou bodes para em seguida corta-los e comer suas carnes cruas. Acreditava-se que dessa forma cada indivíduo era penetrado pelo deus.

Uma das formas de cultuá-lo, antes de ser popularizado na Grécia, era sacrificando um touro especial simbolizando o deus, e distribuindo a sua carne entre os convivas num banquete canibal-sagrado, como foi no princípio na Ásia, na Trácia, na Frigia, antes da interação do culto com a colheita da uva e o canto do bode, o ditirambo.

Já em Roma, o boi era vítima sacrificial e principal oferenda à deusa Cibele, a Grande Mãe, e ao deus Mitra.

Volpato (2008) relata que Cibele a primeira deusa da religião oriental que chegou a Roma:

[...] simbolizava a festividade e o poder da natureza. O símbolo do culto de Cibele a primeira era um meteorito negro. Nas cerimônias de seu culto, os fiéis eram borrifados com sangue de suas vítimas que deveriam purificar o homem e torná-lo imortal [...] Do Irã, povo persa, chegou Mitra [...] era um Deus-soldado [...] também há conotações de grande violência em seus ritos, pois os fiéis deviam ficar cobertos pelo sangue de touro degolado. Era desse modo que o adepto se convertia em um soldado Mitra, pois esse no princípio do mundo capturou um grande touro que o simbolizava e o sacrificou por ordem do Deus Sol.

Pode-se confundir o culto ao boi, o animal vivo, por verificar-se que, em algumas culturas, ele era o próprio deus encarnado e por isso objeto de adoração. Em outras culturas, ele simbolizava o deus e era vítima sacrificial, uma oferenda viva que, ao ser imolado, servia de óbolo ritualístico, em que o sangue e as vísceras completavam a liturgia e a carne era consumida pelos convivas, como comunhão sagrada com o deus que “se dá”, transferindo a eles sua força e seus poderes. A participação dos fiéis nos mistérios do deus ocorria através da comunhão da carne da vítima, que, ali, era o próprio deus presente.

O animal mitificado e ritualizado é o símbolo, o que congrega a comunidade e purga-lhe os pecados. Aquele que morre para saciar os deuses e reordenar o social e nisso seu corpo se sacraliza e é comungado. Cultuado em ritos agrários ou templários era, animal vivo ou ídolo esculpido, celebrado com cantos e danças.

Essas danças sagradas um dia escaparam dos cultos, dos rituais e foram para as ruas, e nesse momento, o ídolo, a imagem do deus, precisava estar mais próxima, mais íntima dos convivas. As máscaras ritualísticas se modificaram e esse ídolo ganhou certamente construções mais leves para as procissões e folganças.

Mesmo mantendo um caráter de ídolo, com resquícios acentuados de religiosidade ainda presente, esse objeto novo serve para apaziguar, de modo ambíguo, às vontades dos foliões, ou seja, celebrar de forma livre a divindade e gozar de grande diversão coletiva.

As celebrações ritualísticas galgam um status de festividades mais profanas ainda e agora proclamam a representação dos rituais sem que, necessariamente, os aspectos da fé sejam partilhados por todos. Isso se pode observar principalmente entre os festivais romanos como os Bacanais, Lupercálias, Saturnais, Equíria, Jogos Seculares, ou nos cortejos gregos como os mistérios de Eleusis, a Komédia, dentre outros.

Num estudo sobre a progressão da dança, Faro (1986, p.14), referindo-se à popularização das danças religiosas descreve:

Parece não haver dúvidas de que as danças folclóricas nasceram, em princípio, de danças religiosas que pouco a pouco foram sendo liberadas pelos sacerdotes de um culto para que as celebrações [...] passassem a ser realizadas em praça pública e não mais dentro dos templos. Ao mesmo tempo, todo o povo passou a participar de ritos que antes só eram permitidos aos iniciados, dentro dos grandes templos. [...] ao passarem do domínio dos sacerdotes para o domínio do povo, as manifestações religiosas transformaram-se em manifestações populares. Assim, com o passar dos anos, a ligação com os deuses foi ficando cada vez mais longínqua, e danças que nasceram religiosas foram paulatinamente se transformando em folclóricas.

A trajetória do boi, animal-totem percorreu o mundo incorporando mitos de variadas culturas e crenças, principalmente aqueles que implicam na morte e ressurreição de uma vítima sacrificial. Essa oferenda de um grupo social aos seus entes sobrenaturais, em geral, era para garantir a continuidade da vida grupal e a manutenção da fertilidade, assim como as bênçãos do universo conspirando a seu favor.

Assim, se conhecem os rituais em torno dos mitos que evocam a paixão de Osíris, de Tamuz, o ditirambo a Dionísio, cujas celebrações eram prenes de encenações, de fatos dramatizados. Sem tecer um paralelo grosseiro, podem-se ver traços de semelhanças com o fenômeno religioso da Paixão de Cristo, que começou a ser teatralizada na Idade Média.

Parece que, em termos históricos, há uma lacuna quanto a registros do boi como elemento ritualístico como o apresenta Cascudo (1965): “o touro, o boi (Zeus, Poseidon, Dionísio) imagem da potência fecundante, atributo solar e lunar, égide da conservação física, era sagrado no Egito, Caldeia, Fenícia, Creta, Cartago”. Essa lacuna foi deixada propositalmente por uma imposição da Igreja Medieval que proibiu os cultos e festas pagãs. Mas, ao incorporar à liturgia católica, na intenção de proceder a uma evangelização eficiente e utilizando uma estratégia eficaz, a Igreja precisou apoiar-se em

algum momento na influência do boi como presença marcante nos cultos religiosos da população laica camponesa, fazendo-o assim, segundo Cascudo (1965, p.141):

[...] figurar nos préstitos, engalanado, festejado, divinizado, e uma sobrevivência é a sua participação material em cerimônias religiosas da igreja católica, com intervenção sacerdotal, o Boi de São Marcos (25 de abril), levado aos templos, assistindo a missas perto do altar-mor acompanhado pelos fiéis numa devoção indiscutível [...] nas festas de Corpus Christi, como comparecia na mesma data em Marselha e em Aix (França) e na procissão de São Zopito em Loreto, Aprutino (Itália) nas comemorações de pentecostes, até poucos anos.

Outro recurso estratégico da Igreja para superar a deficiência de leitura de todo o laicato e também para inserir postulados dogmáticos na interpretação das escrituras foi, sem dúvida, recorrer à dramatização das passagens bíblicas.

Com a invenção dos autos sacramentais, utilizando-se do latim clerical e depois do vernáculo, a Igreja conseguiu seduzir inclusive os pagãos com novas histórias (as bíblicas) que acabaram fabulizadas por estes, introduzindo releituras, adaptações livres dos autos, suas práticas de danças, cantos, objetos rituais como a máscara etc.

Sobre esse fato, Berthold (2000, p. 235) discorre acerca dos idiomas vernáculos virem deturpar o caráter dogmático que lhes era empregado geralmente, fazendo surgir em seu lugar “[...] cenas populares centradas na manjedoura e no Menino no berço, conforme sobrevivem até hoje em canções e costumes locais”.

O desenvolvimento posterior do auto de Natal não foi, de modo algum, influenciado por disputas teológicas eruditas. Tendo se livrado de todo o lastro do Velho Testamento, ele conservou a magia da manjedoura de Belém até hoje, enriquecida pelos mais diversos costumes locais. – “[...] com seu *jeu de Robin et Marion*, uma graciosa *pastourelle* com acompanhamento musical Adam de La Halle antecipou o modelo dos autos pastorais da Renascença”.(BERTHOLD, 2000, p.240 - 248).

Os autos populares natalinos, presépios vivos, conheceram máscaras e bonecos que apresentavam, como nas comédias rurais e nas feiras, animais (boi, burro, galo, ovelha), cordões de dançarinos e atores caracterizados.

Na Península Ibérica, esses autos já costumavam acontecer precedidos de cortejos que, pelo Natal e pelo Dia de Reis, visitavam presépios armados em casas de famílias, igrejas ou capelas de cidades e aldeias.

Tanto os “Reisados” como os “Autos Pastoris” prosperam e naturalmente foram afastando-se da Igreja oficial, ora escritos por dramaturgos como Gil Vicente, ora totalmente assumidos pelo povo e produzidos a partir do que rezava a tradição oral.

Com o descobrimento do Brasil, as naus portuguesas que aqui aportaram trouxeram consigo esses autos, compostos por padres jesuítas e que, segundo narração de Moura (2000, p. 32), há documentos de que na noite de 25 de dezembro de 1560, na tolda da nau São Paulo, foi apresentado “um auto de Natal, ‘tão bem representado, e de tão boas figuras, e aparatos, como o pudera ser dentro de Lisboa’”.

Com as naus também vieram práticas de espetáculos cômicos com comediantes profissionais. Segundo Moura (2000, p.25), pode-se dizer que o teatro chegou ao Brasil com as naus da armada de Cabral. Nela, vinha, como informa Pero Vaz de Caminha na sua famosa carta, Diogo Dias, “homem gracioso e de prazer”, que, no dia 26 de abril, acompanhado de um gaiteiro, meteu-se no meio dos índios, a dançar com eles.

Sobre esse assunto, diz mais Moura (2000, p. 37) que Jácome de Braga (em carta datada de Goa, em 02/12/1563) registrou espetáculos de um ator na nau São Filipe: “Os jesuítas tentaram impedir que o rapaz continuasse com o espetáculo”. Por não serem atendidos, pediram a intervenção do capitão da nau que disse que nada poderia fazer.

Também veio com as naus uma brincadeira, um jogo de pura contenda, denominada “tourinha”, imitação chistosa das touradas, jogo que se espalhou pela Europa com nomes diferentes nos diferentes países. Pimentel (2004, p.73), comentando a respeito desse jogo como influência em folguedos brasileiros, cita uma descrição de Niomar Souza Pereira sobre a imagem contida em uma tapeçaria de Bayeu, exposta no museu Escorial de Madrid, Espanha, cujo título é Le jeu La Vachette (o jogo da vaquinha).

Em Moura (2000, p. 45), Lê-se: “E como no reino não faltava às comemorações do dia de Corpo de Deus uma corrida de touros, organizaram os mordomos, uma tourinha”.

Para Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro (1965, p. 141), as tourinhas seriam os mesmos “touros fingidos, feito de vime, bambu, arcabouço de madeira frágil e leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, dançando e pulando para afastar o povo e o mesmo desfilando na frente dos Reis”. Chama-as também de touras com corpos de canastra e cabeça de fingimento.

É bom ressaltar que, em fins da Idade Média, já se conhecia, na Península Ibérica (principalmente na Espanha), um tipo de espetáculo em que o boi, animal valente, é celebrado de outra forma, num ritual de crueldade e degradação. Eram as touradas.

Como observou Cascudo (1962), pode-se entender que um espetáculo sangrento de luta entre touro e toureiro foi representado de forma lúdica e folgança cotidiana, como uma contenda entre um toureiro de “brincadeira” e a imitação de um touro. Assim é a tourinha portuguesa que incita certamente o ânimo miscigenado do brasileiro. Esse povo brasileiro que foi composto basicamente por gente do povo simples português, que lá participava de festas e autos e que, certamente, trouxe consigo sua ludicidade, suas formas simples de divertimento.

No Brasil, o contato com o índio, e suas práticas rituais que utilizavam a dança em todas as celebrações, e com o negro que vinha de uma experiência cultural na qual também era valorizada a dança, o canto, a exuberância de ritmos, a realização de rituais diversos, certamente provocou uma imbricação de processos festivos que estabeleceram novas práticas simbólicas.

Tal mistura fértil, sem sombra de dúvidas, proporcionou a geração de folguedos. A partir dessa miscigenação, surgiram alguns como simples atividades lúdicas de jogos ou de canto e dança; outros, dançados, cantados e dramatizados.

Um deles é o que se fundamenta na relação direta como o Boi, agora uma alegoria, um boneco, artefato de madeira animado, que se espalha pelo Brasil em variadas formas de manifestação e nomenclaturas específicas, como afirma Pimentel (2004, p. 69):

[...] os estudiosos do folclore brasileiro concordam geralmente em um ponto: como existe no Brasil o auto é de formação nacional, obra de negro, ou de mestiço, tendo recebido contribuição posterior de três principais raças formadoras do povo brasileiro. Sabemos da existência de jogos com bois de imitação entre outros povos, mas sem a teatralidade do folguedo brasileiro.

Vimos então que o boi animal, em seu percurso no tempo histórico, serviu de modelo a uma divindade tauriforme ao ponto de se destacarem dois status desse único animal. Um deles, o boi-de-era, o animal da lida no labor agrário, a serviço mesmo do homem. Outro, o boi sacralizado (*in vitae* ou como ídolo esculpido), celebrado, cultuado como um deus de fertilidade. Ambos caminhando par e passo através da história das culturas.

E nessa caminhada, o boi mitificado, divinizado, idolatrado, é que vai finalmente transformar-se ou confundir-se com o “boi-brinquedo” dos jogos estrangeiros e de um folguedo nacional.

### **1.1 Organização do Folgado**

Se observarmos o folguedo como um ritual de calendário agrícola, o que permite “que todo ano tem”, como a colheita, nos faculta pensar sua ancestralidade na prática da religiosidade de povos que cultuavam o boi em ritos agrários de fecundidade, num caráter totêmico (a celebração do animal incorporado ao homem), como já vimos,

Os rituais são sempre o encontro entre anfitriões e convidados e neles podem estar incorporada a prática de um canibalismo real ou simbólico, como quando o porco, animal que se matou e distribuiu a carne entre os convivas, simboliza o homem que brincou imitando um porco, devidamente caracterizado de porco, representando um porco.

Essa vítima passa a ser a oferenda em sacrifício, que se dá em troca de um voto alcançado, por exemplo, de uma colheita farta etc. Pode-se perceber aí também de forma tácita o caráter de ludicidade que extrapolou esses rituais, miscigenando à licença de brincar com o sagrado.

A celebração passa a abarcar os dois caracteres: a representação do divino e a relação de aproximação do plano material. O poder tocar intimamente; o poder brincar sem cerimônia com aquele animal simbólico.

Distanciado do ritual religioso original, tornando-se de total domínio do público, mesmo sem perder sua estrutura de voto, como algo sagrado que se profana, o folguedo se populariza, se multiplica, se expande, mas mantém suas estruturas abstratas. Permanece seu caráter messiânico, implicando a ideia de ressurreição, que provoca uma conexão entre passado e futuro e organiza o tempo social.



Figura 06 – Ladainha para levantamento do Boi na entrega da promessa – Boi da Baixada Penalva – MA (Foto: Nael).

É nesse limiar de entendimentos que compreendemos, como já foi visto, a ancestralidade do folguedo. As referências ao bezerro de ouro, episódio bíblico do livro do Êxodo; ao Boi Apis e a paixão de Osíris, no Egito; aos festins báquicos em honra a Dionísio e outros cultos agrários nos quais a morte e comunhão da carne, dessa vítima em oferenda, simbolizavam a ingestão da alma, da energia do próprio deus, que ressuscita a cada ano e é celebrado em rituais idênticos.



E quando pensamos no folguedo, pelo menos tal qual se brinca no Maranhão, na sua ritualística que obedece a um calendário através do qual a brincadeira descreve o ciclo: “BATISMO (re-nascimento) iniciação – VIDA (brincadas) – MORTE”, não podemos nos abster de pensar que o folguedo vai além de uma dança dramática, de uma encenação metafórica de uma hora de apresentação. “O boi, ‘animal totêmico’, elemento isolado de contextos narrativos ou etnográficos, guiou a compreensão das origens do folguedo”. (CAVALCANTI, 2006, p. 71).



Figura 07 – Sangria do Boi no Mourão – Morte do Boi de Apolônio – Liberdade – São Luís – MA  
(Foto: Ivan Veras)

Foi imaginando esse “boi-totem” e talvez a sua versão em artefato de brincar que tentamos compreender a complexa teatralidade presente no folguedo. Uma, primitiva, puramente ritualística, religiosa, pré-teatro, ainda “não-arte” mesmo. Outra, dramática, com dramaturgia explícita, elementos completos de encenação.

De qualquer forma, em qualquer das duas, nos deparamos com a narrativa da morte e ressurreição, que para Cavalcanti, correspondem sua própria abertura para “outro nível de realidade, novo tempo e novo espaço”. Ainda para ela:

A ressurreição do boi metaforiza a própria festa e sua razão de ser. [...] O boi que ressuscita é rito e, com ele, o drama mítico abre-se para novos códigos de sentido. É festa com sua ampla comensalidade/sociabilidade: todos devem comer a carne do boi. Os próprios atos humanos inscrevem-se em uma vasta rede de reciprocidade estabelecida com os santos juninos. (CAVALCANTI, 2006, p. 89)

## 1.2 O Folgado no Brasil



Figura 08 – Vaqueiro de Boi da Baixada-Penalva – MA (Foto: Nael).

Para a grande maioria dos estudiosos (não folcloristas, obviamente), pensar a origem do folgado, no Brasil, a partir da encenação de um auto é puro mito. Comenta

Maria Laura Cavalcanti, no artigo que tem auxiliado essa reflexão, que “é preciso inicialmente relativizar a renitente ideia, proposta pela bibliografia, de que o folguedo do Boi corresponderia, ou teria correspondido em suas supostas origens à encenação de um auto”.

Mas é a própria bibliografia que informa sobre o “Jeu de La Vachette”, na França e as “Tourinhas” portuguesas, que inclusive eram brincadas nas caravelas do descobrimento do Brasil e com elas alguns autos também eram encenados, segundo Pereira (1994), citado nos Anais do 10º Congresso Brasileiro do Folclore, em 2004, esses jogos de disputa implicavam a morte de um Boi, artefato de vime ou madeira leve, que se prestava a grande folgança e não se constituía um auto.

Não seria falso aceitar-se a ideia de que houve um momento em que se deu um possível enlace entre os autos natalinos ou reisados e esse brinquedo, o que veio resultar numa forma híbrida: o Boi de Reis, brincado no calendário natalino, principalmente no Nordeste.

A evolução desse folguedo novo aponta para várias direções, inclusive as que podem ser identificadas como Bumba-meu-Boi.

Curioso é que os primeiros bois e cavalos aportados, no Brasil, datam de 1530 e a descrição do folguedo com o nome de Bumba-meu-Boi, desde que se saiba, começa a ser registrada em jornais, em São Luís a partir de 1820 (CAVALCANTI, 2006, p. 91), e note-se que a forma descrita é de cortejo, processional. Em 1840, o relato já é de apresentação de fragmentos do auto, em Pernambuco. Outra descrição de cortejo se tem em 1859, no Amazonas.

### 1.3 O Folguedo no Maranhão



Figura 09 – Amo de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

Acredita-se que a expansão do folguedo como vinha sendo brincado, no Nordeste, deu-se rumo a Região Norte, através do ciclo do gado (a partir de 1701).

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

A marcha do folguedo do boi com os rebanhos de gado, evidencia-se através de indicadores de complicadas referências como fazendeiro, amo, vaqueiro etc., personagens do universo das fazendas, paragens para descanso obrigatório e espaço propício para folganças noturnas.

Isso, naturalmente, acontecia cada vez mais se distanciando da época do Natal. Não se pode precisar, contudo, porque o Boi é brincado no Nordeste, no Natal e no Maranhão e toda Região Norte, na época junina.

Não é difícil traçar a trajetória do folguedo, desde sua entrada no Estado do Maranhão se seguirmos o caminho do gado.

Atravessando o rio Parnaíba, sobram resquícios de um reisado (careta de Caxias) e um Bumba-meu-Boi em Buriti Bravo, com características nordestinas em formato e bailado, que vai sucumbir à exuberância da geografia amazônica.

Da região de Pastos Bons, o folguedo segue um roteiro de subida para o norte do Estado, rumo ao litoral.

Nesse caminhar, um fio de história vai se desenrolando. A trama consensual, quem sabe apurada nas narrativas absorvidas de pouso em pouso da boiada em marcha, mas que Cavalcanti (2006, p. 75) adverte:

[...] vale observar que essas narrativas do auto, emergem apenas nos estudos realizados a partir de meados do século XX. [...] Diante desse fato, tudo indica serem as narrativas do auto, em si mesmas, o produto do interesse erudito pela cultura popular. Elas acusam não o recolhimento neutro de uma autenticidade original e intocada, mas antes, o ingresso de formas de cultura até então predominantemente orais no universo do registro da escrita. Os relatos que nos chegam através desses estudos e através deles se mantêm vivos na tradição popular, acusam uma mudança profunda no sistema de registro e transmissão da brincadeira”.

Olhando de fora e de outra forma, é de se crer correta essa observação, mesmo que se vislumbre na prática atual da brincadeira traços destoantes que indicam que nem tudo que foi captado da oralidade conseguiu ser registrado completamente. Assim, descrições de “autos” se multiplicam mesmo tentando manter um roteiro “original”.

O fato é que o folguedo vai progressivamente estruturando-se e assumindo características de apropriação de componentes regionais preciosos.

Estabelece um ritual que se expande por todo o Estado e se observa até hoje (com raras variantes) expresso no calendário do folguedo e que se mistura, ora ao calendário católico, ora ao calendário da “mina” e da “cura”.

Esse ritual contém o ciclo da realização da brincadeira que envolve rituais específicos, cujo calendário é geralmente:

- Sábado de aleluia – primeiro ensaio do Boi;
- 13 de junho (dia de Santo Antônio) – ensaio redondo;
- 23 de junho (véspera de São João) – batizado do Boi;
- 24 de junho a 25 de julho – brincadas/apresentações;
- 26 de julho (dia de Sant’Ana) – morte do Boi (encerramento da brincadeira)

É claro que esse calendário é bastante consensual e sua maior variação se dá para alguns grupos, na antecipação da data do batismo ou na transferência da data da morte para um período posterior.

Acreditamos que, de alguma forma (não saberíamos precisar se oralmente ou por fórmulas escritas), um consenso mais acentuado tem se dado quanto às maneiras de apresentação do Boi:

- Brincada ou boiada – geralmente quando se apresenta a comédia, no terreiro ou em casa de um contratante;
- Meia-lua – apresentação sem comédia;
- Visita – passagem rápida em uma casa com toadas de saudação;
- Show ou brincada de arraial – apresentação de espetáculo em arraiais.

### CAPÍTULO III

### O ESPETÁCULO



Figura 10 – Rajada de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael)

O folguedo é um brinquedo teatral, mas um teatro musical por excelência e que em algumas apresentações (hoje em dia as mais constantes), um grande show de música e dança.

Mas um “Boi” não ensaia sem seguir o seu roteiro de toadas que na verdade é seu roteiro de espetáculo:

- 1 – Guarnecer – (Toadas de reunir);
- 2 – Lá-vai – (Toadas de deslocamento do Boi para o local de apresentação);
- 3 – Licença – (Toadas de pedir licença para brincar ali no local);
- 4 – Boa noite – (Toadas de cumprimento aos donos da casa – ou contratante);
- 5 – Toadas de apresentação ou de louvor;
- 6 – Toadas do auto – (opereta do Boi);
- 7 – Urrou – (Urrou-do-Boi, toadas de ufanismo pela ressurreição, ou levantamento, do Boi);

8 – Toadas de cumprimento ou louvor;

9 – Toadas de despedida.

O que os estudiosos convencionaram chamar de auto, os brincantes denominam matança, comédia ou palhaçada, de acordo com os sotaques e com as regiões.

Os Bois da Ilha, sotaque de Matraca e Bois de outros sotaques com sede em São Luís, costumam chamar “matança”. Os Bois da Baixada (em São Luís e no interior) chamam matança de terreiro (a comédia durante a brincada, a apresentação do Boi) e matança de mourão (o ritual da morte da brincadeira) que se define de duas formas: matança de levantar (o Boi não morre, escapa do mourão) e matança de esbandalhar (o boi morre e sua carcaça, como carne de boi, é repartida entre os participantes da brincadeira). Os Bois do sotaque de Zabumba (principalmente os do interior) costumam chamar “palhaçada” ou “comédia”.

Então, o Bumba-meu-Boi, no Maranhão, é um folguedo que pode ser compreendido como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral?

O folguedo, no Maranhão, engloba tudo isso. Impossível não aceitar sua teatralidade. Mas é importante observar o que diz Cavalcanti (2006, p. 75):

Vale insistir que um grupo de Boi não necessariamente encena uma sequência dramática que reúne ação cantada e dialogada por parte dos personagens característicos postos em relação pelo tema da morte e ressurreição do Boi. Pode não fazê-lo nunca, e as ações dramáticas do ‘auto’ são evocadas por meio de frouxos mecanismos alusivos. Pode fazê-lo apenas em certo tipo de apresentação, ao longo de um amplo ciclo anual [...] Quando faz essa encenação, não é nem a única nem a mais importante do ponto de vista dos brincantes. Ultimamente, ela resulta, sobretudo, da forte pressão da ideia ‘oficial’ de que é preciso manter viva a ‘verdadeira tradição’.

É uma observação correta, irrefutável. Cabe apenas acrescentar que quase todos os grupos de Boi ensaiam a brincadeira considerando como partitura, essa sequência dramática que poderia vir a ser encenada ou não, ou servirá como roteiro de repertório musical nas apresentações.

Se se aceita que há uma encenação, acorda-se que haja uma dramaturgia. E como ela se constrói?



A escritura dramática do Boi inexistente. Há um roteiro dramático que se transmite oralmente e que se estrutura durante os ensaios ou treinos. A trama central pode ser a “tradicional” ou consensual e, em torno dela, se desenvolvem as tramas paralelas que atualizam a comédia incorporando dados e fatos do momento histórico.

E é a partir daí que se definem os personagens novos – bichos, fantásticos – e se constroem bonecos e máscaras que completarão com os personagens fixos a encenação do ano.



Figura 11 – Boi cavalo – Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Edgar Rocha)

Os grupos de Boi que mantêm a tradição de ensaiar a comédia, não se fecham às interferências modernas. Além de atualizarem os enredos, implementam seus personagens admitindo mulher onde antes só eram aceitos homens travestidos e recorrem a materiais e técnicas mais arrojados para melhorarem o desempenho de seus objetos animados e/ou a leveza das maiores máscaras.

Se existe uma dramaturgia para o folguedo, ter-se-ia que aceitar duas versões dramáticas: uma – para o auto (comédia, matança ou palhaçada) esquema similar ao

da *Commedia del'Arte*. Outra – para a morte do Boi, esquema de teatro primitivo, puro ritual com celebrante bem definido, iniciados e fiéis.

Se se pensar na teatralidade da morte do Boi (encerramento da brincadeira) comum a todos os conjuntos de todos os sotaques, encontrar-se-á, com toda certeza, o momento de espetáculo que decorre por dias e tem que ser participado por partes, bem definidas, até o banquete canibal final.

Isso ocorre quando o Boi morre e toda assistência bebe-lhe o sangue, simbolizado pelo vinho do balde, que vem de sob o pescoço do Boi (boneco ferido) e recebe a carne (simbolizada por pedaços da estrutura do boneco). E de fato verdade vai comer o Boi (animal) morto, também ritualisticamente, em outro local (como vítima e oferenda real) num banquete comunitário.

## CAPÍTULO IV OS SOTAQUES



Figura 12 – Capacete de caboclo real de Boi de Matraca – São Luís – MA (Foto: Nael).

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

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

Carvalho (2005, p.137) chama a atenção para a classificação nativa dos “Bois”, segundo os sotaques. Ela considera ser necessário ainda, recuperar a história dessa categoria que acredita não expressar toda a complexidade do Bumba-meu-Boi do Maranhão. Mesmo assim, abrange um universo bem grande de grupos e é reconhecido

por todos os brincantes e participantes da brincadeira. Para ela, não estão bem claras a contextualização e a autoria do que considerou uma “apropriação linguística”, fica apenas a sugestão de que sotaque pode não ser propriamente uma categoria nativa, mas uma categoria analítica que se “nativizou”.

Particularmente, embora fortemente tentado a concordar totalmente com sua reflexão, considero importante observar, como maranhense que sou, que mesmo sendo possível ter havido uma “nativização” de uma categoria analítica, esse termo sotaque é popularmente usado em diversas regiões do Estado com referência a outros fenômenos que não apenas ritmo ou modo de falar – por exemplo: citando costumes que se assemelham, vestuário que se repete, práticas de ritos e brincadeiras parecidos.

Antes de entender a preocupação da pesquisadora como algo que possa interromper qualquer processo de compreensão dessa classificação mais comum da brincadeira no Maranhão, creio ser necessário ouvir o que diz Azevedo Neto (1997, p. 24-26), quando escreveu: “Para falar de sotaque”:

É preciso primeiramente deixar claro que o termo no sentido em que é geralmente usado, não satisfaz. No sentido primeiro, sotaque é, entre os brincantes de Boi, sinônimo de ritmo. Por extensão, define-se sotaque como estilo de Bumba-meu-Boi. Correto. Agrupam, no entanto, todos os Bois em apenas quatro ou cinco sotaques, dando à palavra uma dimensão que ela não tem. Melhor será dividir o Bumba-meu-Boi do Maranhão em grupos. Dividir, depois, os grupos em subgrupos e estes finalmente em sotaques. Aí a palavra sotaque terá o peso que adquiriu por extensão. [...] Grupo é a influência maior e primeira – nos instrumentos utilizados, na batida básica da bateria, na ideia central do guarda-roupa e do bailado. Subgrupos são as várias derivações dos grupos, cada um apresentando alterações [...]. É o estilo de uma determinada região. Subgrupo é o estilo regional. Sotaque é a deturpação do subgrupo. É o estágio em que algumas características principais (grupo) ou secundárias (subgrupos) foram alteradas [...].

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

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

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

**Grupo branco** – dos três grupos é este que menos influência tem das duas outras raças [...]. Vai desde suas origens, de encontro a tudo que está convencionalizado sobre Bumba-meu-Boi do Maranhão. De qualquer modo, nada, nada, a não ser o ritmo o aproxima dos Bois de outras regiões [...]. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 24-26).

### Os Subgrupos são:

#### Do grupo Africano:

- Subgrupo de Zabumba (Bois de Guimarães, Bois de Zabumba).
- Subgrupo de Cururupu (Bois de Cururupu);
- Subgrupo do Itapecuru (Bois de Coroatá, Codó, Caxias, Itapecuru);
- Subgrupo de Mearim (Bois de Bacabal, Pedreiras).

#### Do grupo Indígena:

- Subgrupo da Ilha (Bois da Ilha ou Bois de Matraca);
- Subgrupo da Baixada (Bois de Pindaré, Viana, São João Batista);
- Subgrupo de Penalva (Bois de Penalva).

#### Do grupo Branco:

- Subgrupo de Orquestra (Bois de Axixá, Rosário e Morros).
- (AZEVEDO NETO, 1997, p. 34-38; 41-43).

### 1 Os sotaques, suas definições por região



Figura 13 – Máscara zoomorfa de Cazumba com torre de isopor – Boi da Baixada – Matinha – MA  
(Foto: Maxlow Furtado)

Embora se possa acreditar que a classificação de que se fala engendrou-se na capital do Estado, ou de grupos que migraram das distintas regiões e trouxeram seus ritmos, formas ritualísticas de brincar, figurinos, instrumental etc. e que, em São Luís, naturalmente, embora tenham mantido traços característicos de suas tradições rurais, sofreram adaptações consideráveis de acomodação cultural.

Assim, figurinos, instrumentos, adereços, bonecos e máscaras receberam forte influência de materiais e formas mais contemporâneas, existentes em um mercado mais acessível e com oferta de tecnologias que permitiram substituições importantes no modo de construção de figurinos e artefatos.

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

### **1.1 Localização Geográfica**

**Sotaque da Baixada:** Grupos de Bumba-meu-Boi dos municípios de Viana, Penalva, Matinha, Olinda dos Castro, Pindaré, São Vicente, São João Batista, Bequimão, Alcântara etc.

**Sotaque de Zabumba:** dos municípios de Cururupu, Guimarães, Cedral, Porto Rico do Maranhão, Central, Mirinzal etc.

**Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão:** dos municípios Cururupu, Serrano do Maranhão etc.



Figura 14 – Amo de Boi do sotaque Costa-de-Mão – Cururupu – MA (Foto: Nael).

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

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

## 1.2 Identificação dos Sotaques

### a) Por instrumentos musicais:



Figura 15 – Cabeceiras de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael)

Há um instrumental comum a todos os sotaques e grupos isolados: Tambor Onça, Maracás Pequenos, Apito específico do Amo.



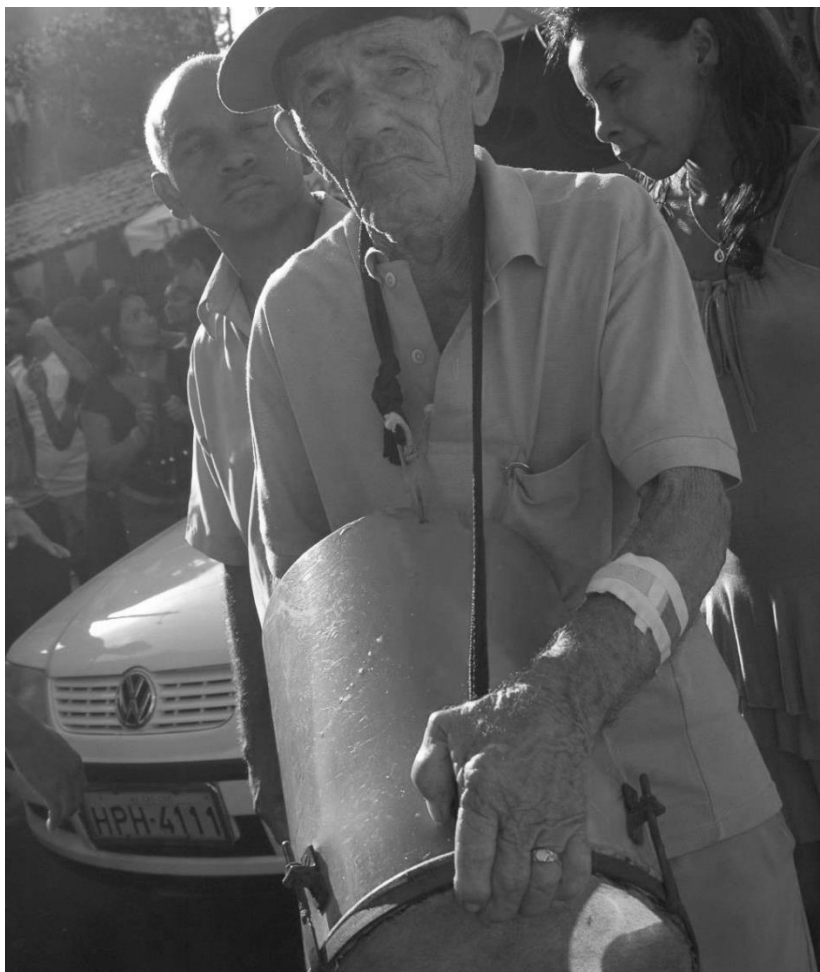


Figura 16 – Tocador de tambor onça de Boi da Ilha – São Luís – MA  
(Foto: Ivan Veras).

**Sotaque da Baixada:** Pandeirões de três tons, matraca de cordel.

**Sotaque de Zabumba:** Pandeirinhos (ou repinique) e Zabumba.



Figura 17 – Tocador de pandeirinho de Boi de Zabumba – São Luís – MA (Foto: Nael).

**Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão:** Pandeiros de Costa-de-Mão, com ou sem platinelas.

**Sotaque de Orquestra:** instrumento de corda, de sopro e bumbo.

**Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha):** Lira (maracá grande em forma de estrela ou redondo), matracas grandes, tindeiras (ou pandeirões).



Figura 18 – Matraqueiro de Boi da Ilha – São Luís – MA (Foto: Nael).

**b) Pela indumentária consensual:**

– **Sotaque da Baixada:**

**Brincantes do cordão e cabeceiras (patrões ou amos)** – Capacete (chapéu de fita, testeira alta e rebordada com pingentes de canutilhos, espaldado com um cocar de penas de ema). Gola pelerine de veludo preto rebordado de lantejoulas, miçanga, canutilhos e pedrarias; camisa de seda, calça de seda ou gabardine; polainas opcionais; tangas (saiote de veludo preto rebordado, portando uma basta franja de canutilhos tecido em rede) sobre a calça.



Figura 19 – Gaiteiro de Boi da Baixada – Matinha – MA (Foto: Nael).

**Índias** – Cocar, saiote, peitoral, braçadeiras e caneleiras, de pena de ema em tom avermelhado.

**Índios** – cocar (à tuxaua, à Sioux americano) descobertos da cintura para cima, portando cordões de contas graúdas cruzados sobre o peito e as costas.



Figura 20 – Cabeça de tuxaua de Boi da Baixada – Boi de Apolônio – São Luís – MA (Foto: Nael).

**Cazumbas:** Máscaras zoomorfas ou fantásticas encimadas por basta cabeleira ou torres gigantescas, túnica trapezoidal com quadris avantajados e recheados de artefato produtor de barulho chocalhento.



Figura 21 – Cazumbas antropomorfos com máscara de torre – Matinha – MA (Foto: Nael).

**Homem da Burrinha e Vaqueiros:** Vestimentas iguais a dos cabeceiras e dos brincantes do cordão. Muda o chapéu para menor tamanho, recoberto em copa e aba por veludo bordado. Não traz penas.

– Sotaque de Zabumba:



Figura 22 – Baiante rajado de Boi de Zabumba – São Luís – MA (Foto: Nael)

**Brincantes do Cordão e Amos:** Golas de pelerine e tangas (saiotes) de veludo marrom, vermelho ou preto, rebordados ou ainda saiotes de lenços (utilizado como enfeite e para secar o suor do rosto); camisas claras de seda. Calções vermelhos sobre ceroulas brancas (ou calças compridas com polainas brancas).

**Meninos/Rapazes/Vaqueiros:** Chapéu de aba curta, coberto de veludo preto e rebordado com franja de canutilho curta. Calça e camisa (e ceroula ou polaina) como de todo o grupo.

**Tapuias:** Capacete africano (em lugar do cocar), peruca de nylon ou ráfia; roupa totalmente de tecido bordado. Nenhuma pena.

– **Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão:**

**Brincantes do cordão (baiantes) e Amos:** calças (como bermudões colados abaixo dos joelhos, estilo toureiro) e blusas justas de manga compridas, tudo em veludo geralmente vermelho, rebordado de paetês, canutilhos e missangas.

**Chapéus-de-fita:** imitando a grinalda do Boi de Zabumba, diferenciando da copa que é alta e de cone mais fino, encimado por uma “coroa” de penas confeccionadas em tecido bordado.

**Índias:** com tradicional traje de penas, estilizado a cada ano.

– **Sotaque de Orquestra:**

**Amos:** Chapéus-gaiolas, coletes de veludo rebordado, calça de veludo com polainas.

**Brincantes do cordão:** Chapéus de testeira em “capelas”, camisas e calças de seda com peitoral e tanga (saiote) em veludo rebordado (geralmente portam maracás pequenos ou pequenas varas-de-ferrão que lhes ampliam os gestos coreográficos).

**Vaqueiros e rapazes:** Chapéus de feltro a *la* peão-de-rodeio rebordado e com franjas curtas de canutilhos. Traje igual ao dos brincantes do cordão, substituindo o peitoral por colete rebordado.

**Índias:** Saiote peitoral, cocar, braçadeiras e perneiras com penas e plumagens.

– **Sotaque de Matraca (Boi da Ilha):**

**Amos:** Chapéu de aba curta rebordado, camisa e calças de franzidos, rebordados, colete rebordado.

**Rajados (brincantes do cordão):** Chapéus de fita de testeira baixa, com espelhos redondos. Peitoral simples, calças e camisas com tecido totalmente franzidos.

**Caboclo real (caboclo de pena):** Capacete (grande cocar de armação circular) e roupagem completa, de pena de ema ao natural.

**Rapazes e Vaqueiros:** roupas iguais aos rajados, com chapéu de aba curta rebordado.

**Homem (ou Vaqueiro) da burrinha:** traje totalmente igual aos rajados.

**Índias:** Cocar, saiote peitoral, braçadeiras e perneiras em pena de ema ao natural.



Figura 23 – Detalhe de cocar da índia de Boi de Matraca – São Luís – MA (Foto: Nael).

### **c) Pela estrutura poética das toadas:**

Identificar um sotaque através do canto, da composição das toadas, é quase um trabalho desnecessário. Pode-se citar, sem incorrer em nenhuma contradição, que os Bois do sotaque de Zabumba costumam apresentar comumente em seus repertórios, as toadas chamadas “toadas longas”. Assim, chamadas pelo maestro João Carlos Nazareth, que foi em vida brincante do Boi de Mizico, na Vila Passos, São Luís – MA, desde que veio de Cururupu onde exercia o posto de cabeceira.



Ele as chamava assim por apresentarem uma narrativa completa, verdadeiro poema épico que só pode ser repetido após o apito do cabeceira, pelo coro, em seu estribilho.

Outro tipo de toada que poderia identificar um sotaque seria a “toada de pique”, comum entre os amos dos Bois da Ilha. Espécie de repente, desafios (desagravos e respostas).

As outras toadas são, tradicionalmente, as do auto e do roteiro de apresentação, que variam a cada sotaque e não representam uma característica qualquer.

#### **d) Pelos personagens do folguedo:**

Poder-se-ia descrever aqui os personagens consensualmente mais comuns a todos os sotaques e destacar pontualmente os que aparecem em um ou outro isoladamente:

##### **– Comum a todos:**

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



Figura 24 – Amo de Boi de Matraca – São Luís – MA (Foto: Nael).

VAQUEIRO – Vaqueiro-chefe ou empregado de maior confiança do amo;  
RAPAZ – Empregado jovem da fazenda;  
ÍNDIAS – Guerreiras de uma tribo próxima;  
PAJÉ – Curandeiro (ou pai-de-santo);  
DOUTOR – Veterinário, doutor-de-ervas, doutor cachaça etc.;  
PAI FRANCISCO (Negro Chico) – Herói transgressor que dá o tom à trama da comédia (rouba o boi, mata-o e tira-lhe a língua).



Figura 25 – Pai Francisco de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

MÃE CATIRINA – Mulher de Chico, grávida, obriga-o a tirar a língua do boi para satisfazer seu desejo;  
BOI – Boneco, ícone central da brincadeira, o mais famoso e bonito da fazenda;  
BURRINHA – Boneco, cavalgado por um vaqueiro auxiliar;



Figura 26 – Burrinha do Boi da Ilha – São Luís – MA (Foto: Nael).

**e) Pelos Autos:**



Figura 27 – Cazumbas com máscaras de torre em formato de igreja (com faces expostas) – São Luís – MA (Foto: Nael).

Se atentarmos às colocações anteriores sobre auto, veremos que o que se convencionou chamar assim, são as formas variadas de roteiros dramáticos, que são apresentados (quando o são) por alguns conjuntos de determinados sotaques.

Por observação direta e pela leitura de Azevedo Neto (1997, p. 73), Reis (2000, p. 58), Carvalho (2005, p. 15) e Cavalcanti (2006, p. 72; 77; 82; 84); as descrições dos autos seriam agrupadas por sotaque desta forma:

Nos conjuntos do Sotaque de Matraca (município da Ilha de São Luís e Icatu), a denominação dada é “Matança”. A trama tem como roteiro básico a história mais consensual: Pai Francisco rouba e mata o boi, tira-lhe a língua para satisfazer o desejo de sua mulher grávida. A trama enreda-se a cada ano ajuntando fatos e ocorrências de relevado interesse público. Pajé e/ou Doutor participam sempre. O elemento fantástico mais presente é a Caipora.

Nos conjuntos do Sotaque de Zabumba (de São Luís) existem “comédias” que apresentam Pai Francisco e Mãe Catirina incluindo outras figuras mascaradas

(palhaços) e bichos (bonecos). A trama é totalmente livre, ocorrendo que alguma pode omitir até Catirina ou o próprio Pai Francisco.

Nos conjuntos do mesmo sotaque, no interior do Estado, as comédias ou palhaçadas executadas por palhaços ou palhaceiros, desconhecem o casal central da trama mais difundida e tecem seu enredo com tamanha liberdade, com temas totalmente renováveis a cada ano, centrados nos acontecimentos mais importantes. Palhaços e bichos (bonecos) são o esteio da representação.



Figura 28 – Bicho – Girafa – Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Edgar Rocha).

Nos conjuntos do Sotaque da Baixada, em São Luís ou no interior, o auto é denominado de Matança de Terreiro (ou comédia). Ali, o Negro Chico é sempre

apresentado por um (ou até três) Cazumba sem a máscara e com chapéu de palha, portando espingarda; Mãe Catirina é um travesti sem máscara, mas com caracterização completa (vestido, barriga de grávida e peruca); Dona Maria, esposa do patrão, portando um quadro com a efígie de São João e uma vela acesa (sinal de promessa).

Alguns conjuntos apresentam pajé, doutor e alguns bichos (bonecos ou atores mascarados).



Figura 29 – Máscara de cazumba com orelha e cabeleira – Boi de Apolônio – São Luís – MA (Foto: Nael).

Nos conjuntos do Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão, o auto também é chamado de comédia ou palhaçada e tem total semelhança às comédias do Sotaque de Zabumba.

### 1.3 Personagens outros que se juntam aos comuns a todos nós e contribuem com a caracterização desses sotaques

#### – SOTAQUE DA BAIXADA:

CAZUMBA – Personagem fantástico, portador de máscara gigantesca, zoomorfa;



Figura 30 – Cazumbas com máscaras de torre – Matinha – MA (Foto: Nael)

DONA MARIA – Esposa do Amo (fazendeiro).



Figura 31 – “Dona Maria” de Boi da Baixada – Matinha – MA (Foto: Nael)

– **SOTAQUE DE ZABUMBA:**

TAPUIAS – Representam as índias desse sotaque;

PALHAÇOS – Personagens mascarados que em alguns conjuntos são os atores da comédia.





Figura 32 – Palhaceiro de Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Maxlow Furtado).

– **SOTAQUE PANDEIRO DE COSTA-DE-MÃO:**

(Comum a todos).

– **SOTAQUE DE ORQUESTRA:**

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

– **SOTAQUE DE MATRACA (Boi da Ilha):**

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

CAIPORA (Caapora) – Boneca gigante de articulação nos braços que pertence ao grupo dos “fantásticos”;

PANDUCHA – Personagem do auto, homem de roupa de palha, geralmente com máscara de couro peludo. Também do grupo dos fantásticos.

## CAPÍTULO V

### POSSÍVEL IDENTIFICAÇÃO DOS GRUPOS SEM SOTAQUE DEFINIDO

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

Tem-se que se ater em usar a classificação mais consensual entre os estudiosos. Isso permite observar que, por não haver uma classificação nativa, o Boi, estando observado da ordem do vivido, apresenta grupos isolados, existentes em povoados próximos a cidades que já têm grupos da classificação por sotaques e que se diferenciam em ritmo, comédia, instrumentos, indumentária, roteiro de brincadeira e apresentação. Mantém, além de um Boi, seus rituais de promessa e calendário. Também batiza, brinca e morre.

Tomar conhecimento desses conjuntos amplia o repertório de entendimento da grande variedade de representações da brincadeira, faz conhecer as suas realizações de encenação teatral, os modos de representação, suas dramaturgias e suas ritualísticas. São conjuntos que, segundo informações complementares do folclorista Jandir Pereira (2006)<sup>2</sup>, podem ser encontrados nos povoados de municípios que extrapolam as localizações dos “sotaques” e que compõem as regiões :

- Do Brejo: Brejo de Anapurus, povoado de Olaria; São Bernardo; Santa Quitéria; Bacuri;
- Do Itapecuru: Itapecuru Mirim; Timbiras e Pirapemas;
- Do Baixo Parnaíba: povoados do Prata e do Veado Branco, município de Milagres do Maranhão;
- Do Litoral Setentrional: município de Luís Domingues, povoado de Estandarte; municípios de Cândido Mendes e Carutapera.

---

<sup>2</sup> Informação verbal.

- Do Sertão Maranhense: Timon; Matões; São João do Sóter; povoado de Ourinho, município de Caxias; sede do município de Alto Alegre do Maranhão, e sede do município de Pastos Bons;
- Dos Lençóis Maranhenses: povoado de Boa Vista, município de Santo Amaro do Maranhão; sede do município de Tutóia;
- Do Médio Mearim: povoados do município de Lago da Pedra; sede do município de Trizidela do Vale; sedes dos municípios de Pedreiras e Lago do Junco.

São “Bois” que ainda não têm se interessado em brincar em São Luís. É necessário ressaltar que os grupos de sotaque não identificados apresentam conjuntos instrumentais especiais e com características regionais próprias, o que determina suas linhas coreográficas e interferem naturalmente em alguns aspectos das encenações, ou seja:

- No Baixo Parnaíba, os instrumentos mais comuns são: palma (matraca com cabo), buzina de chifre de boi, roncadeira (tambor-onça), maracá de cujuba.
- Na região do Caru (Candido Mendes, Luís Domingues etc.) os instrumentos mais utilizados são: pandeiros pequenos, tambor-onça, maracás e tambor-de-fogo (zabumba).
- No Sertão Maranhense, os instrumentos mais tocados são: dois bombos sextavados, adufe, tambor-onça, maracá de metal, maracá de cujuba. Apresentam variações: violão e ganzá. No Boi de D. Enedina, os instrumentos se restringem a um maracá de cujuba, um tambor-onça e três marcações.
- No Médio Mearim, os instrumentos mais encontrados são: marcações, maracás, adufe, pandeiros pequenos com platinelas.
- Nos Lençóis Maranhenses, os grupos de Bumba-meu-Boi usam sempre os V-8 (pandeirões quadrados) e matraca; em Santo Amaro, são usados banjos, cabaça-de-mina, zabumba, ferro (da mina), tamborim, marcação. Alguns grupos usam instrumentos de sopro.

Algumas curiosas peculiaridades são destacáveis num estudo dos conjuntos independentes. Por exemplo, rituais diferenciados como em Caxias – MA, a “visita das covas”. O Boi vai ao cemitério no dia de finados e é colocado sobre a sepultura do brincante finado. Os baiantes presentes cantam toadas em homenagem ao morto. Esse tipo de ritual pode se repetir durante as visitas do sétimo dia, de um mês, ou quando for requisitado.

Em Itapecuru, o Boi de Seu Sebastião, no dia da morte da brincadeira, despacha o Boi (artefato) numa balsa e lança no rio, em oferenda a São José de Ribamar.

Num lugarejo entre Timbiras e Pirapemas, na morte do Boi, são despachadas em uma canoa que é lançada no rio, as vestimentas de todos os brincantes, o próprio Boi e mais uma considerável quantia em dinheiro. Quando a canoa ancora em um porto ou ribanceira, o dono da casa mais próxima recolhe tudo e promove a brincadeira no ano seguinte em promessa a São Bartolomeu.

## **CAPÍTULO VI**

### **OS ELEMENTOS ANIMADOS E ONDE SE SITUAM**

“Antes de mais nada, o ‘Boi’ é um artefato que dança animado por pessoas que dentro dele se enfiam”. (CAVALCANTI, 2006, p. 74). E não é só isso. O Boi é boneco que denomina o folguedo, personagem central que transcende a necessidade de fazer-se ou não a apresentação de um auto. “Nas formas contemporâneas, o Boi é também emblema dos grupos brincantes”. (CAVALCANTI, 2006, p. 76).

Fora o Boi, elemento indispensável, outros elementos animados povoam o folguedo.

Podemos aqui, outra vez, utilizar a classificação mais consensual entre os estudiosos, organizá-los de duas formas:

- Elementos que permanecem presentes em todas as apresentações do folguedo, em todos os conjuntos de qualquer sotaque: Boi, burrinha, Pai Francisco, Mãe Catirina.
- Elementos que aparecem (além dos acima descritos) só em conjuntos de alguns sotaques e quando são apresentadas as comédias (autos):
- Sotaque da Baixada: cazumba (com ou sem encenação de auto), bichos (ator mascarado ou boneco), pajé;
- Sotaque de Zabumba: palhaços, bichos (bonecos);
- Sotaque de Matraca: panducha, pajé, doutor, caipora (boneco gigante).

#### **1 Descrição dos elementos e formas de manipulação**

O Bumba-meu-Boi é um bailado popular prenhe de formas abstratas de brincar que vai da dança em coreografias exuberantes marcadas por cantos e instrumentos, à apresentação de um auto com falas e interpretação de atores, atores mascarados e bonecos.



Figura 33 – Bicho – Zebra – Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Edgar Rocha).

O brincante do Boi, ele próprio não se considera um ator, muito menos um ator manipulador e sim um brincante, um baiante; e não há um mestre, mas sim um amo, um cabeceira e no máximo um diretor de comédia, um diretor de palhaçada, um diretor dos índios, um diretor da matança.

Embora a função de comandar e coordenar exista, não há nela a função pedagógica de ensinar. “É no ensaio ou treino que os brincantes se ‘desenvolvem’”. (Apolônio Melônio, da turma de São João Batista). Poderia brotar daí uma séria preocupação com a continuidade do folguedo ou a transmissão das formas de brincar nele.

Mas um dado digno de registro é a grande participação de crianças, adolescentes e jovens em todos os sotaques. Segundo pesquisa do Grupo Casemiro Coco, essa é uma prática antiga dos grupos de Zabumba.

Leandro, 18 anos, miolo do Boi de Canuto em 2006 (Sotaque de Zabumba) da Vila Passos, São Luís – MA, que foi do finado Mizico (e segundo ele o primeiro Boi desse sotaque brincado em São Luís, vindo de Guimarães – MA), afirma que começou a brincar aos seis anos de idade no posto de vaqueiro. Hoje, com 1,70m de altura, magro, é responsável de rolar o Boi, “Sem ter que levantar acima dos instrumentos”.

Com a realização do Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão, em junho 2006, o Grupo Casemiro Coco pôde ampliar seus registros sobre o assunto e constatar que atualmente a grande quantidade de cazumbas crianças e adolescentes já quase jovens, equipara-se a de jovens que portam orgulhosa e prazerosamente máscaras gigantescas, num bailado harmonioso e belo.

Esse fenômeno se repete na capital e no interior do estado. “Antigamente, Boi era brincadeira de adulto. Criança só mesmo pagando promessa” (Mané Onça, amo do Boi da Madre Deus).

É claro que essas crianças não se interessam somente pelas máscaras e bonecos, mas é no ato de se apresentar brincando com esses elementos que elas estão em maior número.

Por não haver “mestres”, não há escola, não há aprendizado? E as boas e velhas imitação, repetição, arremedação? Mesmo sem se autodenominarem artistas, vão se formando e se aprimorando.

Pode não haver no Boi atores manipuladores e pode não haver no Boi atores mascarados ou brincantes mascarados. Mas há seguramente dançarinos-manipuladores.



Figura 34 – Miolo de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

Quanto aos elementos animados que são manipulados por esses brincantes, têm, no Boi e na burrinha, construções que permanecem da forma tradicional embora os tecidos, os bordados e os materiais acompanhem a época. Suas manipulações estão mais soltas, mais visíveis.

Já máscaras e cabeleiras são mais estilizadas e confeccionadas com materiais industrializados, sucatas etc. Já são permitidas até máscaras de silicone e similares.

Mesmo assim, os elementos animados existentes no folguedo são de uma força tão grande, e manipulados de forma tão magistral que nos cabe registrar suas estruturas, contornos e seus modos de manipulação.





Figura 35 – Máscara de cazumba antropomorfa com torre de isopor – Penalva – MA (Foto: Nael).

## CAPÍTULO VII

### OS ELEMENTOS ANIMADOS

#### 1 O Boi

– **Tipo:**

Boneco de Vestir (ou Boneco Máscara).

– **Construção:**

Armação (carcaça, capoeira ou chassis) de varetas finas flexíveis com talas de buriti, forrado com tecido de estopa, recoberto (corpo e cara) de veludo preto rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçangas e pedrarias.



Figura 36 – Armação (capoeira) de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

Sua vestimenta é concluída por uma barra de tecido brilhoso mais leve que serve para ocultar o miolo.

A cabeça é esculpida em madeira leve com chifres naturais polidos com pó de caco de porcelana, algumas com boca articulada. Coberta de veludo preto

bordada como o couro, trazendo sempre um emblema (de qualquer símbolo) na testa.

– **Manipulador:**

Miolo ou “espírito” (executado por homem adulto, jovem, adolescente ou criança).

– **Forma de Manipulação:**

Bailado que integra animador e objeto de uma forma que se torna possível observar uma partitura de gestos que se sucedem para tornar a se repetir de forma harmonicamente ampliada, tais quais:

Balancear, Corrida, Giro, Tremelicar, Rolada, Valsar, “Pinotar, Banzeiro e retorna a Corrida.

– **Localização:**

Todos os conjuntos de todos os sotaques e não-sotaques.

– **Fonte:**

Todos os conjuntos de todos os sotaques e não-sotaques.

## **2 Pai Francisco (Negro Chico)**

– **Tipo:**

Ator Mascarado



Figura 37 – Pai Francisco de Boi de Matraca com nariz de charuto – São Luís – MA (Foto: Nael).

– **Construção:**

Máscaras de tecido de malha ou de algodão cobrindo a cabeça inteira com orifícios de olhos e bocas, contornado com rolutês. Narizes em forma de charuto. Perucas de fibras variadas ou de cabelo humano. Alguns conjuntos utilizam máscaras grotescas moldadas em papelão ou pele de animal para o Pai Francisco.

– **Manipulador / Intérprete:**

Homens adultos e/ou Jovens, usam geralmente um paletó surrado, facão, espingarda e chapéu de palha.

– **Forma de Manipulação:**

Dançam com o Boi, representando ora de forma histriônica, ora de forma ingênua utilizando-se de grande equilíbrio e plasticidade corporal. Utiliza-se de voz de falsete que dependendo da máscara, fica incompreensível.

– **Localização:**

Todos os sotaques (exceto nos Bois do sotaque de Zabumba do interior do Estado).

– **Fonte:**

Bois da Ilha ou Matraca, Orquestra, Costa-de-Mão, Pandeirões e Bois de Zabumba da capital.

### 3 Mãe Catirina

– **Tipo:**

Ator Mascarado



Figura 38 – Estereótipo de Mãe Catirina em boi alternativo de Orquestra – São Luís – MA (Foto: Maxlow Furtado).

– **Construção:**

Máscaras de tecido de malha ou de algodão cobrindo a cabeça inteira com orifícios de olhos e bocas, contornado com rolutês. Narizes em forma de charuto. Perucas de fibras variadas ou de cabelo humano. Alguns conjuntos utilizam-se de máscara de tecido para Catirina.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Homens adultos e/ou jovens usando um vestido longo sobre barriga de gravidez, com uma bolsa de alça dependurada ao ombro.

– **Forma de Manipulação:**

Dançam com o Boi, representando ora de forma histriônica, ora de forma ingênua utilizando-se de grande equilíbrio e plasticidade corporal. Utilizam-se de voz de falsete que dependendo da máscara, fica incompreensível.

– **Localização:**

Todos os sotaques (exceto nos Bois do sotaque de Zabumba do interior do Estado).

– **Fonte:**

Bois da Ilha ou Matraca, Orquestra, Costa-de-Mão, Pandeirões e Bois de Zabumba da capital.

#### **4 Cazumba**

– **Tipo:**

Mascarado

– **Construção:**

Máscaras zoomorfas em dois estilos característicos: as cabeleiras, portando grandes orelhas e cabeleiras, grandes de pelúcia e as de torres que se multiplicam entre as de armações, catedrais e adereços de isopor; todas de tamanhos gigantescos, equilibradas sobre a cabeça.



Figura 39 – Cazumba com máscara de torre de isopor – Penalva – MA (Foto: Nael).

– **Manipulador/ Intérprete:**

Dançarinos mascarados usando túnicas africanas ritualísticas, trapezoidais com quadris exageradamente grandes. Tocam geralmente um chocalho.

– **Forma de Manipulação:**

Dançam requebrando os quadris sempre equilibrando o peso da máscara sobre a cabeça mantendo a coluna ereta enquanto dão volteios rápidos em torno do próprio eixo.

– **Localização:**

Bois do Sotaque da Baixada

– **Fonte:**

Boi de Apolônio, Boi do Anil (Penalva) etc.

**5 Burrinha**



Figura 40 – Burrinha de Boi de Matraca – São Luís – MA (Foto: Nael).

– **Tipo:**

Boneco de Vestir.

– **Construção:**

Armação de cipós ou varetas flexíveis, talas de buriti, forrada com estopa, vazada em grande orifício no meio das costas, com suspensórios; cabeça de madeira (algumas com articulação de boca), pescoço comprido ou curto e grosso. Sua cobertura depende do sotaque ou conjunto, pode ser de veludo bordado, couro, tecido pintado ou tecido estampado com motivos variados. Traz arreios e cabrestos. Algumas têm pernas e sapatos, presas nas laterais da abertura à altura da cintura do brincante. Porta barra longa de chita, cobrindo as pernas do brincante.



– **Manipulador:**

Brincante, homem da burrinha, vaqueiro ou miolo de burrinha.

– **Forma de Manipulação:**

Animada em passos de xotes e trotes. Dança “ciscando”, usando de “balanceio” que, de frente à ré, valseia em derredor do Boi, dá coices etc. circula a brincadeira. O apoio na planta dos pés faculta grande equilíbrio no desempenho da manipulação, apoiado nos joelhos, ligeiramente dobrados.

– **Localização:**

Todos os conjuntos de todos os sotaques e não-sotaques.

– **Fonte:**

Todos os conjuntos de todos os sotaques e não-sotaques.

## 6 Doutor

– **Tipo:**

Ator mascarado com traje de médico. Pode ser de medicina ou veterinário.

– **Construção:**

Máscara de tecido como a de Pai Francisco e de Catirina.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Homens adultos e/ou jovens.

– **Forma de Manipulação/Interpretação:**

Pouca dança e pouca fala. Possui falas improvisadas ao estilo da Commedia dell'arte.

– **Localização:**

Nos sotaques de Matraca e Orquestra.

– **Fonte:**

Bois da Ilha de São Luís e da Região do Munim

## 7 Caipora

– **Tipo:**

Boneco de Vestir.



Figura 41 – Caipora de Boi da Ilha – São Luís – MA (Foto: Ivan Veras)

– **Construção:**

Boneca gigante com estrutura de madeira e/ou de vime, cabeça de manequim, ou madeira, ou isopor esculpido; de pano acolchoado ou cabaça pintada. Vestida de saia longa e blusas de mangas compridas, contrasta com os demais personagens por não trazer brilhos bordados.

– **Manipulador:**

Miolo ou homem da caipora.

– **Forma de Manipulação:**

Manipulada em giros e balanceios, mantém um ritmo mais compassado que os outros personagens. O miolo enxerga através de visor aberto na saia, à altura das coxas da boneca. Abre e balança os braços articulado por cordéis evolui quase sempre próximo ao pai Francisco com quem mantém certa

cumplicidade, e as vezes é confundida com Mãe Catirina. O equilíbrio do manipulador com a coluna ereta sobre os pés pousados inteiramente no chão. O apoio do peso sobre cabeça ou os ombros, facilita o equilíbrio, mas dificulta a agilidade dos movimentos.

– **Localização:**

Bois da Ilha ou de Matraca.

– **Fonte:**

Bois da Ilha de São Luís.

### 8 Jacaré (que engole cobra e sapos)



Figura 42 – Jacaré-Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Edgar Rocha).

– **Tipo:**

Boneco de Vestir.

– **Construção:**

Boneco (como um boi) com bocas articuladas com barras compridas. Corpo de papelão pitado e patas de espuma de nylon cobertas de tecido pitado.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Miolo: criança ou adulto pequeno.

– **Forma de Manipulação:**

Imitam a expressão corporal dos bichos.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 9 Bói-Cavalo

– **Tipo:**

Boneco de Vestir.

– **Construção:**

Armação idêntica à do Bói, apresentando de forma híbrida, os dois animais como gêmeos siameses. Barra longa sobre os pés. Corpo de talas e papelão, cabeça esculpida em madeira.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Miolo: Brincante da comédia.

– **Forma de Manipulação:**

Dança como bói e corre como um fantasma.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 10 Cachorro Louco

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscara de papelão moldada, grotesca, com pintura preta.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Um brincante da comédia com macacão preto.

– **Forma de Manipulação:**

Dança pouco, imita gestos e “fala” como cachorro louco.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 11 Cobra Grande

– **Tipo:**

Boneco de vestir.

– **Construção:**

Construído em armação de arame, coberto de tecido em forma de um grande saco comprido. Cabeça de papelão com grande mandíbula articulada.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Miolo: homem de estatura média, totalmente escondido.

– **Forma de Manipulação:**

Corridas estratégicas ou rápidas que permitem alcançar e engolir crianças.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 12 Pica-Pau

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscara grotesca de papelão sobre espécie de capa de saco de nylon, com asas de papelão e penas de galinha.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Brincante mascarado.



Figura 43 – Bicho – Pica-pau – Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA  
(Foto: Edgar Rocha).

– **Forma de Manipulação:**

Dança, pula e corre, imitando um pica-pau, como pede a comédia.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

### 13 Panducha

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscara de couro ou papelão pintado sem definição de traços humanos com traje em palha de buriti ou de bananeira.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Ator mascarado.

– **Forma de Manipulação:**

Dança na roda e assusta a plateia

– **Localização:**

Encontrado apenas nos Bois de Matraca (Sotaque da Ilha).

– **Fonte:**

Boi de Maracanã, Boi da Maioba, entre outros.

### 14 Pajé

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscara de couro peludo ou de papelão pintado. Roupas de curandeiro (ou de tribo de índio, ou de filho da umbanda). Em alguns sotaques, porta cabeça de

cabaça com luz ou com fogo de vela dentro, sobre uma cabeleira de palha.  
Vestimenta toda de palha de buriti desfiada.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Ator Mascarado.

– **Forma de Manipulação:**

Muita dança e interpretação.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 15 Ovelha

– **Tipo:**

Boneco de Vestir (como o Boi).

– **Construção:**

Cara de madeira, couro peludo. Barra – branca e comprida.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Miolo: menino descalço.

– **Forma de Manipulação:**

Dança e corre como boi. Dá marradas na assistência.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.



## 16 Onça

- **Tipo:**  
Mascarado.
- **Construção:**  
Máscara grotesca imitando onça.
- **Manipulador/ Intérprete:**  
Brincante da comédia com macacão malhado ou preto e branco.
- **Forma de Manipulação:**  
Finge-se de felino com expressão corporal completa.
- **Localização:**  
São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).
- **Fonte:**  
Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 17 Mundo-Gira-Mundo

- **Tipo:**  
Boneco.
- **Construção:**  
Boneco (tipo Judas de Aleluia), cabeça, mãos e pés de isopor, esculpidos e recheados de palha.
- **Manipulador/ Intérprete:**  
Um palhaço da comédia que o carrega e joga-o.
- **Forma de Manipulação:**  
Sem mistérios, é um objeto lúdico “jogado”.
- **Localização:**  
São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).
- **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

### 18 Macaco

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscara grotesca sem aparência de macaco.



Figura 44 – Bicho – Macaco – Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA  
(Foto: Edgar Rocha).

– **Manipulador/ Intérprete:**

Brincante da comédia com macacão marrom.

– **Forma de Manipulação:**

Executa trejeitos de macaco com impressionante equilíbrio/desequilíbrio.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 19 Jereba

– **Tipo:**

Mascarado.

– **Construção:**

Máscaras grotescas imitando a das aves com o formato de colete sobre a cabeça e ombros. Viseiras no peito dos bichos, construídas em armação de arame grosso e coberta de papelão, saco de nylon pintado, cabeças e bicos moldados em papier froissé.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Brincantes da comédia.

– **Forma de Manipulação:**

Dançam, imitam voos e interpretam carniceiros que querem comer o boi morto ou doente.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 20 Xengo

- **Tipo:**  
Boneco de vestir (como o Boi).
- **Construção:**  
Corpo de cofo, coberto de tecido preto. Pescoço e cabeça de isopor pintado.  
Barra preta sobre os pés do miolo.
- **Manipulador/ Intérprete:**  
Miolo: criança descalça.
- **Forma de Manipulação:**  
Dança e salta fingindo voar.
- **Localização:**  
São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).
- **Fonte:**  
Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 21 Esqueleto do Diabo

- **Tipo:**  
Mascarado.
- **Construção:**  
Máscara antropomorfa, grotesca, sem cabeleira, toda moldada em papelão pintado sobre estrutura de madeira que sobe do apoio da cabeça, tornando o pescoço comprido. O tórax da máscara está sobre a cabeça do manipulador.
- **Manipulador/ Intérprete:**  
Brincante mascarado da comédia que enxerga através de buracos no peito da máscara. Vestido de paletó e calça pretos.
- **Forma de Manipulação:**  
Dança, fala e interpreta. Utiliza-se de expressão corporal extraordinária com equilíbrio e elasticidade perfeitos.
- **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 22 Gavião

– **Tipo:**

Boneco de Vestir.

– **Construção:**

Boneco de vestir (como o boi). Armação de arame coberta de tecido e papelão pintados. Barra de chitão comprida.

– **Manipulador/ Intérprete:**

Miolo: criança.

– **Forma de Manipulação:**

Dança e imita voo.

– **Localização:**

São chamados personagens do ano. A cada ano eles colocam um personagem diferente na comédia (Palhaçada).

– **Fonte:**

Bois dos Sotaques de Zabumba, Baixada e Pandeiro-Costa-de-Mão que são Bois onde se realiza a comédia ou palhaçada.

## 23 Palhaços ou Palhaceiros

– **Tipo:**

Ator mascarado.

– **Construção:**

Máscaras grotescas de feições fixas, de papelão pintado, algumas construídas em papier froissé, ou industrializadas de borracha ou silicone, e ainda de tecido como as de Pai Francisco e Mãe Catirina. Adicionam toucas, panos de cabeça ou cabeleira de perucas variadas.



Figura 45 – Palhaços do Boi de Lourenço Pinto – Santa Helena – MA (Foto: Maxlow Furtado).

– **Manipulador/ Intérprete:**

Homens adultos e/ou Jovens utilizando trajés variados, como macacões, vestidos etc.

– **Forma de Manipulação:**

Interpretam, falam texto dramático e ora animam alguns objetos, ora se relacionam com eles animados por outros brincantes. Em geral não são dançarinos.

– **Localização:**

Bois de Zabumba do interior do Estado.

– **Fonte:**

Boi de Santa Helena, Boi de Central do Maranhão, entre outros.

**CAPÍTULO VIII**  
**ANIMAÇÃO DO BONECO "BOI" E SEU ANIMADOR "O MIOLO"**



Figura 46 – Míolo de Boi da Baixada – Penalva – MA (Foto: Nael).

Qualquer nome que se atribua ao indivíduo que atua como o manipulador do elemento animado que é o objeto “Boi”, no folguedo Bumba-meu-Boi, no Maranhão, estará sempre sujeito a uma fecunda discussão. Identificado por alguns estudiosos da área das Artes Cênicas como boneco, por outros, como máscara ou ainda, como prefere chamar a antropóloga Cavalcanti (2006, p. 71), “Boi artefato”, esse objeto animado é a figura central do folguedo.

Cumpre-me a esta altura do livro esboçar um recorte no que se pode observar da atuação desse indivíduo que manipula o Boi, quanto a seus procedimentos

gestuais e formas de relacionamento (atitudes- gestos - movimentos) com o objeto em questão; de como, em alguns “sotaques”, os miolos se comportam com relação a animação/ manipulação ou exibição do referido objeto.

### **1 O que é o Boi e como ele é “brincado”**

O Boi, esse artefato de madeira leve, geralmente construído com “vergotas de canela-de-veado” e buriti, tendo a cabeça esculpida em um bloco de madeira igualmente leve, porém maciça, recebendo como acabamento um par de chifres naturais polidos e enfeitados com ponteiros de metal brilhoso (metal nobre ou niquelado). É realmente confeccionado para ser um boneco (ou boneco – máscara), um objeto animado.

Sua cobertura é em veludo preto todo rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçangas e paetês, da face à cauda. Ostenta um determinado ícone na testa que varia de estrela, rosa, ostensório, escudo de time de futebol a brasão de estado ou brasão nacional. O acabamento perfeito para esse boneco é a sua barra, espécie de saia comprida que esconde o seu manipulador.

Na brincadeira maranhense, a forma de esculpir esse boneco sofre uma diferença considerável de sotaque para sotaque. “O Bumba-meu-Boi é uma expressão de teatro popular viva, que se reinventa, que se transforma, enquanto mantém sua tradição” (BORRALHO, 2006, p.159). Em verdade, o folguedo como é brincado, no Maranhão, segue uma ritualística que obedece a um calendário comum a todos os conjuntos pertencentes aos diferentes sotaques (pelo menos aqueles sediados na ilha de São Luís).

Acredita-se que a chegada desse folguedo ao Maranhão deu-se por volta de 1701 com o ciclo do gado. E o que mais alimenta essa crença são indicadores de complicadas referências aos personagens típicos da lida com o gado em fazendas, como o fazendeiro (o amo), o vaqueiro, o capataz, o rapaz, dentre outros, que povoam as tramas dos “autos” do Bumba-meu Boi. O folguedo vai se estruturando progressivamente e assumindo características de apropriação de componentes regionais; estabelece um ritual que se espalha por todo o Estado e está contido no ciclo da brincadeira. Ao que



estudiosos convencionaram chamar de auto, os brincantes nomeiam matança, comédia ou palhaçada, de acordo com os sotaques e com as regiões das quais se originam.

No Maranhão, o folguedo tem características que permitem compreendê-lo como teatro popular, teatro musical, teatro dramático, teatro de bonecos, teatro de atores e bonecos ou simplesmente espetáculo teatral. É impossível negar sua teatralidade.

Se existe um roteiro dramático existe implicitamente uma dramaturgia, mesmo inexistindo uma escritura. A partir disso, como foi visto anteriormente, pode-se perceber a existência de duas versões dramatúrgicas para o folguedo. Uma para o auto, esquema similar a *Commedia dell'Arte*, outra para a morte do Boi, esquema de teatro primitivo. O que caracteriza o folguedo, no Maranhão, não é só o período em que ele acontece. Embora se dance Boi, durante todo ano, como apresentação compacta, suas brincadas se concentram no período junino, durante o solstício do verão, época propícia para a celebração de todos os seus rituais.

Uma das suas fortes características é o modo de se apresentar, mantendo convencionalmente a encenação de um “auto” ou apresentando apenas a sua revista musical; outra é a sua profusão de sotaques.

## 2 A atuação do miolo por sotaque, no Maranhão

Como já foi observado, o que caracteriza cada sotaque, é o tipo de instrumental que compõe seu conjunto, as variantes de ritmo, a construção das toadas, a sua coreografia, o desenvolvimento do auto, a utilização de elementos animados entre os seus personagens e principalmente o perfil de construção do Boi.

A dança de cada sotaque tem um estilo próprio, mesmo que os passos coreográficos em algum momento possam desenhar um traço que demonstre uma ligeira semelhança com passos de outro sotaque. É na construção do Boi, seu tamanho, formato do seu bojo, e na coreografia do sotaque a que pertence que se definem os seus modos de manipulação e o perfil do seu manipulador.

Esse brincante a quem compete animar o Boi, geralmente é chamado de “miolo.” No Maranhão, é ainda conhecido como “alma”, “espírito” ou “mulher do Boi”; no Nordeste, como “tripa,” “miolo” ou “condutor” (no Boi de carnaval de Alagoas) e “brincador” (no Cavalo Marinho); de “miolo” ou “dançador”, em Santa Catarina; de “bucho” e “recheio”, no Mato Grosso. Para que se possa entender o que é um miolo de Boi, não basta definir o termo “miolo”. É necessário compreender a sua função no folguedo. E como no folguedo a encenação é um jogo, esse miolo pode ser considerado simplesmente um brincante. Mas um brincante-dançador. Aquele que tem a responsabilidade de animar (dar vida, movimentar, exhibir) o Boi. Fazê-lo correr, brincar, dançar, dar e buscar afeto da plateia (inclusive um “capim”, óbolo em dinheiro ou bebida), fugir, morrer e ressuscitar.

Fica clara a irrefutável necessidade de uma relação entre miolo e Boi que vá além da cumplicidade e da parceria, de uma relação tão harmônica capaz de confundir por momentos homem e objeto. Uma relação que define claramente a teatralidade executada nos espetáculos de animação. O Boi, esse boneco grande que pode ser chamado por uns de “boneco-máscara”, cumpre perfeitamente seu papel de figura central do espetáculo. Por mais que suas feições busquem um traço fortemente realista, apresenta-se exatamente como um simulacro, enfeitado e rígido, mas manifestando uma precisa ilusão de vida gerada pela manipulação, resultado da energia do brincante, que nesse caso, age como um ator- manipulador.

O Teatro de Animação trabalha com a matéria concreta, que pela energia do ator, torna-se animada, faz-se personagem. Matéria animada, como a própria palavra diz, é todo e qualquer corpo físico que, no contato com energias sutis do espírito, adquire outros significados. Alma é o não material, o que 'não tem peso' e se manifesta através de elementos físicos, e sua manifestação mais sutil é o movimento. Quando a matéria se move por energia própria ou acionada por impulso humano, imediatamente, provoca novos fenômenos [...] A energia que se desprende da matéria cria uma força que a transcende. A tudo isso chamamos: Vida. Quando a energia cessa, 'aparentemente', acontece a imobilidade. E, o corpo assim 'imóvel' suscita outra realidade. Ao cessar total da energia, chamamos: Morte. (AMARAL, 2005, p.16-17).

O que Ana Maria Amaral afirma é que “os elementos utilizados no teatro de animação não são vivos em si, mas transmitem vida ao serem animados”. E por estar contido nisso o mistério Vida e Morte, essa ligação entre duas realidades opostas faz operar a magia que se vislumbra no teatro de animação.

É talvez na fruição do encantamento mágico descrito por atitudes do miolo no desenvolvimento do seu gestual que se possa compreender as sutilezas do processo da animação do objeto Boi. Observando atentamente vê-se que o objeto está completamente ligado ao corpo do brincante que o veste, o que proporciona a execução de movimentos em perfeita sintonia corpo/ objeto, o que é determinado pela completa sinergia entre os movimentos do seu corpo e o movimento do Boi, que, neste caso, pode ser considerado uma máscara. Já, quando o miolo precisa levantar o Boi no momento de “rolá-lo” durante a dança ou simplesmente exibi-lo ao público, destacando-o do corpo, carece de maior atenção e melhor precisão em sua animação, pois aí ele se configura como um boneco.

E acrescenta Amaral (2005, p.20): “Em ambos os casos, o que temos é uma parte inanimada, representada pelo boneco ou pela máscara, e uma parte animada e com vida racional, representada pelo ator- manipulador”. No folguedo, o manipulador do Boi, o miolo, tem logicamente energia própria, vida racional mas não é ele o personagem. Já o Boi, o elemento animado, não tem vida nem existência real, mas é sim o personagem durante todo o tempo. Isto permite entender que, no teatro de animação que se realiza no folguedo, o miolo interpreta e se expressa com outra imagem. Diz Amaral (2005, p. 21): “Transfere energia. Sua imagem não está na cena. O boneco neutraliza a presença do ator [brincante], como se o eliminasse”.

Em verdade, no folguedo, essa neutralização transita com certa duplicidade durante todo o espetáculo. O público jamais duvida de que o Boi é um objeto que está sendo animado por um sujeito, às vezes, bem oculto, mas não esboça surpresa, nem demonstra sinais de desencantamento quando o miolo se mostra durante a função, levantando o Boi acima se sua cabeça, fazendo-o mover-se como se flutuasse ou como se sua figura fosse projetada por um alongamento descomunal de suas pernas. Boi e miolo se confundem ao ponto do público aceitá-los como um ser duplo. Sabe-se que o miolo está ali, visível ou não, mas o elemento focal é o Boi. O miolo se esconde e se revela como um brincante, não como um ator, não transgride assim nenhuma regra do teatro nem do folguedo Qual seria o perfil de um miolo?

Adulto, jovem ou criança o miolo é um posto masculino privilegiado cujo ocupante não basta apenas saber carregar um objeto cuidadosamente e dançar ao som de um batuque. Como cada sotaque possui uma estrutura de boneco (o Boi) diferente, no tamanho, formato e desenho externo, seu manipulador terá que se adequar a essas peculiaridades. Na verdade, a idade é o menos importante.

O que pode determinar mesmo é a compleição física e a altura do indivíduo, a sua agilidade corporal, sua dedicação ao folguedo (sendo um promesseiro ou não) e seu espírito dançador. O que tenho observado constantemente entre os miolos, no Maranhão, é a sua capacidade de concentração, que vai da introspecção à explosão de alegria, numa dança bem humorada, contagiante, propiciadora de uma plena integração com o público. Há momentos em que as pessoas da plateia se descobrem afagando o boneco como se fosse um animal vivo, tal é a capacidade que o miolo tem de estimular essa ilusão.

No Boi-de-Mamão de Santa Catarina, essa questão da idade do manipulador, talvez por se tratar de uma estrutura de boneco única para todos os grupos, com arcabouço um pouco resistente e mais pesado, é vista de outra forma. Observa Beltrame (2007, p.168-169):

Vale lembrar que a apresentação do Boi-de-Mamão reúne integrantes de diferentes faixas etárias com atribuições distintas e fundamentais para a sua realização. Um iniciante dificilmente entra na brincadeira para dançar debaixo da figura principal. É comum antes de animar o Boi, que o integrante atue com bonecos-máscaras com menor complexidade e tempo de participação em cena [...]. Isso supõe dominar os saberes relativos à atuação de cada figura e ao mesmo tempo passar por etapas a serem superadas, nas quais o dançador se apropria melhor do modo de atuar, adquirindo a segurança necessária para dançar debaixo de Boi.

Essa observação deixa transparecer que o miolo em questão ali denominado “dançador” é treinado, podendo ser qualquer homem que se proponha atuar com tal. No Maranhão, há certa semelhança no que diz respeito a participar do folguedo, não especificamente da animação de objetos/personagens, na brincadeira.

Durante o Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão, realizado em 2006, pelo Grupo Casemiro Coco (DEART – CCH – UFMA), foi registrada a grande participação de crianças, adolescentes e jovens em todos os sotaques. Segundo a pesquisa, essa é uma prática antiga dos grupos de Zabumba. “Leandro, 18 anos, miolo do Boi de Canuto (Zabumba) da Vila Passos, São Luís, (o mesmo Boi do finado Mizico), afirma que começou a brincar com 6 anos no posto de vaqueiro. Hoje, com 1,70m de altura, bem magro, é responsável por rolar o Boi ‘sem ter que levantar acima dos instrumentos’”. (BORRALHO, 2006, p.176).

Em 2007, com a realização do Segundo Encontro, o mesmo grupo de pesquisadores encontrou, durante a “Boiada de Matinha”, (espécie de reunião oficial dos Bois de Sotaque da Baixada realizado inclusive como concurso oficial da prefeitura daquele município), um miolo jovem prendeu a atenção de todos com sua performance. José Américo Aires, 16 anos, brinca debaixo do Boi desde os 15 anos. Lavrador, filho de família de lavradores (do Sr. José, de 36 anos e de Etienne Silva Aires de 34 anos), diz que seu irmão de 10 anos também já “rola Boi” e sua irmã de 14 anos brinca de índia. Sua mãe participa como bordadeira e acompanhante e seu pai até 2006 era o miolo principal do Boi de Santeiro (povoado de Viana), um grupo de Boi comunitário. “Mas nós pagamos promessa. O miolo é sempre um pagador de promessa”, diz Seu José. Promesseiro ou não, José Américo, afirmando que começou a atuar como o segundo de seu pai no ano anterior, deve ter omitido que, como seu irmão, já brincava extra-oficialmente dançando debaixo de Boi. Sua dança é um espetáculo à parte e de uma

perfeição que transcende qualquer compreensão sobre treinamento, regras, e esquemas coreográficos.

Mas parece óbvio que os miolos de Boi dos diferentes Sotaques apresentem peculiaridades na forma de realizar suas danças. O que vai determinar essas diferenças não é o ritmo que acompanha o sotaque, mas, decididamente, a construção da carcaça (ou capoeira) do Boi.

Para cada Sotaque, há um feitio, um tamanho, um perfil. Diria até que dois Sotaques costumam usar o mesmo tipo de arcabouço, se forem da mesma região. Por exemplo, Bois de Zabumba e de Pandeiro de Costas-de-Mãos, são Bois muito pequenos e leves e suas viseiras são dois orifícios redondos à altura do pescoço do boneco; suas barras são abertas atrás, embaixo do rabo do Boi. Os Bois de Orquestra tem uma estrutura mais ampla e ostentam um “cupim” bem modelado; sua viseira é ampla e tem formato triangular, descendo do “gogó” do Boi até os ombros, encontrando-se com a barra, tornando-se o boneco que menos esconde o seu manipulador. Os Bois da Ilha e os Bois da Baixada (os sediados em São Luís) apresentam um Boi médio com viseira triangular pequena na base do pescoço e barra completa com abertura frontal.

Os Bois da Baixada, do interior do Estado tem um formato diferente no arcabouço da carcaça e são cobertos também de forma diferente. Suas barras, as quais chamam também de lençol e varredor, são colocadas como uma coberta de cama por sobre a carcaça, sobrando bastante de um lado e outro. Outra peça de “lençol” é estendida da nuca para o rabo do Boi, deixando livre a sua cauda. O couro é sobreposto como se fosse um tapete ou um manto. Ora, o pescoço do Boi é totalmente descoberto, deixando aparecer o miolo da cintura para cima.

São essas estruturas que podem definir o tipo físico de cada miolo. Quanto a faixa etária, somente o Sotaque de Zabumba tem preferência por miolos crianças ou adolescentes. Zé Olhinho, Amo do Boi de Santa Fé, participando de uma “Roda de Conversa” durante o Segundo Encontro, em 2007, afirma que cada miolo tem uma coreografia própria, “cada miolo rola o Boi de um jeito.” Diz que em cada região há um modo distinto de “rolar o Boi” evidenciando a expressão “rolar” como sinônimo de animar ou manipular. “O miolo tem que ter prazer e entusiasmo para rolar o Boi”, arremata ele. Em relatório da pesquisa realizada durante o mesmo Segundo Encontro,

Valmor Beltrame assistindo a brincadas num arraial junino em São Luís observa: “As ações de ‘rolar o Boi’, ‘levantar e girar’, correr e dançar fora do grande círculo formado pelas índias e outros bailantes são procedimentos recorrentes em diversos grupos até mesmo de diferentes sotaques.”

Essa observação procede, mesmo por que nos movimentos largos estão sempre presentes desenhos coreográficos comuns a todos os sotaques. É na dança que vai se dar a variação, posso dizer mesmo, a forma de manipular o Boi. Nos Sotaques de Zabumba e Costas-de-Mãos, o manipulador está sempre de pé. Usa o boneco como um chapéu que faz descer como um grande véu sobre o seu corpo. Mas o Boi é um boneco “vivo.” O domínio das mãos que realizam movimentos em perfeita coordenação com todo o corpo, exibem um complexo movimento rítmico que fazem o Boi dançar elegante e suavemente mesmo quando corre para o público.

Nos sotaques da Ilha, da Baixada e de Orquestra os miolos partem de uma postura que implica em manter as costas ligeiramente dobradas, apoiando o boneco com os ombros e com as mãos. Para rolar literalmente o Boi, fica de pé, o que lhe permite inclusive saltar. Nos Bois da Baixada sediados no interior, há outra dinâmica. Se o miolo não está em pleno jogo de encenação ou dançando em uma apresentação, mesmo com o Boi dentro da roda, ele se exhibe quase por inteiro e o boneco se assemelha a uma capa. Consegue segurar o Boi, projetando o tórax completo, o que possibilita um gesto subsequente de um traçado poético inigualável. Como se mergulhasse de costas para dentro do boneco, desaparece meio agachado e dança como se somente o boneco existisse.

### **3 Como se dá a animação do Boi**

A animação executada pelo miolo extrapola quaisquer princípios determinados pelo Teatro de Bonecos, com referência a manipulação. Aqui, o manipulador transcende os gestos manuais e literalmente se veste com o Boi, penetra o Boi e de repente, este parece tornar-se a sua pele. Há uma harmoniosa e equilibrada relação homem/ objeto de difícil e complicada explicação e entendimento. Há definitivamente um “dentro” e um “fora” perceptíveis.

Zé Olhinho na mesma roda de conversa citada anteriormente volta a fazer outra afirmativa para descrever o trabalho do miolo: “eu não brinco debaixo do Boi, eu brinco dentro do Boi.” Em seu relatório, acerca do que afirma Zé Olhinho, Valmor Beltrame comenta: “A diferença entre debaixo e dentro merece reflexões. Há na expressão ‘dentro’ a ideia de autoria, de animar, de criar como artista. Já, na expressão ‘debaixo,’ neste caso específico, indica a presença do artefato, o boneco-máscara/objeto e remete a estar submetido á forma”.

A animação do Boi (que podemos dizer, se dá através da manipulação do miolo), pode ser compreendida como dança, bailado que integra animador e objeto de uma forma em que se torna possível observar uma partitura de gestos que se sucedem para tornar a se repetir de forma harmonicamete ampliada. O miolo entra para debaixo do Boi geralmente num movimento sublime, num gesto respeitoso e conduz o boneco para o centro da apresentação.

A partir daí o bailado segue uma sequência de movimentos que podem ser observados em quase todos os sotaques, excetuando-se os Bois da Baixada, no interior, que deixam por muito tempo a cabeça do miolo exposta e arrastam muito a parte traseira da barra do Boi.

São estes os principais movimentos: **BALANCEAR:** O Boi vai deslizando ao som das toadas; **CORRIDA:** Forte e suave, longa e breve, em volta e no centro da roda, como continuidade do balanceio; **GIRO:** Executa em seguida esse movimento de girar em rotação e translação; **TREMELICAR:** Ao concluir as giradas, o Boi é suspenso e dança em circulo, tremelicando; **ROLADA:** Dando sequência a tremelicada, executa a rolada, numa dança aérea que implica em novos giros e volteios; **VALSAR:** Agora a coluna do miolo parece deixar o ângulo de 90° de adota o de 45° passando a dançar como se estivesse valsando. Primeiro sozinho e em seguida com outros personagens da roda, principalmente vaqueiros, burrinha, índios, índias, caboclos reais, pai Francisco e mãe Catirina; **PINOTAR:** Em geral, após os valseios, o Boi pinota, isto é, salta; **BANZEIRO:** Em seguida ao salto, o Boi dá umas voltas imitando com o corpo como se fosse um barco nas ondas do mar; **CORRIDA:** Volta ao movimento da corrida e reinicia a dança.



#### 4 As variadas performances executadas pelo miolo

Para executar toda essa partitura gestual, o miolo teria desenvolvido um exaustivo treinamento físico? Ou o estímulo da música, a dança, o aquecimento com a cachaça ou o conhaque de alcatrão lhe asseguram o equilíbrio corporal que assume desde a base dos pés descalços e achatados e com curvaturas dos joelhos, um retorcer da coluna vertebral em rotações de parafusos, o que através de pesquisa do teatro oriental Eugênio Barba cognominou de equilíbrio precário.

São performances que possibilitam ao miolo dar a impressão de deixar o Boi parado no alto e rodar e contorcer-se debaixo dele. Assim, quando o miolo se exhibe, especula-se uma quebra, uma ruptura na intenção de mostrar-se, diminuindo a exposição do objeto ou acontece um fenômeno de ampliação gestual, de interação manipulador-objeto utilizando o preenchimento do plano “espacial alto”.

O miolo de Boi não é, como vimos, um brincante isolado, pois o Boi não brinca sozinho. No Maranhão, como também já vimos, as brincadas podem acontecer com a encenação de um auto ou como um simples musical, somente música e dança. Mesmo assim, o Boi se exhibe, interagindo com todo o elenco, num palco, num tablado ou num terreiro. Só que além das brincadas de apresentações o Boi tem também as brincadas do seu ritual próprio como o Batizado e a Morte do Boi (matança final simbolizando o fim do ciclo anual da brincadeira). Aí o miolo precisa ser também (ou mais) competente em suas performances. O miolo, no seu trabalho de animador do Boi executa perfeitamente a ação conceituada como performance por Pearson (1995 apud BIÃO, 1999, p.157):

A performance é um modo de comunicação e de ação, distinto da ação ‘normal’ ou ‘cotidiana’, caracterizando-se por certos tipos de comportamentos e diversos registros de engenhosidade [...] A performance é uma rede sofisticada de contratos, de sistemas signico-cinésicos (movimentos corporais), hápticos (contato consigo mesmo e com os outros) e proxêmicos (distância relativa entre os corpos e de manipulações do espaço- tempo). Ela é autônoma.

Isso não me autoriza chamar o miolo de Boi de Performer, mas seria bem o termo que indicaria melhor sua atuação se pudéssemos isolá-lo da cena do folguedo.

Em inglês a expressão performer é normalmente utilizada para designar o artista cênico [...] No Brasil esta palavra embora tenha sido muito empregada

é frequentemente entendida como ‘improvisação’ [...] Na tradução do livro ‘A arte secreta do Ator-dicionário de antropologia teatral’ optou-se pela expressão ator-bailarino, para traduzir o termo performer [...]. (STRAZZACAPPA, 1997 apud BIÃO, 1999, p. 163).

Também essa tradução não condiz com a realidade do miolo. Em geral, os miolos de Boi não se consideram artistas cênicos porque eles na sua função, não estão representando, estão ali para brincar, brincar com os outros. Eles executam um jogo, não se exibem como “narcisos” na cena, para os outros, e sim agem e reagem, percebem, correspondem ao público, mas distanciam-se, não se comprometem. Seguem sempre o ritual da brincadeira, os esquemas pré-inventados e repetidos sem o rigor do compromisso. Podem refazer-se, na repetição. Pode-se pensar assim que o miolo executa diferentes performances de acordo com os espaços, tempo e modelos de apresentação e cumprimento do ritual do folguedo.

Durante as brincadas, quando não há apresentação do “auto”, segue a partitura descrita anteriormente. Quando há a encenação, o miolo assume um papel de manipulador mais exigente. Ele é agora um brincante-dançador, um simples brincador ou um autêntico “titeriteiro”?

É nessa hora que se conhece toda a habilidade de um miolo. Como um mágico ou um contorcionista além de dançar com seus antagonistas Chico e Catirina, ele tem que fazer um Boi dançar ora manhoso, ora arisco; e quando morto, o boneco trazido para o meio da cena, totalmente vazio, saber entrar no Boi sem ser visto pelo público, camuflado por outros personagens. Quando o Boi é curado ou ressuscitado, tem que saber gerner, fingir estar despertando e urrar com força e levantar alegre e dançando.

O período em que um miolo é mais exigido como animador de um Boi, é na “Morte do Boi”. Ele passa a viver também o drama do Boi. São dias de festa em que esse Boi brinca, dança despedindo-se de pessoas e lugares, fazendo visitas etc., até que foge e se esconde.

É procurado, encontrado, laçado e numa correria por horas ou mesmo dias, vai conseguindo fugir e sendo outra vez laçado e finalmente trazido em procissão até o mourão. É um cortejo belo e triste ao mesmo tempo. E o miolo ali, sendo ele próprio literalmente a alma do Boi.

Parece que há um sentimento que vai além da interpretação. O miolo parece não mais representar, parece estar vivendo aquilo. Para mim deixa de ser teatro de ator e de animação e passa a ser puro jogo ritualístico. Ao aproximar-se do mourão, o Boi sempre solta um mugido muito forte (um gemido alto e sofrido) e dá um jeito de soltar-se. Sem correr para muito longe é laçado outra vez e amarrado ao mourão. O ritual da morte do Boi é a partir daí um grito ancestral. Símbolos e signos se imbricam até chegar-se a uma leitura mais clara da morte, quando o Boi ferido no pescoço geme cai de joelhos e o miolo derrama quantos garrafões de vinho tinto estiverem junto ao mourão, por baixo da cabeça do Boi, como se este sangrasse.

Ao som de uma toada triste de despedida e de esperança de “voltar no ano que vem”, aquele vinho derramado em bacias, vai sendo distribuído entre os convivas. Observou-se aí a trajetória ritualística dos movimentos estudados, marcados em função de um rito de morte, o que exigiu do manipulador uma maior integração com relação ao objeto, que lhe impõe além de uma consciência física dos atos e passos coreográficos, uma consciência da função, quase sacerdotal, que o leva a realizar a magia da refiguração: o animal sagrado revelado e substituído por um objeto-totem que se oferece a um sacrifício.

## **5 Qual o aprendizado do miolo e como se dá a transmissão desse conhecimento**

Como se prepara um miolo, com lhe são transmitidas as técnicas de manipulação, os passos da dança é possível ensinar? É possível aprender? Tudo parece possível. O problema seria o como. No transcorrer deste trabalho, já vimos como o miolo José Américo e seu irmão aprenderam a rolar o Boi: imitando.

acompanhando seu pai. O miolo do Boi de Zabumba, o Leandro, também já brincava Boi desde os seis anos de idade observando certamente os miolos do seu grupo. Então imitar, reproduzir passos, é um dado importante. Mais importante é juntar a isso um talento despertado por uma espécie de vocação que vai permitir a pessoalidade da performance. Aquilo que não é adquirido mas sim exteriorizado pela própria ação do indivíduo que brinca. Como observa Beltrame (2007, p. 166-167) em seu estudo sobre o Boi-de-Mamão:

[...] a técnica pode ser assimilada por todos, técnica se ensina e se aprende, mas o seu domínio por si só não é suficiente para afirmar o trabalho do artista criador. [...] As trajetórias dos dançadores dos grupos de Boi demonstram como o conhecimento que dominam foi produzido, considerando esses dois aspectos, que se imbricam durante toda a sua atividade artística: as técnicas herdadas e o acréscimo de saberes, resultado do processo criativo grupal ou individual do artista.

## CAPÍTULO IX

### BREVES NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DOS SOTAQUES

#### 1 Sotaque de Matraca ou Boi da Ilha

Raimundo Barbosa Reis Filho  
Sandra Maria Barbosa Cordeiro

Denomina-se Sotaque de Matraca ou Boi da Ilha, os conjuntos de Bois onde predominam influências indígenas no ritmo, nos instrumentos, na vestimenta e no “baiado”.



Figura 47 – Cabeça de Boi da Ilha – São Luís – MA (Foto: Nael).

Suas origens são investigadas até hoje, o que torna quase impossível precisar suas fontes mais primitivas. Segundo depoimento de José Costa de Jesus, em *Memória de Velho*, até 1939 o “Boi” não chegava até o Centro da Cidade. Saía do povoado da Maioba e só chegava até o bairro do Anil. Sem iluminação, os caminhos eram estranhos, com mato fechado, iluminados por lamparinas. As pessoas carregavam um pau de carga com um cofo, onde traziam as matracas. Em 1949, esse “Boi” brincou no Monte Castelo, bairro mais próximo do centro da cidade.

Matracas são dois pedaços de madeira rija em formato de paralelepípedo, variando de tamanho. Batidas uma contra a outra, produzem um som estridente que domina e marca o ritmo e foram introduzidas a partir da década de 60, do séc. XIX. Além delas, têm-se os Pandeirões ou Tinideiras, Maracá e Tambor-onça.

Os elementos que geralmente compõem esse Sotaque são: Boi, Burrinha, Pai Francisco, Catirina, Amo, Caipora, Panducha, Caboclo de pena, Caboclo de fita e Índias.

## 2 Sotaque de Zabumba

Giovani Marcel Prazeres Dias.

A zabumba é um instrumento musical, uma espécie de grande bumbo que dá marcação ao ritmo da toada sendo tipicamente um instrumento africano. A genética africana é comentada pelo escritor “Américo Azevedo Neto”, que estabelece uma divisão taxativa de grupos e subgrupos, colocando o sotaque de zabumba no grupo africano. Comenta também a respeito que anteriormente tal instrumento não era empregado, sendo introduzido no folgado posteriormente ao seu surgimento, sem data precisa.



Figura 48 – Cabeça de Boi de Boi de Zabumba – São Luís – MA (Foto: Nael).

“O palhaço Antônio Vieira” (lembrando que o palhaço é um mascarado do folgado) “informa que em sua época ainda não se usava zabumba no Bumba-meu-Boi em que ele participava”. Para fazer a brincadeira usavam instrumentos improvisados.

Tem origem provável na região de Guimarães e Cururupu – MA; utilizam em sua percussão a zabumba, o maracá, tamborinhos e tambor onça. Constituí-se de vaqueiros, tapuias, caboclos de fita e o cabeceira, todos com indumentária diferenciada, bastante rica e luxuosa. Seu guarda-roupa tem como característica básica, as golas e o camisa de barra, as botas e o esplendoroso chapéu de fitas (grinalda). Os vaqueiros usam também, ou um colete, ou pelerine bordado com canutilhos e miçanga, nos pés sobre os sapatos usam polainas ou perneiras.

Os grupos em São Luís, geralmente se concentram em bairros próximos ao Centro Histórico da cidade, locais como a Fé em Deus, Ivar Saldanha, Vila Passos e Bairro de Fátima.

O Boi da Fé em Deus possui em sua origem a figura do “Seu Laurentino”, primeiro dono do Boi, posto repassado para “Dona Terezinha Jansen”, no momento de sua morte, fato bastante lembrado por seus brincantes. Este Boi pode ser considerado o mais antigo grupo de zabumbeiros em atividade.

A toada típica do sotaque de zabumba é a toada longa de estilo de narrativa épica. Este sotaque é extremamente apegado à imagem de São João, suas toadas fazem referência à religiosidade e aos aspectos da comunidade e da cidade de São Luís. Os principais representantes são o Boi do “Seu Lauro”, “Boi de Leonardo”, “Antero”, “Newton”, “Canuto Santos” e “Boi da Fé em Deus”.



### 3 Sotaque de Orquestra

Adalberto Freire Borralho

Ivan Veras Gonçalves



Figura 49 – Cabeça de Boi de Orquestra – São Luís – MA (Foto: Nael).

O surgimento dos grupos de Bumba-meu-Boi no sotaque de Orquestra deu-se no município de Rosário/MA, na década de 1940, primeiramente no povoado de São Miguel de Rosário, depois nos povoados de São Simão e São João do Rosário. Nos primeiros grupos que surgiram na região, o ritmo era semelhante ao que existe hoje, já existindo a parelha de bombos, o tambor onça, o pandeiro coberto de couro de veado ou de capivara e também um tipo de matraca semelhante a uma castanhola. Tudo era centrado no cavaquinho e no banjo, acompanhados pela rabeca. Na época esse Boi era chamado de BOI DE MÚSICA. Em alguns grupos já se podia ver um ou dois instrumentos de sopro que produziam variações no acompanhamento quando o cantador entoava o aboio de uma toada.

Pode-se observar que a batida, o ritmo da percussão desse sotaque, se assemelha ao ritmo do acompanhamento das danças do Pela Porco (Lelê), São Gonçalo e do Chorado comuns nas regiões do Rosário e do Munim que apresentam um mandamento rítmico lendo e cadenciado até hoje.

Mas foi por volta do ano de 1943, quando o Sr. João Pereira fundou um grupo de Bumba-meu-Boi e resolveu juntar vários instrumentos de sopro de uma só vez, que o sotaque de Orquestra atual passou a existir. Foram acrescentados aos instrumentos de percussão já existentes: trombone, saxofone, trompete e clarinete.

Em Axixá, no povoado de Centro Grande, já em 1916, Dona Anália Veras (avó do amo Feliciano Veras), fez o primeiro grupo de Bumba-meu-Boi do município e, por se tratar de um pagamento de promessa, batizou o Boi com o nome de Prometido.

Os grupos de Boi de Axixá seguem uma cronologia clara, mesmo sendo chamados de “Boi de música”:

- 1931– Prenda Fina, povoado de Santa Rosa, do Sr. Tancredo Maciel, acompanhando a percussão, o trombone de Benedito Leite e o clarinete de Flávio Cantanhede;
- 1932– Lindo Amor, povoado de Santa Rosa;
- 1934 – De Verdade, povoado de Centro Grande, do Sr. João da Mata (comerciante de Riachão);
- 1935 – Brilhador, povoado de Centro Grande, também do Sr. João da Mata (comerciante de Riachão);
- 1938 – Lindo Amor, povoado de Santa Rosa, do Sr. Gonçalo Gomes;
- 1939 – Luz de Ouro, povoado de Santa Rosa, também do Sr. Gonçalo Gomes.

Em Axixá, o primeiro grupo de Bumba-meu-Boi no que é considerado sotaque de orquestra foi preparado no povoado de Centro Grande, em 1949, pela senhora Dona Amélia tendo como maestro da orquestra o pistonista Newton Reis.

Grupos de Bumba-meu-Boi de orquestra mais famosos: Bumba-meu-Boi de Axixá, Bumba-meu-Boi de Morros, Bumba-meu-Boi de Rosário, Bumba-meu-Boi de Presidente Juscelino, Bumba-meu-Boi de São Simão.

#### 4 Sotaque da Baixada

Maxlow Carvalho Furtado

O Sotaque da Baixada é caracterizado pelos conjuntos de Bois advindos e /ou existentes na Baixada Maranhense. Os grupos de Bumba-meu-Boi da Baixada se destacam por apresentar grande número de componentes, incluindo índios, cazumbas, burrinhas, Pai Francisco, Mãe Catirina, Dona Maria e outros personagens.



Figura 50 – Chapéu de rajado de Boi da Baixada – São Luís – MA (Foto: Nael).

Os instrumentos desse sotaque compõem, em São Luís um terno de pandeirões de tamanhos variados, matracas de cordéis, maracá pequeno, chocalhos (com os cazumbas). No interior do Estado, o ritmo é o mesmo, porém os instrumentos variam de formato e de tamanho, alterando um pouquinho o som. No interior, gaitinhas de plástico aumentam o som do conjunto.

Este sotaque mantém tradicionalmente a matança e entre seus personagens destacam-se a “Mãe Catirina” (ator travestido e sem máscara, adicionando apenas uma peruca feminina), “D. Maria” (mulher sem máscara) e Pai Francisco, que em geral são

brincantes que atuam como cazumbas, que no momento da comédia, portando um chapéu de palha e um rifle, exercem a função do Pai Francisco, mesmo sem retirar a túnica do Cazumba, deixando de lado apenas a máscara gigantesca.

O personagem que mais se destaca é o Cazumba, principalmente pela máscara, a careta que esconde o rosto do brincante. Hoje, cada grupo de Boi da região pode ter até vinte ou mais cazumbas.

Municípios da região da baixada maranhense: São Bento, São Vicente de Ferrer, Cajapió, Olinda Nova, São João Batista, Matinha, Viana, Penalva.

## 5 Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão

Vanessa Macedo Costa



Figura 51 – Tocador de pandeiro do sotaque Costa-de-Mão – Boi de Cururupu – MA (Foto: Ivan Veras).

Sotaque de Pandeiro de Roseta, Pandeiro de Costa-de-Mão são nomes usados para designar grupos oriundos do litoral noroeste do Estado do Maranhão, da cidade de Cururupu, que segundo Manoel Goulart Filho (historiador e pesquisador da cidade de Cururupu) teve início por volta de 1880, quando haviam Bois com características parecidas com as que hoje ali se apresentam.

No início do século XX, essa brincadeira tomou um forte impulso com a fundação dos Bois do Barro Vermelho (com Lourenço Melo), o de Chiquinho Lisboa e Pedro Lisboa, entre outros. Em 1950 foi fundado o Boi de Fortaleza, com um Boi de cofo para crianças, hoje conhecido e registrado como “Brilho da Sociedade”, e, em 1961, o Boi Rama Santa.

A construção do boneco (o Boi) foi-se modificando com o tempo segundo Gustavo Pacheco (Rio de Janeiro), o Boi era coberto com um tecido grosso - azulão,

sobre ele se enfeitava com papel – malacacheta, colado com goma de tapioca, daí para o cetim, depois o veludo, rebordado. O que caracteriza este sotaque são os pandeiros de cordel, tocados com a costa de uma das mãos. Esses pandeiros são revestidos de couro de cotia, cobra, guariba ou nylon, instrumentos que podem juntar-se a um tambor onça e um surdo.

Os elementos animados encontrados neste sotaque se restringem às comédias realizadas em sua sede, como o jacaré, a onça, a cobra, o macaco, e outros. Suas formas se reproduzem entre bonecos, máscaras fixas máscaras com articulação.

## 6 Os sotaques não definidos

Tácito Freire Borralho

Conjuntos de Bumba-meu-Boi que não se enquadram em nenhuma classificação e poderiam ser denominados de simplesmente “Boi de...” povoam todo o Estado do Maranhão. Consideramos importante citar os de maior tempo de existência segundo catalogação informada pelo folclorista Jandir Pereira, do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

- **Baixo Parnaíba:**
  - Boi “Estrelinha de Prata”, do Sr. Artur Almada Lima;
  - Boi de Seu Assis em Veado Branco, município de Milagres –MA.
- **Litoral Setentrional:**
  - Boi da Ilha do Estandarte em Candido Mendes.
- **Sertão maranhense:**
  - Boi do Seu Raimundo Bastos (com Violão), em Caxias;
  - Boi “Novo Ano”, de Seu Sebastião (com rabeça), em Caxias;



Figura 52 – Ritual de despedida de Boi de sotaque não definido – interior do Maranhão (Foto: acervo Jandir Pereira)

-Boi “Reis da Luta” de Dona Enedina e Seu Raimundo, em Alto Alegre;

-Boi do Sr. Martelo, do povoado de Munim, em Coroatá.

- **Região do Itapecuru:**

-Boi de Seu Sebastião, em Itapecuru Mirim;

-Boi “Jardim da Ilha”, entre Timbiras e Pirapemas.

- **Médio Mearim:**

-Boi de Seu Leonardo, em Lago da Pedra.

**Outros:**

-Bois da “Beira do Lago”, da “Ponta da Mangueira”, do Jacaré, do município de Bacurituba (uma variação do sotaque da Baixada, utilizando como instrumentos: ritinta, matraca, tambor-de-fogo).



## 7 O Boi e a contemporaneidade

Tácito Freire Borralho



Figura 53 – Pandeirões de nylon de Boi da Ilha – São Luís – MA (Foto: Nael)

Como o folgado é vivo, ele se renova, cresce, morre e renasce com diferenças marcantes. Não é difícil identificar traços de contemporaneidade que afirmam essa atualização do Boi:

- Utilização de materiais modernos, mais brilhosos, desenhos estilizados de trajes de índios e índias, grande participação de mulheres (como índias ou rajados), mudança de nomenclatura de “mutucas” para torcedoras.
- Modificação no roteiro e forma de apresentação ou brincadas; reformulação do auto (ou comédia) ou total ausência dele. Alteração de calendário e ritual.
- Grande participação na mídia, maior difusão da produção musical, utilização de carros-de-som.
- Grande participação de crianças e jovens de ambos os sexos.



Figura 54 – Cazumba com máscara de látex – Matinha – MA (Foto: Nael).

- Os conjuntos tradicionais que pagam promessa vão cedendo terreno para grupos de estrutura nova, de organização mais voltada para o grande show, grande espetáculo, embora esses grupos tradicionais estejam cada vez mais se adaptando às propostas mais modernas de apresentações e brincadas.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Seria talvez um desperdício o desenvolvimento de um estudo sobre o folguedo do Boi se não se pudesse fazer disso uma apropriação legítima em favor dos estudos da teatralidade e da dança, transgredindo as regras impostas por escolas e academias, contaminando parâmetros rígidos e fazendo perceber que em se rompendo as fronteiras das manifestações artísticas populares, muito se tem que aproveitar dos conhecimentos e técnicas ali contidos apresentando assim, quem sabe, novos paradigmas para os estudos do teatro de ator, do teatro de animação, da dança e da dança-teatro. Como, por exemplo, o estudo das partituras de passos coreográficos comparando com técnicas de estudos do acervo erudito, entre outros.

Proceder a um estudo mais detalhado sobre o trabalho artístico do Miolo de Boi e de outros animadores dos outros Elementos Animados no folguedo é conhecer mais profundamente suas funções ou seus papéis de brincantes. Talvez chamá-los de “brincantes-baianes”, “brincantes-dançadores”, “brincantes-manipuladores”, sem esquecer que eles são verdadeiramente artistas populares, perfeitos atores e dançarinos, performers, mas que preferem chamarem-se BRINCANTES.

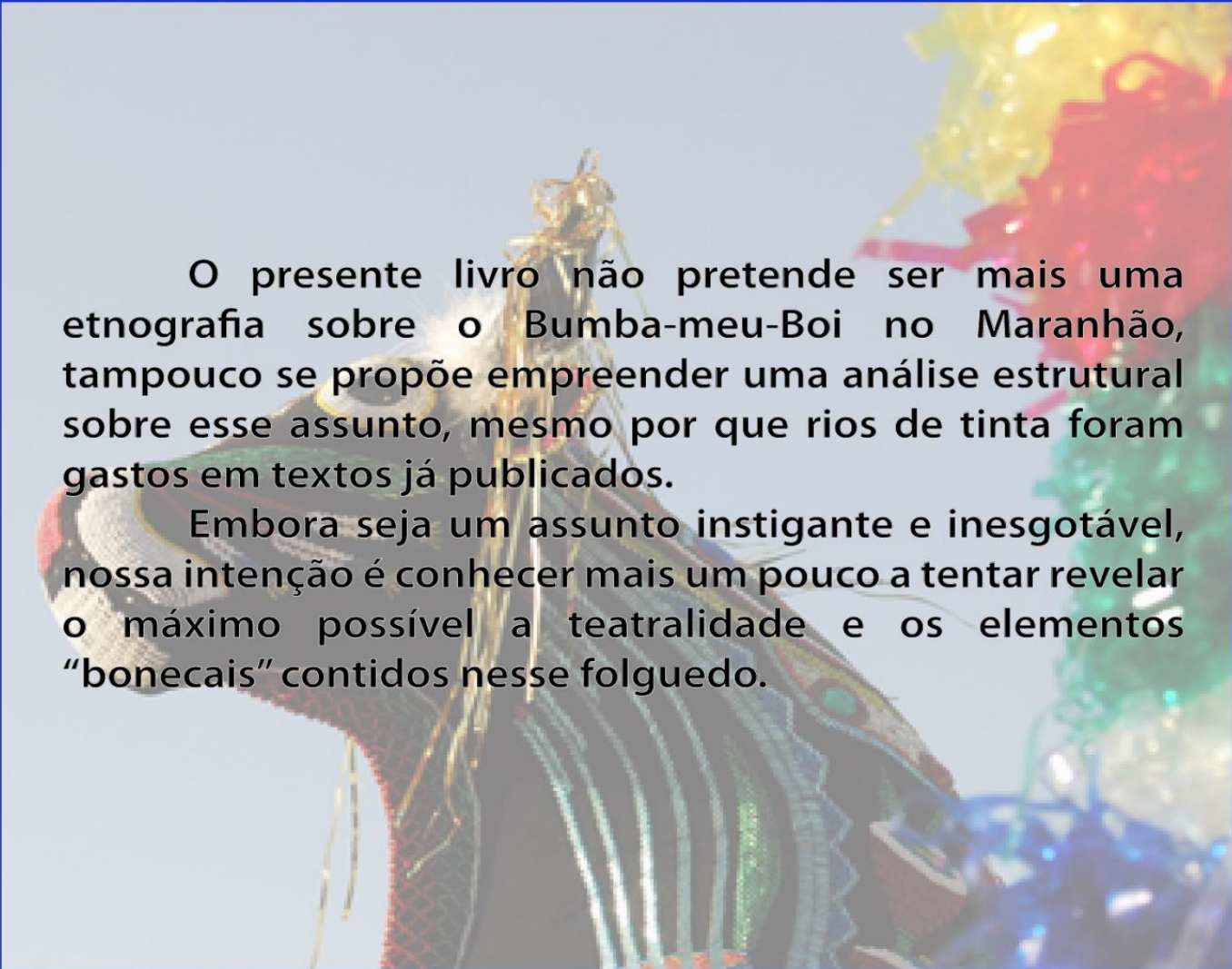
## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ana Maria. O universo das coisas. **Moin-Moin**: revista de estudos sobre Teatro de Forma Animadas, Jaraguá do Sul, ano 1, nº 1, p.14-24, 2005.
- ANAIS DO CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 10., 2002, São Luís, 2004.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-Boi do Maranhão**. São Luís: Ed. Alcântara, 1997.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nícola. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas-São Paulo HUCITEC/UNICAMP, 1995.
- BELTRAME, Valmor Nini. O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica. **Moin-Moin**: revista de estudos sobre Teatro de Forma Animadas, Jaraguá do Sul, ano3, nº 3, p.160-175, 2007.
- BIÃO, Armindo; GREINER, Cristine (Org.). **Etnocologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume Editora, 1999.
- BORRALHO, Tácito Freire. Os elementos animados no Bumba-meu-Boi do Maranhão. **Moin-Moin**: revista de estudos sobre Teatro de Forma Animadas, Jaraguá do Sul, ano 2, nº 2, p.158-178 , 2006.
- BORRALHO, Tácito Freire. **O Boneco – Do imaginário popular maranhense ao Teatro**: uma análise de O Cavaleiro do Destino. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba-meu-Boi**: o Boi misterioso de Afogados. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRANDÃO, Téo. **Seis Contos Populares no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1974.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CARVALHO, Luciana. **A Graça de Contar**: as narrativas de um Pai Francisco no Bumba-meu-Boi do Maranhão. Tese de doutoramento, IFES/UFRJ, 2005.

- CASCUDO, Câmara. **Antologia do Folclore**. Vol. 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- CASCUDO, Câmara. Dicionário de Folclore Brasileiro. 5 ed. 1984. Belo Horizonte: Editora Itália.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Temas e Variantes do Mito: sobre a morte e a ressurreição do Boi. **Mana**, Rio de Janeiro, vol.12, nº1. abr., 2006.
- FARO, Antonio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- FERREIRA, Ascenso. “**O Bumba-meu-Boi**”. Arquivos, Prefeitura Municipal de Recife, 1944.
- GUIA prático de antropologia. São Paulo: Cultrix. [s.d.].
- LIMA, Carlos. **Bumba-meu-Boi**. 3 ed. São Luís: Augusta, 1982.
- LOMMEL, Andréas. **A Arte pré-histórica e Primitiva**. Mundo da Arte. Enciclopédia das Artes Plásticas de Todos os Tempos. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1996.
- MEYER, Marlyse. **Pirineus, Caiçaras**. Campinas: Editora da Universidade, 1991.
- MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a Bordo das Naus Portuguesas nos Séculos XV, XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Nórdica Editora, 2000.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. **Boi de Reis**. João Pessoa: Mundial Editora, 2001.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. Boi de Reis. João Pessoa: FIC Augusto dos Anjos, 2004.
- PRADO, Regina. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 1997.
- REIS, J. Souza dos. **Bumba-meu-Boi**: o maior espetáculo popular do Maranhão. São Luís: LITOGRAF, 2000.
- VOLPATTO, Rosane. **Mitologia Romana**. Circulo de Estudos. Brumas da Lusitânia. Gwydionlusitanae. Lisboa, maio, 2008.

## GLOSSÁRIO:

- \* **“Brincar”** : Dançar (jogar), se apresentar, representar;
- \* **“Consagrado ao Santo”** : Entregue ao santo, devotado ao santo, colocado sob o poder do santo católico ou das entidades da mina e da “cura”;
- \* **“Cura”** : Culto de religião indígena também chamado de pajelança, praticado no Maranhão;
- \* **“Morte do Boi”** : O mesmo que matança- finalização da brincadeira;
- \* **Benzido** : Consagrado, aspergido com água benta;
- \* **Matança** (finalização da brincadeira) : ritual de finalização do ciclo da brincadeira que implica em vários dias de festa terminando com a morte simbólica do “Boi” artefato;
- \* **Matança de Esbandalhar** : Matança final, quando o “Boi” artefato é esbandalhado (quebrado), e repartido entre os presentes, principais participantes da brincadeira;
- \* **Matança de Levantar** : Matança final, quando a madrinha do Boi liberta – o do mourão e ele foge da morte. É liberado;
- \* **Matança final** : Idem
- \* **Miolo** : ator/dançarino/manipulador: homem que anima o Boi artefato;
- \* **Paramentados** : Vestidos ritualisticamente. Portando paramentos;
- \* **Brincadeiras** : Apresentações de brincadeiras (espetáculo) do folguedo do Bumba-meu-Boi;
- \* **Caboclo** : Entidade ameríndia ou brasileira cultuado no tambor-de-mina e na “cura” ou pajelança;
- \* **Mourão** : Espécie de mastro que é uma árvore de mangue desfolhada e enfeitada com papel brilhoso e cheia de lembrancinhas dependuradas, onde se mata o “Boi” artefato;
- \* **Orixá** : Entidade africana cultuada no Candomblé;
- \* **Sotaques** : Agrupamento de conjuntos de Bumba-meu-Boi (no Maranhão) que apresentam semelhanças do ritmo às danças e comédias;
- \* **Tambor-de-mina** : Culto de religião africana praticado no Maranhão que reverencia os voduns;
- \* **Vodum** : Santo africano, entidade celebrada nos cultos jeje-nagô de São Luís do Maranhão;
- \* **Voto**: Promessa;



O presente livro não pretende ser mais uma etnografia sobre o Bumba-meu-Boi no Maranhão, tampouco se propõe empreender uma análise estrutural sobre esse assunto, mesmo por que rios de tinta foram gastos em textos já publicados.

Embora seja um assunto instigante e inesgotável, nossa intenção é conhecer mais um pouco a tentar revelar o máximo possível a teatralidade e os elementos “bonecais” contidos nesse folguedo.