

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO UNI-RIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

JULIANA BITTENCOURT MANHÃES



MEMÓRIAS DE UM CORPO BRINCANTE:
A BRINCADEIRA DO CAZUMBA NO BUMBA-BOI MARANHENSE

Rio de Janeiro

Agosto/2009

JULIANA BITTENCOURT MANHÃES

MEMÓRIAS DE UM CORPO BRINCANTE:

A BRINCADEIRA DO CAZUMBA NO BUMBA-BOI MARANHENSE

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da UNIRIO, como requisito parcial a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estudo de Performance, Discursos do Corpo e da Imagem. Sob a orientação do Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho.

Rio de Janeiro

Agosto/2009

MEMÓRIAS DE UM CORPO BRINCANTE:
A BRINCADEIRA DO CAZUMBA NO BUMBA-BOI MARANHENSE

JULIANA BITTENCOURT MANHÃES

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação do curso de Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, defendida e aprovada pelos professores:

Orientador: _____

Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Nara Waldemar Keiserman – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Raimundo Oswald Barroso – Universidade Federal do Ceará

Dedico aos mestres Apolônio Melônio e Abel Teixeira que me deram
licença para entrar na brincadeira do bumba-boi...

A minha mãe Elisabeth e meu pai Luiz que me botaram nesse mundo
festivo do Maranhão...

E a minha Vó, Isa de Oliveira (*in memorian*), pela vontade de aproveitar e ter fé na vida!!!

AGRADECIMENTOS:

Agradecer é a possibilidade de recordar muitas pessoas fundamentais nesta trajetória e reconhecer momentos especiais que fizeram e fazem parte desta história.

É uma realização emocionante ter compartilhado com a generosidade de brincantes, mestres, professores, amigos e familiares que me ajudaram na construção deste trabalho, que mesmo sendo solitário no ato da escrita é emaranhado pelos depoimentos e diálogos dessas pessoas que me ensinam a dar continuidade no ofício e na crença de ser aprendiz nas festas e brincadeiras.

Agradeço a todos os mestres e peço licença para registrar essas memórias, escritas por mim e por muitos brincantes nesses caminhos trilhados.

A Abel Teixeira, mestre Apolônio e Nadir Cruz por tudo.

Ao meu orientador Zeca Ligiéro que me mostrou a importância em registrar as experiências, incentivando a minha escrita e valorizando minhas práticas de brincadeiras e festas, fortalecendo e me guiando na condução deste processo.

A antropóloga Angela Mascelani, que esteve presente desde a escrita do projeto inicial, pontuando questões importantes na minha qualificação e estimulando o meu olhar sobre a pesquisa.

Ao grupo As Três Marias, as de ontem, de hoje e do amanhã que me permitiram vivenciar na prática as festividades maranhenses no Rio de Janeiro, e a partir desse movimento me estimularam a pensar e escrever sobre minha atuação nas manifestações populares, além de aprender a lidar com a diversidade coletiva.

Aos amigos e amigas, Andréa Alac forte incentivadora para o caminho acadêmico, a Ricarda Mendes que sempre me deu força para acreditar que era possível, a Joana Araújo

pelas longas conversas nas horas mais difíceis dessa escrita, a Miza Carvalho pela paciência nas transcrições de filmagens, a Chris Alcântara, parceira de trabalho que me acompanhou na viagem para pesquisa de campo e grande animadora, a Matilde Vilela pelos bons diálogos, a Rafael Rodrigues, companheiro de cena e pelo cuidado nesse momento de solidão da escrita, a Fernando Mendonça pelos toques e inspirações, a Wellen Lírio pela animação nos momentos de cansaço, a Hamilton Oliveira pelas cumplicidades na pesquisa, Aressa Rios pelo diálogo durante todo o processo e Flora Moana pelas perguntas que me estimularam na pesquisa, a Telma pelas boas conversas, a Maria Mazzillo pelas caretas e a cumplicidade de cazumba.

A Leo Carnevale pela força e companheirismo nos momentos iniciais, fundamentais para a concretização deste trabalho.

A Mathias Rohring pelas indicações de leitura e reflexões sobre questões ligadas ao movimento.

A Dona Zelinda e Carlos Lima que me receberam em sua casa, fortalecendo a minha pesquisa, através do registro de seus preciosos depoimentos.

Ao professor Sérgio Ferretti, por toda bibliografia indicada e emprestada, além das boas conversas.

A professora Mundicarmo Ferretti pelo convite inicial para escrever um artigo sobre cazumba, quando eu ainda nem pensava no mestrado, mas começava a fazer os primeiros registros da minha experiência.

A Michol Carvalho que sempre estimulou o meu trabalho artístico com a cultura maranhense.

A Jandir Gonçalves pelos bons papos, idéias e fotos sobre o interior e a diversidade do boi na baixada.

A Márcio Vasconcelos pela autorização de suas belas imagens das brincadeiras no Maranhão.

A Dona Lourdes e Cláudio Costa, da Fundação São Sebastião, pelas acolhidas em Viana.

A Luiz Henrique pelas leituras, traduções e clarezas nos textos em inglês e as iniciações sobre performance.

A Juliana Prado pela paciência em aguardar este momento de escrita, para depois retornar as visitas guiadas no Pontal.

A Marcelo Gabbay e Michele Campos pelas clarezas nas formatações, conversas e ajuda nas escolhas das ilustrações para essa dissertação.

A Fundação de Amparo a Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, pela bolsa de doze meses, que certamente contribuiu para a realização deste trabalho.

A Agostinho Marques, meu padrinho, pela revisão do português na dissertação e valorização do meu percurso.

A Cláudia Barcelos, minha madrinha, pelos cuidados afetivos e a atenção para as sensações no corpo.

A Márcia Guimarães, que me ajudou nesses últimos meses a compreender meu corpo e aceitar minhas fragilidades.

Ao meu pai Luiz Manhães, por todo estímulo e certeza de que eu iria conseguir, indicando livros, lendo a minha escrita, rindo, recordando e me ajudando na organização com o tempo para a pesquisa.

A minha mãe Elisabeth Bittencourt, que sempre acredita nos meus movimentos e me ensina a fazer as coisas com bom humor e alegria.

A toda família do Boi da Floresta que me aceitou carinhosamente como mulher cazumba.

Aos cazumbas Bigu Melônio, Honório Serra, Cândido Pinheiro, Domingos, Fabriciano Campos, Charles Mendes, Cassiano Ferreira, Laís Silva, Lucimara Corrêa, Flávia Moura, Zé Mauro e Seu Nico.

Para entender nós temos dois caminhos:
O da sensibilidade que é o entendimento do corpo;
E o da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender,
Mas para incorporar.
Entender é parede; procure ser uma árvore.

(Manoel de Barros – Livro Arranjos para assobios, 2007:37)

RESUMO:

A brincadeira do cazumba dos bois da Baixada Maranhense constitui o principal objeto deste estudo. Fazendo uma reflexão sobre a sua movimentação e funções dentro da manifestação, agregando uma diversidade de sentidos sobre o personagem. Além de buscar significados sobre o uso de sua indumentária, bata, cofo e careta. Este trabalho procura identificar o que é um corpo brincante, festivo e fluido, onde o jogo e a espontaneidade trazem a marca da performance do cazumba, buscando contribuir para os estudos das culturas populares e sua relação com o corpo, ampliando possibilidades nos estudos do teatro, da dança e suas relações com as manifestações brasileiras. A principal fonte de pesquisa foi o Boi da Floresta, através do seu fundador mestre Apolônio Melônio e o mestre cazumba e artesão Abel Teixeira, além de depoimentos de cazumbas da Baixada.

Palavras chave: Boi, brincadeira, corpo brincante, cazumba, máscara, festa, jogo, performance e memória.

ABSTRACT:

The play on the Maranhão suburb's *cazumba* is the main focus on this research. We seek to make a reflection about its movements and functions concerning to the ritual, putting together the whole diversity of senses that surround this character. Besides, we search for meanings to the use of its clothing, including the tunic, the *cofo*, and the mask. This dissertation searches for the identification of a playing body, which is celebratory and fluid, and where the play and spontaneity brings up the characteristics of the *cazumba*'s performance, so we intend to contribute to the studies of popular cultures and its relation to the body use, opening new possibilities on the studies of theater, dance, and their relations to the Brazilian popular manifestations. The most important research font was the Boi da Floresta party, through its founding member, master Apolônio Melônio, and the master *cazumba*, and craftsman Abel Teixeira, besides other *cazumbas* from that location.

Key-words: Boi, play, playing body, cazumba, mask, party, play, performance and memory.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES:

Capa: Mestre Abel Teixeira vestido de cazumba em brincadeira no Boi da Floresta, em junho de 2008.

Capítulo 1

Figura 1: Bordado do Boi Paz do Brasil, junho 2008	27
Figura 2: Mapa do estado do Maranhão mostrando a região da Baixada	40
Figura 3: Paisagem dos alagados de Viana	40
Figura 4: Desenhos dos instrumentos do bumba-meu-boi	43
Figura 5: Micaela do Boi União da Baixada, São Luís, junho, 2008	46
Figura 6: Miosos André Luís e Benedito Costa do Boi da Floresta, junho, 2008	48
Figura 7: Um dos amos do Boi da Floresta, Seu Sá Viana, junho, 2008	48
Figura 8: Índia Talyene do Boi da Floresta, junho, 2008	49
Figura 9: Cacique do Boi da Floresta, junho, 2008	50
Figura 10: Baiante Dona Maria do Boi da Floresta, junho, 2008	51
Figura 11: Batuqueiros no pandeirão do Boi da Floresta, junho, 2008	51
Figura 12: Burrinha do Boi da Floresta, junho, 2008	52
Figura 13: Boi em movimento com o vaqueiro Louro do Boi da Floresta, junho, 2008	53
Figura 14: Pai Francisco do Boi da Floresta, junho, 2008	54
Figura 15: Catirina de um Boi de Zabumba	55

Capítulo 2

Figura 16: Mestre Apolônio Melônio	66
Figura 17: Nadir Cruz de índia e o Boi Paz do Brasil, junho, 2006	66
Figura 18: Bordado do Boi Paz do Brasil do mestre Apolônio Melônio	69
Figura 19: Bordado do Boi Paz do Brasil do mestre Apolônio Melônio	70
Figura 20: Altar do Boi da Floresta	71
Figura 21: Juliana Manhães no Batizado do Boi da Floresta, junho 2005	72
Figura 22: Início do ciclo de festas: batizado do boi – brincantes tocando e dançando em frente ao altar depois da ladainha, junho, 2005	72

Figura 23: Cartaz informando equipes da divisão de tarefas da Festa de Morte do Boi da Floresta, setembro, 2005	81
Figura 24: Cortejo que leva o mourão da casa de Dona Maria para a casa de mestre Apolônio, setembro, 2005	82
Figura 25: Derrubada e quebra do mourão a casa de mestre Apolônio, setembro, 2005	85
Figura 26 : Cazumbas na Festa de São Pedro em Santo Inácio, 1978	91
Figura 27: Cazumba na Festa de São Pedro em Santo Inácio, 1978	92
Figura 28: Carregadeira do Santo, Turma de Paulo, Viana, junho 2008	94
Figura 29: Ladainha, Turma de Paulo, Viana, junho, 2008	95
Figura 30: Brincadeira do Boi Meia Léguas em Matinha na hora da apresentação para os jurados, junho, 2008	98
Figura 31: Cazumba mulher no encontro de Bois em Matinha, junho, 2008	98
Figura 32: Caretas com material de látex, junho, 2008	99
Figura 33: Abel, Seu Neco e Dona Margarida se encontrando em Santo Inácio, junho, 2008.	101
Figura 34: Mastro da Festa de São Pedro em Santo Inácio, junho, 2008	101
Figura 35: Brincadeira na Festa de São Pedro em Santo Inácio, junho, 2008	102

Capítulo 3

Figura 36: Cazumba Charles do Boi da Floresta, junho 2008	110
Figura 37: Cazumba mulher no Boi da Floresta, julho 2008	111
Figura 38: Mestre Cândido e sua careta do Boi da Floresta, junho 2008	112
Figura 39: Cazumba Fabriciano no Boi da Floresta, junho de 2008	115
Figura 40: Cazumbas Zé Mauro, Fabriciano e Abel em Viana, junho 2008	115
Figura 41: Cazumba Wallace em festa da cidade de Viana, julho 2008	116
Figura 42: Bordados na bata Turma de Paulo em Viana, junho 2008	117
Figura 43: Cazumba Honório Serra e o cantador Zé Machado, Matinha, junho 2008	118
Figura 44: Cazumba Nico do Boi Urubu, São Luís, julho, 2008	118
Figura 45: Cordão de cazumbas na Turma de Paulo, Viana, junho, 2008	119
Figura 46: Cofó do cazumba	120

	14
Figura 47: Cazumba Bigu Melônio, do Boi da Floresta, junho, 2008	122
Figura 48: Careta de madeira do mestre Abel Teixeira, junho, 2008	123
Figura 49: Careta em miniatura de mestre Abel	124
Figura 50: Careta de pambé	125
Figura 51: Careta Torre, Boi Santa Fé, junho, 2008	126
Figura 52: Cordão de cazumbas, Boi Santa Fé, junho, 2008	128
Figura 53: Urubu do Boi de Seu Nico, Viana, junho, 2008	129
Figura 54: A direção dos olhos de cazumba, junho, 2008	132
Figura 55: Juliana Manhães de cazumba na Casa do Pontal, novembro, 2008	134
Figura 56: Cazumba se comunicando com outro cazumba, junho, 2008	135
Figura 57: Movimento de bambolear os quadris, Viana, junho, 2008	135
Figura 58: Juliana Manhães brincando de cazumba no Boi da Floresta, na festa de morte, setembro, 2002	138
Figura 59: Tabela sobre os Fatores da Movimentação do Brincante Cazumba nos Bois da Baixada Maranhense	143
Figura 60: Tabela sobre os Fatores da Movimentação do Brincante Cazumba nos Bois da Baixada Maranhense	144
Capítulo 4	
Figura 61: Careta com material de arame, Viana, junho, 2008	150
Figura 62: Careta com material de isopor, Penalva, junho, 2008	150
Figura 63: Cazumba com careta diabólica, Morte do Boi Meia Légua, povoado Santa Maria, junho, 2008	152
Figura 64: Cazumba com focinho de cavalo, Viana, junho, 2008	153
Figura 65: Cazumba com focinho de porco, Viana, junho, 2008	153

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO – OS PRIMEIROS FIOS: DA BRINCADEIRA À PESQUISA	18
2 INTRODUÇÃO – “DANDO NOMES AOS BOIS”: DEFINIÇÕES E USO DE PALAVRAS	24
3 ABRINDO A RODA DO BOI: A ENTRADA NA PESQUISA	26
3.1 ESTILOS E FIGURAS DO BUMBA-MEU-BOI NO MARANHÃO	26
3.2 QUESTÕES ECONÔMICAS QUE PERMEIAM A BRINCADEIRA DO BOI, PRODUZINDO UMA POLÍTICA CULTURAL NO MARANHÃO	28
3.3 BREVE RELATO SOBRE A HISTÓRIA DA MANIFESTAÇÃO DO BOI NO MARANHÃO	32
3.3.1 Estilos de boi no Maranhão e o uso de suas nomenclaturas – Do ritual do interior à espetacularização na capital	37
3.3.2 Os sotaques de Bumba-meu-boi no Maranhão	38
3.3.2.1 Os instrumentos musicais	43
3.3.2.2 Personagens do boi no sotaque da baixada	45
3.3.2.3 Uso de palavras e o roteiro na performance do Bumba-meu-boi	57
3.4 O CICLO DE FESTEJOS DO BOI: DA ALELUIA À MORTE	59
4 MEMÓRIAS DOS MESTRES APOLÔNIO MELÔNIO, MESTRE ABEL E OUTROS CAZUMBAS	65
4.1 MESTRE APOLÔNIO E A FUNDAÇÃO DO BOI DA FLORESTA	65
4.2 DOS ENSAIOS, A FESTA DE BATISMO ATÉ O DIA DE SÃO PEDRO	69
4.3 FESTA DE MORTE DO BOI: OS PREPARATIVOS, A PROGRAMAÇÃO E A ORGANIZAÇÃO	78
4.4 A VIAGEM COM MESTRE ABEL RUMO À SANTO INÁCIO	89
5 UM CORPO QUE FALA: COISA DE CAZUMBA	106
5.1 CAZUMBA OU CAZUMBÁ? E SEUS DIVERSOS SENTIDOS	107

	17
5.2 INDUMENTÁRIA: BATA, COFO, CHOCALHO E SUA CARETA	114
5.3 OS SENTIDOS DA MÁSCARA E SEU USO NAS TRADIÇÕES BRASILEIRAS	123
5.3.1 Materiais da careta e modos de fazer	125
5.4 A BRINCADEIRA E SEU ESPAÇO	126
5.5 A DANÇA E JOGO DO CAZUMBA	130
5.5.1 Estilos do Cazumba: jeitos de andar, passos e seus “caqueados”	131
5.5.2 Movimentos de Cazumba	137
5.5.3 Qualidades dos movimentos do Cazumba nas brincadeiras do Boi	140
6 ELEMENTOS DA PERFORMANCE DO CAZUMBA	145
6.1 O ATO DE SE MASCARAR	147
6.2 O GROTESCO NO CAZUMBA	151
6.2.1 O Riso como alicerce para a figura do Cazumba	154
6.2.2 O Sobrenatural como alicerce na figura do Cazumba	156
6.3 O CAZUMBA DO “REINO DO ENTRE”	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS – DESPEDIDAS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
GLOSSÁRIO	176
APÊNDICE 1: DIÁLOGO COM MESTRE ABEL TEIXEIRA	185
ANEXOS	188
ANEXO A - CONVITE DA FESTA DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, NO ANO DE 2005	189
ANEXO B - ORÇAMENTO DO FESTEJO DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, 2005	190

	18
ANEXO C – PROGRAMAÇÃO DA FESTA DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, 2006	191
ANEXO D – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE APOLÔNIO: MESTRE NO BOI, MESTRE NA VIDA, 2004	192
ANEXO E – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE APOLÔNIO: FESTA PARA UM MESTRE DA CULTURA, 2008	193
ANEXO F – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE ABEL TEIXEIRA: CARETOS NAS RUAS DA CIDADE, EM PORTUGAL, BRAGANÇA, 2007	194
ANEXO G- FOLDER DE PROGRAMAÇÃO DAS FESTAS JUNINAS DE SÃO LUÍS	195
ANEXO H – CONVITE DA EXPOSIÇÃO: CAZUMBÁ: MÁSCARA E DRAMA NO BOI DO MARANHÃO, RIO DE JANEIRO, 2000	196
ANEXO I – FOLDER DA PREFEITURA NO PERÍODO DOS FESTEJOS JUNINOS, DIVULGANDO A IMAGEM DO CAZUMBA	197
ANEXO J – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE ABEL TEIXEIRA: MESTRE DAS CARETAS, JORNAL IMPARCIAL, 2009	198

1 APRESENTAÇÃO – OS PRIMEIROS FIOS: DA BRINCADEIRA À PESQUISA

A tradição é o chão onde toda a cultura pisa, pois ninguém pisa no ar, ninguém começa nada a partir do zero. Tudo começa a partir de algum passado, um acúmulo. (TAVARES, 2005:142).

Estas primeiras palavras representam uma necessidade em marcar fatos da minha vida pessoal, que desde o nascimento estive emaranhada pelos caminhos do Maranhão, para no momento seguinte distanciar do objeto crítico demarcando o real acúmulo e envolvimento com o tema pesquisado.

O material básico deste trabalho nasceu de uma pesquisa feita durante nove anos como brincante e observadora do bumba-meu-boi no Maranhão, acompanhando seu processo de brincadeira dentro e fora do ciclo festivo.

Sou maranhense de pais cariocas que foram morar no Maranhão na década de 70 e criaram laços com a preciosa cultura popular, fazendo com que eu desde menina acompanhasse as “brincadeiras” e festividades, primeiro na presença dos pais e depois por conta própria tecendo uma rede de afetividades com mestres, brincantes e amantes da brincadeira do boi.

O primeiro personagem com que me identifiquei foi a burrinha, achava engraçados os “saltitos” e as corridas que ela dava, ficava olhando os bois, mas de repente já estava dentro da roda brincando, sendo a própria burrinha, gostava de dançar este personagem, porque é uma dança livre, mas a figura que me intrigava desde menina era o cazumba. Além de assustador, provocava um magnetismo curioso, maior do que o medo, permitindo uma aproximação e, hoje em dia, vivenciando a brincadeira, percebo que o cazumba é um personagem muito espontâneo.

O fato é que desde muito pequena fiquei identificada com aquelas figuras dançando, batucando e cantando. A partir do interesse por essas linguagens, fui levada para o teatro e a dança e, depois de um tempo, pude perceber como esses universos trazem características que se integram hoje na minha vida artística e acadêmica.

Em 1992 venho morar no Rio de Janeiro para fazer teatro; em 1994 inicio a Faculdade com o curso de Educação Artística – Licenciatura Plena, na Escola de Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e, ao mesmo tempo, começo a participar das festas juninas no Maranhão, no mês de junho. Finalizo a graduação no ano de 2000, quando regresso ao Maranhão. Nesta ação de retorno, aproximo-me de muitos mestres como Dona Teté em São Luís e Dona Marlene em Alcântara, para aprender a tocar a caixa do divino; Mestre Felipe, para dançar tambor de crioula, assim como o mestre e artesão Abel Teixeira, com quem fui aprender a confeccionar uma careta de cazumba; e mestre Apolônio Melônio, fundador do Boi da Floresta, com quem aprendo sobre a importância de arregimentar o coletivo na festa do boi, para homenagear São João. Foi ele principalmente quem me ensinou que a vida é para ser vivida em comunhão, e que a generosidade é a prática fundamental para manter essa irmandade.

No primeiro semestre de 2001, confeccionei uma careta de cazumba em três meses consecutivos, junto com mestre Abel, com aulas na minha casa, na casa dele no bairro do Coroadinho, no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e outros cantos de São Luís, para costurar, alinhar, fazer pontos, criar nós, bordar e construir a minha primeira

careta de cazumba, sob o olhar atento do mestre que mostrava o seu jeito próprio de criação e dizia quando não estava certo ao seu modo, mandando desmanchar e começar tudo de novo.

Em junho de 2001 estreava como “brincante” de cazumba, dentro da “roda” do Boi da Floresta. No último dia de brincada, de toda temporada dos festejos juninos, na quarta apresentação da noite, dia 02 de julho, meu corpo estava eufórico, entregue, vibrante e um tanto cansado. Conversava com mestre Abel sobre essa euforia de “ser” cazumba, até que no final da apresentação, quando já começava a tirar a bata e a careta, ao seu lado, me despedia dizendo que um dia ainda iria contar como havia sido para mim ser cazumba e meu mestre respondeu logo de pronto: - Eu quero é por escrito para depois poder mostrar para minha mulher!

Neste exato momento percebi estar me comprometendo a pensar no personagem do cazumba e registrar através da escrita este gesto corporal, fruto de memória, de movimentação, observação e experiência.

No entanto, essa participação é de alguém que não faz parte da comunidade e portanto traz um olhar de fora, com uma passagem transitória, fazendo então uma leitura fragmentada e envolvida por relações de afetividade que me mantêm com o coletivo escolhido.

O convite feito pela pesquisadora Michol Carvalho, para fazer parte de uma mesa redonda intitulada – *Falando de Dança* - no mês de agosto daquele mesmo ano, em comemoração ao mês do Folclore e evento do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), foi o motivo inspirador para dar início à escrita sobre esta primeira experiência em ser cazumba, originando o texto *Dança do cazumba*.

No ano seguinte participei do *10º Congresso Brasileiro de Folclore*, sediado em São Luís, fazendo parte do grupo de pesquisa *Danças e Festas Populares*, com o trabalho *Dando nome ao boi: a dança do cazumba*. Foi uma continuação da reflexão do primeiro artigo, focando mais nos elementos corporais do que na situação de ser brincante de cazumba no Boi da Floresta.

Um ano depois, a antropóloga Mundicarmo Ferretti, fez o convite para colocar o mesmo artigo no jornal da Comissão Maranhense de Folclore. Nesse momento acrescentei questões de alguns pesquisadores como Raul Lody (1999) e a psicanalista Elisabeth Bittencourt (2000), criando interações da experiência vivida com questões teóricas que o cazumba suscita, como o fato de sua estranheza ser uma potência no seu estilo de brincar e a questão da origem da palavra cazumba, além das suas funções dentro da brincadeira do boi.

Desde 2001 venho experimentando ser cazumba, refletindo e escrevendo de forma livre, sem estar articulada a nenhuma instituição de pesquisa acadêmica e depois de muito “cazumbar”, ou seja, estar presente na movimentação da roda do boi e sua performance, nestes nove anos de vivência, o propósito é formular questões sobre como a movimentação dos cazumbas sugerem códigos do que eles representam dentro da manifestação do bumba-boi, a partir de dois eixos básicos, firmados no olhar do mestre cazumba Abel Teixeira e outros que fazem parte desta trajetória de encontros, aos quais vou me referir mais à frente.

A necessidade de dar continuidade à pesquisa e fundamentar teoricamente estas inquietações tornou-se uma possibilidade para ampliação do trabalho teórico-prático, como brincante e pesquisadora, fortalecendo no desenvolvimento de metodologias a respeito da movimentação das danças brasileiras, fundamentando e fundindo técnicas do teatro e da dança, alargando novas condições para o trabalho como atriz, dançarina e arte educadora, através dessa corporalidade festiva presente nas manifestações brasileiras.

Esta pesquisa enfoca os cazumbas dos bois da Baixada Maranhense e neste sentido foi feita a organização de todo o acervo registrado ao longo dos anos, com entrevistas em fitas cassetes e filmagens, além da aquisição de cds, documentários, jornais e revistas, que se transformaram em material para a pesquisa.

Os encontros com o professor Zeca Ligiéro nas festas com rodas de tambor de crioula, cacuriá e boi, no Largo das Neves, em Santa Teresa no Rio de Janeiro, organizados pelo grupo As Três Marias, foram momentos que propiciaram diálogos sobre a importância dos estudos da performance indo ao encontro de minha vivência com a cultura popular. No ano de 2007 fui fazer como aluna especial a disciplina *Estudos da Performance* na UNIRIO, e em julho do mesmo ano me inscrevi na prova do mestrado, sendo aprovada e começando a cursar a pós-graduação na Escola de Teatro da UNIRIO, no segundo semestre de 2007.

Desde então, venho buscando não perder o caráter intuitivo, subjetivo, que a vivência imprime na pesquisa, mas trazendo um distanciamento no olhar, para poder questionar elementos da performance do cazumba no bumba-boi maranhense.

Neste momento compartilho com o leitor espectador cenas de uma história costurada pelos olhares de cazumbas e inquietações de uma maranhense, que mora no Rio de Janeiro há dezesseis anos e trabalha com a cultura do Maranhão nesta cidade de São Sebastião, como atriz, dançarina e agora pesquisadora, “procuradora de coisas”.

Essa expressão “procuradora de coisas” foi invenção de mestre Abel quando eu fazia muitas perguntas sobre a figura do cazumba e ele afirmava que ia falando aos poucos para eu sempre querer saber um pouco mais. Como diz mestre Abel: -“Não precisa explicar muito se não perde a noção da coisa!” Fico neste lugar de burilar “as coisas”, na intenção de encontrar nuances, faces, olhares diversos e pontos de vista da performance do cazumba dentro da roda do boi no Maranhão, criando uma rede de sentidos para a dinâmica da movimentação do cazumba em relação aos personagens existentes no bumba-boi.

Mestre Abel é a pessoa responsável por ter me inserido como cazumba dentro do boi, a partir da experiência na confecção da careta e escolha das cores e imagens da bata. Creio que estas atitudes foram a autorização para entrar na brincadeira, assim como a permissão para que uma mulher colocasse a careta, situação que havia acontecido antes, em 1995, quando Dona Augusta, esposa do mestre cazumba Cândido Pinheiro, do Boi da Floresta, brincou pela primeira vez como cazumba.

Na introdução pretendo dar “nome aos bois”, exemplificando as nomenclaturas escolhidas.

No primeiro capítulo escrevo sobre os instrumentos, personagens e estilos de boi no Maranhão, refletindo sobre o uso do termo “sotaque”, suas diversidades, assim como sobre o ciclo festivo do boi.

No segundo capítulo, aproveito para aprofundar na história da Turma Junina de São João Batista, o Boi da Floresta, de Apolônio Melônio, por mim escolhido para concentrar a pesquisa. Faço também uma descrição e análise da minha vivência em pesquisa de campo, são depoimentos e diálogos com outros cazumbas do Boi da Floresta e de turmas de boi da Baixada Maranhense, destacando a cidade de Viana e o povoado de Santo Inácio, terra do mestre Abel, no qual tivemos a alegria de visitar no ano de 2008 a festa de São Pedro, do dia 28 ao dia 29 de junho, como descrevo e analiso posteriormente.

Pude compartilhar o reencontro de Abel com o seu lugar de origem, participando dos seus receios de retornar à terra natal e conhecendo seus parentes, parceiros e mestres da sua memória. Essa experiência trouxe muitas clarezas nas suas crenças, relacionadas a sua careta, sua indumentária e seu compromisso no ciclo festivo.

No terceiro capítulo trago questões relacionadas ao “corpo” deste personagem, suas dinâmicas e formações dentro da roda do boi, criando uma nomenclatura para movimentos e

ações que o cazumba executa, através de um vocabulário do que se fala durante a brincadeira, nomeando os gestos.

Quando comecei a brincar de cazumba ficava observando o jeito dos mais velhos brincarem, porque não há uma regra fechada de como brincar, mas eu percebo que existem algumas bases de movimentação que se repetem, e tentava primeiro seguir os passos dos mestres. No início, estar dentro da roda do boi como cazumba era muita informação, mas como a máscara delimita o olhar, eu caminhava sempre para a frente e aos poucos fui percebendo o meu jeito de mexer os quadris, a minha intensidade de caminhar e o meu gíngado com o toque do badalo.

Mestre Abel tem um papel fundamental ao me mostrar o caminho e também me proporcionar muita liberdade para ir me posicionando com o meu jeito feminino de brincar. Ao longo dos anos fui analisando não só o gestual quanto as obrigações desse personagem, tentando entender as dinâmicas e funções que faziam parte da realidade do cazumba.

Para tentar responder a estas indagações é necessário escrever o processo de ser cazumba, participando do ciclo festivo do Boi da Floresta, percebendo os compromissos dentro do ritual e usufruindo do aprendizado com a sabedoria do Mestre Apolônio Melônio, que no ano de 2008 completou 90 anos de vida, e o encontro com mestre Abel que também comemorou, ano passado, os 50 anos de cazumba.

A pesquisa de campo específica para o mestrado aconteceu nos meses de junho, julho e dezembro de 2008, além de janeiro e abril de 2009, em São Luís, com o Boi da Floresta, e na Baixada, nas cidades de Viana e Matinha, fazendo um registro fotográfico e com filmagens.

No quarto capítulo, escrevo e contextualizo esse corpo de mistérios e dubiedades do cazumba, articulando com alguns conceitos como liminaridade e *communitas* de Victor Turner, oriundos do entendimento sobre ritos de passagem de Arnold Van Gennep, entrelaçando este conceito com a questão sobre comportamento restaurado de Richard Schechner.

Esse corpo do cazumba trouxe inquietações para pensar como acontece a movimentação desses brincantes dentro da roda do boi, seus gestos de comunicação, sua liberdade, e principalmente estabelecer elos da relação que este personagem imprime dentro da encenação que é a roda do boi no Maranhão, registrando que a performance do cazumba só

acontece por ser apropriada de interação com o outro, está o tempo todo dialogando, em ação, seja com o espectador, com outros personagens da brincadeira ou com outros cazumbas.

A pesquisa se realiza nas cidades de São Luís com os cazumbas Abel Teixeira, Cândido Pinheiro e Bigu Melônio; os jovens Charles Mendes e Cassiano Ferreira; as mulheres cazumbas Lucimara Correa e Flávia Moura do Boi da Floresta; Laís Silva do Boi de Santa Fé, assim como Honório Serra, Fabriciano Campos, Zé Mauro e Nico de turmas da cidade de Viana, Baixada Maranhense, com outras turmas de boi encontradas durante a pesquisa de campo realizada em junho e julho de 2008 acompanhada do mestre guia Abel, com suas determinações e surpresas.

As páginas que o leitor vai abordar têm por objetivo propor uma reflexão e análise para a construção de uma corporalidade, através da figura do cazumba e dos depoimentos desses brincantes. A pesquisa vai criando “corpo próprio”, interagindo com a minha experiência em ser um cazumba, participando do cotidiano e das “histórias de vida”, se divertindo com as pilhérias, molecagens e compromissos do cazumba, dissecando as partes do corpo e esmiuçando “o passo”.

Neste momento se faz necessário desnudar e permitir revelar uma experiência prática, através do olhar e registro na escrita. Para isso peço licença aos meus mestres guias, Apolônio e Abel, no sentido da possibilidade em exercer um papel de atuante dentro do grupo Boi da Floresta, apontando reflexões do ato da brincadeira, e em aprofundar meu olhar, sob a perspectiva de a roda do boi poder representar ações e comportamentos da cultura popular brasileira, a partir dos mecanismos cômicos e misteriosos do personagem cazumba.

2 INTRODUÇÃO - “DANDO NOMES AOS BOIS”: DEFINIÇÕES E USO DE PALAVRAS

O Estado do Maranhão é fonte de muitas festividades ao longo do ano, essas manifestações são vinculadas principalmente aos Santos católicos e outras entidades religiosas, como os orixás, caboclos e voduns¹. O boi é para São João, o tambor de crioula é

¹Denominação genérica das entidades jejes, vindos do reino de Daomé, atual República do Benim no continente Africano. Para mais detalhes, pesquisar o livro de Mundicarmo Ferretti *Desceu na Guma*, que revela a presença de entidades espirituais caboclas no Tambor de Mina, denominação religiosa afro-brasileira típica do Maranhão. Guma é o lugar onde os voduns e

de São Benedito, as Festas do Divino e o cacuriá são para o Divino Espírito Santo, além de muitas outras celebrações e santos homenageados. De modo que tem festa o ano inteiro e “todo ano tem”! Milhares de pessoas são envolvidas nessas manifestações, nesse compromisso de realizar e “levar adiante a brincadeira”.

Essas festas e danças populares como bumba-meu-boi, tambor de crioula, cacuriá, dança do lelê, dança do lili, coco, caroço, baião cruzado e outras são chamadas “brincadeiras” e seus integrantes, “brincantes”. A mesma palavra é usada para festas e integrantes das religiões afro-ameríndias, como tambor de mina², pajelança ou terecô³, que acontecem simultaneamente com as festas católicas ou em ocasiões especiais.

O termo “brincadeira” também pode ser chamado brinquedo, folguedo, é a manifestação, o ato da cultura popular brasileira, onde circulam variadas linguagens como música, canto, dança, ritmo, jogo, teatro, além de uma plasticidade marcada no colorido e brilho das indumentárias. Faz parte de um contexto social e religioso específico, onde cada “brincante” tem o seu compromisso e função dentro da “brincadeira”.

No nosso caso, “brincadeira” é o momento em si da manifestação, acompanhada de toda representação do ciclo festivo de vida e morte do boi, é o ato da apresentação, assim como denomina a existência do grupo, é a irmandade que reúne os brincantes.

Os brincantes são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que tem o compromisso de “segurar e sustentar” a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva. Dentro da brincadeira representam os personagens, as figuras do boi. Alguns brincantes dominam na percussão rítmica, segurando o batoque durante toda a movimentação da roda do boi, outros criam e se inspiram nas letras cantadas, as toadas e loas, e existem aqueles com o dom da dança e da movimentação, que sustentam todo o movimento da brincadeira. Como diz Apolônio:

Os brincantes natos mesmo, que gostam de brincar é matéria prima, tem poucos, muitos brincam por influência, a indumentária é bonita, é boa, brilha, e na época de São João pede para brincar, se inclui e quando para São João aí ele falha, os que não são abnegados da brincadeira começam a falhar.⁴

divindades africanas são recebidos em transe mediúnico e onde entidades espirituais caboclas (não africanas) passaram também a ser incorporadas. (2000).

² “Tambor de Mina é uma forma de culto praticada por meio da dança e de outras atividades e onde o transe místico ou a possessão é uma atitude de interação entre pessoas e divindades, num grupo religioso.” (FERRETTI, 1995:115).

³ Segundo Domingos Vieira Filho, Terecô corresponde ao candomblé; tambor de mina, especialmente na cidade de Codó, interior do Maranhão. (1979:93).

⁴ Conversa na casa de Apolônio Melônio, registrada em fita cassete, no mês de junho de 2002.

Ele percebe os talentos e vai distribuindo assim os papéis, de acordo com o dom e a vontade de cada um, é um acordo, como um pedido de licença para entrar na brincadeira, sem uma regra fixa, e com cada brincante acontece de uma maneira.

O termo brinquedo é mais utilizado nas manifestações de Pernambuco e outros estados; no Maranhão o termo usado mesmo é brincadeira, dignificando a necessidade do jogo, da alegria e do prazer na manifestação, trazendo uma conotação a princípio sem compromisso, mas que no fundo é determinada por regras sérias.

A palavra folguedo vem de folgança, o momento da “folga” o tempo do ócio, o ato de se entregar ao divertimento, assim como a palavra folguedo designa as danças brasileiras no geral, a manifestação em si, o tempo fora do trabalho ordinário, tempo extracotidiano, que se presentifica nas festas. Também pode-se afirmar que o folguedo é uma categoria situada por Mário de Andrade como danças dramáticas. (ANDRADE, 1982).

Como diz Nadir Cruz⁵ “é preciso se apegar a São João”, então os brincantes são envolvidos na brincadeira a partir de uma “devoção”, uma relação com o “sagrado”, uma missão colocada para a sua própria vida.

O termo performance designa este ato da brincadeira, comparando a uma rede de códigos presentes, desde a movimentação em si a toda organização do “folguedo” para o seu funcionamento, a partir dos “rituais” de batismo e morte ou ações do cotidiano até a apresentação em si. E o performer é como o brincante, aquele que atua, executando uma ação e estabelecendo uma função própria dentro da brincadeira performática.

Uma definição de performance poderia ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente. (SCHECHNER, 2002:79).

A performance pode compreender toda e qualquer ação, seja ela do cotidiano, artística ou ritualística, aliás os nossos movimentos diários podem ser vistos como rituais, depende da forma como enxergamos nossos atos. Assim como as brincadeiras brasileiras movidas por uma ação de fé e principalmente de muita diversão, expressa através da dança, música, teatro, plasticidade de suas indumentárias e formação coreográfica. A partir do momento em que essas manifestações são pensadas para uma apresentação, as fronteiras do ritual e do jogo se

⁵ Companheira do mestre Apolônio Melônio do Boi da Floresta, com duas filhas Talyene e Julyene, ambas integrantes do boi, vestidas de índias e participantes da organização e dos trabalhos com bordados do grupo. Nadir, além de ser a líder das índias, participa de toda a coordenação do grupo junto com Apolônio.

diluem, e o comportamento, como avalia Schechner, se restaura, através da repetição, na passagem do movimento do ritual para a brincadeira, do religioso para o profano.

Nessa escrita faço a opção de utilizar a nomenclatura do performer como brincante e a performance como brincadeira, expressando o sentido dessa manifestação, desde o seu cotidiano aos momentos do ciclo festivo e as apresentações nos arraiais.

É interessante notar como a figura do brincante, o performer individual, é fundamental para o todo e que este aprendizado vai se construindo no cotidiano, através do interesse de cada brincante, que se transforma em potencial para as mudanças das gerações futuras, baseadas no aprendizado do momento presente.

É um repasse criado por uma via dupla, onde a performance se reinventa a partir do jeito de se apresentar e viver a brincadeira.

3 ABRINDO A RODA DO BOI: A ENTRADA NA PESQUISA

3.1 ESTILOS E FIGURAS DO BUMBA-MEU-BOI NO MARANHÃO

Para iniciar esta escrita faço questão de lembrar palavras do mestre Apolônio Melônio em uma conversa na sala de sua casa, no bairro da Floresta, em São Luís do Maranhão:

Vejo as transformações naturalmente, sabe? É a evolução do tempo. As coisas evoluem, como a tecnologia que chega, destrói e constrói alguma coisa que a gente não quer que desapareça e desaparece para vir outra melhor, nem que não seja (melhor) mas, quem faz pensa que está fazendo o melhor.⁶

É através da experiência de um mestre que a tradição vai sendo repassada, re-ensinada e se transformando naturalmente ao longo do tempo. Os seus saberes e fazeres vão sendo deslocados de acordo com cada momento histórico e sua integração a outros símbolos provoca novas perspectivas na maneira de olhar a brincadeira e seus interesses múltiplos, seja por parte de quem está dentro da manifestação, seja por quem está fora, atuando como pesquisador, mediador⁷ ou público daquela experiência vivida.

⁶ Transcrição de filmagem realizada por Juliana Manhães, na casa de Apolônio Melônio, com a presença de Nadir Cruz, companheira do mestre, durante os festejos juninos de 2002.

⁷ Indivíduo que exerce papel intermediário, fazendo uma ponte entre o brincante e os órgãos do Governo ou da academia. Pessoa que realiza a pesquisa ou vivencia a manifestação e repassa o conhecimento, que facilita e ajuda nos novos mecanismos de produção, no atual mercado cultural.

Esses símbolos aparecem no cuidado, riqueza e escolha dos bordados das indumentárias, que expressam imagens de santos católicos ou momentos bíblicos, como São Jorge, São Pedro, São Benedito, a passagem de quando São João batizou Cristo, ou a pomba do Divino Espírito Santo, engrandecendo a forte religiosidade existente na brincadeira expressa nos bordados com canutilhos e miçangas.

Nessas imagens se percebe a interação com o cotidiano, como, por exemplo, alguns bordados que trazem a bandeira do Brasil, a fotografia do Bob Marley, já que São Luís é considerada a Jamaica Brasileira, ou a imagem de algum poeta, fortalecendo o título de Atenas Brasileira, algum artista e esportista maranhense ou brasileiro que se queira homenagear, assim como algum monumento da cidade como o Convento das Mercês ou a Fonte do Ribeirão, pontos históricos e turísticos de São Luís. É uma forma de diálogo da brincadeira com a comunidade, com o mundo externo e a sua manifestação, através da confecção e manutenção de novos bordados (Figura 1).



Figura 1: Bordado do Boi Paz do Brasil, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

Esses símbolos também aparecem na maneira do boi se apresentar, sua performance se transforma quando se percebe a importância do público, que está fora da roda e do cordão⁸, e que precisa ver a dança e a evolução da brincadeira. Esses são alguns exemplos das adaptações realizadas, que são fundamentais para que a performance continue atual e orgânica para os brincantes, diante das necessidades que vão surgindo ao longo do tempo.

⁸ Representações de como os brincantes se organizam na performance da dança, ora em roda, ora em cordão, duas fileiras com os personagens das índias, caciques e baiantes, e no meio a figura do boi, cazumba, burrinha e vaqueiro. Neste primeiro capítulo detalharei cada personagem.

Existem centenas de manifestações populares no Maranhão, o bumba-meu-boi surpreende não somente pela quantidade, mas também pela diversidade existente por todo o estado. É impressionante perceber que todo povoado maranhense tem um boizinho, de apresentação ou de promessa. E como os grupos de boi, são a ligação dos convívios sociais entre os brincantes. É uma festa religiosa, misturando a alegria de danças, batuques e cantorias com o culto a alguns santos católicos, firmando um calendário festivo, mobilizando milhares de pessoas ao longo do ano.

3.2 QUESTÕES ECONÔMICAS QUE PERMEIAM A BRINCADEIRA DO BOI, PRODUZINDO UMA POLÍTICA CULTURAL NO MARANHÃO

O Boi no Maranhão até a década de 60 era proibido e rejeitado pela elite maranhense, depois passou por uma fase de aceitação, em que alguns grupos se apresentavam nas casas de autoridades do poder local, assim como em congressos e feiras.

A cultura popular do bumba-meu-boi no Maranhão é tão forte que foi expandindo, sem “pedir licença” e irrompendo no cenário social do estado, com o apoio das comunidades populares de sua origem e depois com a participação de pessoas muito influentes na política maranhense. Como diz Apolônio Melônio: “Antes não ganhava nada, brincava nas casas de família para pagar promessa e não para elite. Depois, as apresentações começaram a dar uma pequena ajuda, a partir de Dona Zelinda⁹ começou a pagar também transporte e um cachê.”

A partir da década de 60, as manifestações populares e principalmente o boi começaram a ser valorizados pelo poder público, influenciando um calendário turístico, a partir dessas festividades religiosas, profanas e a criação de órgãos públicos.¹⁰ No início de 1966, José Sarney foi eleito Governador do Maranhão e já criava ligações com a cultura, fundando órgãos que pudessem valorizar e concretizar um apoio e fomento a estas

⁹ Dona Zelinda Machado de Castro Lima é uma mulher fundamental para a repercussão da cultura popular no Maranhão, trabalhou em diversos órgãos do Governo de 1960-1980 e tornou-se conhecida pelo seu cuidado particular com mestres e artistas da cultura local. Na tese de Albernaz está descrito que ela ocupou os seguintes cargos em órgãos governamentais de turismo: diretora do Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais; diretora do Departamento Estadual de Turismo (1966); secretária executiva do Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato (FURINTUR). Foi Diretora de Promoções e Eventos, e depois Presidente da MARATUR. (2004:231).

¹⁰ Dos anos 1950, até a década de 1990, as políticas culturais foram desenvolvidas por três órgãos executivos: o Departamento de Cultura; a Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) e a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA). Em 1999, foi criada uma nova Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA). Estes são os órgãos executivos que estão nas posições hierárquicas mais elevadas na burocracia do estado, a partir dos quais são subordinados os demais órgãos da cultura. (ALBERNAZ, 2004:186).

manifestações. Sua imagem transitava livremente entre duas posições polarizadas: defensor das elites e amigo dos pobres.

A figura de Sarney é ligado à produção literária e considerado um defensor da cultura popular. Entre seus assessores, um dos principais, está Bandeira Tribuzi, que também é poeta de renome no Maranhão, além de ser filho de um artista plástico. Outro importante colaborador no seu mandato foi Domingos Vieira Filho, intelectual que integrou o Movimento Folclórico Nacional, reconhecido localmente pela defesa, pesquisa e delimitação dos estudos sobre folclore no Maranhão. Josué Montello também figura entre seus correligionários. No campo da política cultural, Sarney, diretamente ou a partir dos seus sucessores que chegaram ao poder com o seu apoio, iniciou a fundação dos primeiros museus públicos do Estado do Maranhão. Museus que são espaços fundamentais para reverenciar identidade. Dessa forma, Sarney cumpriria a proposta de renascimento do Maranhão a partir das letras, conforme o projeto dos atenienses de 1950, a geração modernista da cultura local que ele integrou. (ALBERNAZ, 2004:69).

Em 1982 a Secretaria de Estado de Cultura do Maranhão (SECMA) inaugurou o Museu do Folclore e Arte Popular, atual Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), numa homenagem ao folclorista Vieira Filho, idealizador e organizador desse espaço. Esse foi um marco para a valorização da cultura no Maranhão, como busca de uma identidade.

Esse centro foi reinaugurado em 1998, com direção de Michol Carvalho, quando a Comissão Maranhense de Folclore (CMF), começou a produzir e publicar um boletim, espécie de jornal impresso, evidenciando o bumba-meu-boi como uma das manifestações mais pesquisadas.

Antes da década de 60, o boi se apresentava em troca de material para as indumentárias, como veludo, miçanga, canutilho e penas de ema, assim como comida, bebida e transporte para “sustentar” a brincadeira. A partir da década de 90 o Estado passou a remunerar as turmas de bumba-meu-boi, dividindo-os por grupos de “excelência”, com classe A, B, C e D, tendo cachês diferenciados, sendo divididos por ordem de grandeza, seja na relação com a quantidade de brincantes ou mesmo valorizando os mais antigos e tradicionais, que recebiam pagamentos maiores por seu trabalho.

Nadir Cruz, companheira de Apolônio, diz que a partir do primeiro mandato de Roseana Sarney, em 1995, o Estado começou a pagar por ano, 10 brincadeiras juninas, o que significa na classe A, o valor de R\$ 26.000,00, pagos 50% no início de junho, antes dos festejos juninos, e os outros 50% em julho.

O grupo precisa ter um bom administrador, porque esse dinheiro, no caso do Boi da Floresta, vai arcar com as despesas do transporte, dois ônibus e uma kombi para cada dia de apresentação, o jantar de cada dia de brincadeira, a bebida, a manutenção e confecção das indumentárias, inclusive o bordado do couro do boi.

Não há um pagamento para os brincantes, o grupo Boi da Floresta fica com o compromisso de ressarcir a passagem dos brincantes que moram distante, e os que moram na comunidade próxima da Floresta recebem apoio no cotidiano, ora com um bujão de gás, um quilo de arroz, de acordo com a necessidade de cada família e as possibilidades do Boi da Floresta. Este entendimento varia de acordo com a organização de cada coletivo. São práticas produzidas pelas redes de solidariedade e amizade existentes nos grupos populares.

Além desse valor fixo dos festejos juninos, há as festividades do carnaval, em que o Governo compra no máximo três apresentações de tambor de crioula,¹¹ e o projeto Vale Festejar¹², chegando a fazer o pagamento de 2 a 4 apresentações, realizadas no Convento das Mercês, no mês de julho, com iniciativa de Roseana Sarney, que aproveita a realização do evento para fortalecer seus elos não só com a política maranhense, mas também com os grupos e mestres da cultura popular do Maranhão, como forma de gratidão e também de manipulação.

Percebo na trajetória do bumba-meu-boi um movimento da tradição à espetacularização, relacionada com questões econômicas, identificada através do termo turismo cultural. Esse movimento da produção do turismo é apresentado como “bens”, através de diversos eventos e inclusive os atuais arraiais produzidos no período junino.

O poder público se interessou pelas suas manifestações como estratégia de fortalecimento, percebendo uma forma de potencializar sua cultura, absorvendo respeito e prestígio de uma grande quantidade da população, revigorando ainda mais o poder dos governantes sobre os indivíduos. A imagem do estado se constrói na exaltação da diversidade e riqueza das manifestações populares, como forte atrativo para divulgação do estado.

¹¹ É uma forma ritual de divertimento, de pagamento de promessa, é uma forma ritual de comunicação de pessoas entre si e com o sobrenatural e, ao mesmo tempo, é uma forma ritual de reafirmação de valores dos negros no Maranhão. (FERRETTI, 1995:24). É uma dança de roda feita por mulheres (coureiras) e no batuque e coro ficam os homens (coureiros), onde o elemento mais expressivo da dança é a umbigada, momento onde os umbigos, a região do ventre das mulheres se encostam, de acordo com o tempo da batucada dos tambores.

¹² O evento Vale Festejar é um grande arraial, que acontece no Convento das Mercês, patrocinado pela empresa mineradora Vale do Rio Doce e realizado pela família Sarney. Este arraial ocorre durante todo o mês de julho, apresentando a diversidade de manifestações populares do Maranhão, oferecendo uma oportunidade aos turistas, que não conseguem chegar para o ciclo festivo junino, conhecerem um pouco das brincadeiras juninas maranhenses.

No momento seguinte foi necessário criar uma estrutura de organização e classificação, não somente com todos os estilos de boi, mas também de todas as outras brincadeiras. Foi criado um nome jurídico para as manifestações, através de um cadastramento, e esses grupos se transformaram em associações, porém não tiveram uma orientação sobre o que significava e acarretava de custos e impostos, então muitos grupos foram criando várias dívidas sem ter consciência. A questão importante a ser salientada é como o Estado se aproveitou da “inocência” dos grupos populares nessas questões burocráticas para se beneficiar, sem ter o menor cuidado com a gestão e autonomia que cada grupo precisaria ter para sustentar não somente uma brincadeira, mas a partir de então, uma empresa.

A partir de 1995 os grupos passaram a receber um valor fixo por ano, como acontece até os dias atuais. O governo criou uma dependência, um paternalismo com os grupos, estes não percebendo seus potenciais e acreditando no “agrado” como valor fundamental para suas sobrevivências. Essa nova situação ajudou na espetacularização dessas manifestações, que com dinheiro começaram a ficar mais luxuosos e brilhosos, na intenção de acompanhar as novas necessidades e tendências que o turismo foi apresentando.

O que pudemos perceber no último governo de Jackson Lago, com Joãozinho Ribeiro como secretário de cultura, foi a tentativa dos grupos e artistas perceberem a necessidade de uma autonomia e independência dos órgãos governamentais. Junto com este movimento, várias empresas privadas começaram a ter interesse em apoiar essas manifestações, assim se autopromovendo também.

É inacreditável pensar na sobrevivência de uma brincadeira tão custosa como é o bumba-meu-boi. Como que, a partir dos pagamentos das apresentações, cada grupo se organiza e administra suas necessidades. Nos tempos atuais há outros recursos como o patrocínio de algumas empresas como Tim e Oi de celulares ou Banco do Nordeste e Banco da Amazônia.

O governo criou esta dependência e agora se percebe que não consegue mais sustentar a continuidade deste apoio, até porque, a partir dessa valorização, muitos grupos foram criados como forma de obter algum lucro. Atualmente existem 215 grupos de boi cadastrados, conforme informações da secretaria de cultura do estado.¹³

¹³ Atualmente existem 215 grupos, de todos os sotaques de boi, cadastrados e juntando com as brincadeiras do cacuriá, tambor de crioula, dança portuguesa, dança do lelê, dança do coco, esse número aumenta para 480 grupos cadastrados na

São poucos os grupos de boi que circulam em festivais pelo Brasil, percebendo a possibilidade de estabelecer um movimento econômico de sobrevivência dentro do grupo, independentemente das festividades juninas no estado.

No ano de 2007 foi feito o pedido de registro do complexo cultural do bumba-meu-boi do Maranhão e assinado um protocolo de intenções, visando o registro como Patrimônio Imaterial da Humanidade, fazendo parte do livro *Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro*, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esse processo ainda está em andamento, mas já mostra a força dessa manifestação no Brasil e a valorização dessas brincadeiras nos organismos públicos ligados à cultura, como forma de reconhecimento de identidade nacional.

3.3 BREVE RELATO SOBRE A HISTÓRIA DA MANIFESTAÇÃO DO BOI NO MARANHÃO

O Boi no Maranhão até a década de 60 era proibido e rejeitado pela elite maranhense, depois passou por uma fase de aceitação, em que alguns grupos se apresentavam nas casas de autoridades do poder local, assim como em congressos e feiras.

A cultura popular do bumba-meu-boi no Maranhão é tão forte que foi expandindo, sem “pedir licença” e irrompendo no cenário social do estado, com o apoio das comunidades populares de sua origem e depois com a participação de pessoas muito influentes na política maranhense. Como diz Apolônio Melônio: “Antes não ganhava nada, brincava nas casas de família para pagar promessa e não para elite. Depois, as apresentações começaram a dar uma pequena ajuda, a partir de Dona Zelinda¹⁴ começou a pagar também transporte e um cachê.”

A partir da década de 60, as manifestações populares e principalmente o boi começaram a ser valorizados pelo poder público, influenciando um calendário turístico, a

Secretaria de Cultura do Maranhão. E independente dos grupos cadastrados existem muito mais pelos interiores do Maranhão que não são cadastrados nem filiados a nenhum órgão do Governo. São bois menores que existem nas comunidades e fazem sua brincadeira também no período do ciclo festivo junino.

¹⁴ Dona Zelinda Machado de Castro Lima é uma mulher fundamental para a repercussão da cultura popular no Maranhão, trabalhou em diversos órgãos do Governo de 1960-1980 e tornou-se conhecida pelo seu cuidado particular com mestres e artistas da cultura local. Na tese de Albernaz está descrito que ela ocupou os seguintes cargos em órgãos governamentais de turismo: diretora do Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais; diretora do Departamento Estadual de Turismo (1966); secretária executiva do Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato (FURINTUR). Foi Diretora de Promoções e Eventos, e depois Presidente da MARATUR. (2004:231).

partir dessas festividades religiosas, profanas e a criação de órgãos públicos.¹⁵ No início de 1966, José Sarney foi eleito Governador do Maranhão e já criava ligações com a cultura, fundando órgãos que pudessem valorizar e concretizar um apoio e fomento a estas manifestações. Sua imagem transitava livremente entre duas posições polarizadas: defensor das elites e amigo dos pobres.

A figura de Sarney é ligado à produção literária e considerado um defensor da cultura popular. Entre seus assessores, um dos principais, está Bandeira Tribuzi, que também é poeta de renome no Maranhão, além de ser filho de um artista plástico. Outro importante colaborador no seu mandato foi Domingos Vieira Filho, intelectual que integrou o Movimento Folclórico Nacional, reconhecido localmente pela defesa, pesquisa e delimitação dos estudos sobre folclore no Maranhão. Josué Montello também figura entre seus correligionários. No campo da política cultural, Sarney, diretamente ou a partir dos seus sucessores que chegaram ao poder com o seu apoio, iniciou a fundação dos primeiros museus públicos do Estado do Maranhão. Museus que são espaços fundamentais para reverenciar identidade. Dessa forma, Sarney cumpriria a proposta de renascimento do Maranhão a partir das letras, conforme o projeto dos atenienses de 1950, a geração modernista da cultura local que ele integrou. (ALBERNAZ, 2004:69).

Em 1982 a Secretaria de Estado de Cultura do Maranhão (SECMA) inaugurou o Museu do Folclore e Arte Popular, atual Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), numa homenagem ao folclorista Vieira Filho, idealizador e organizador desse espaço. Esse foi um marco para a valorização da cultura no Maranhão, como busca de uma identidade.

Esse centro foi reinaugurado em 1998, com direção de Michol Carvalho, quando a Comissão Maranhense de Folclore (CMF), começou a produzir e publicar um boletim, espécie de jornal impresso, evidenciando o bumba-meu-boi como uma das manifestações mais pesquisadas.

Antes da década de 60, o boi se apresentava em troca de material para as indumentárias, como veludo, miçanga, canutilho e penas de ema, assim como comida, bebida e transporte para “sustentar” a brincadeira. A partir da década de 90 o Estado passou a remunerar as turmas de bumba-meu-boi, dividindo-os por grupos de “excelência”, com classe

¹⁵ Dos anos 1950, até a década de 1990, as políticas culturais foram desenvolvidas por três órgãos executivos: o Departamento de Cultura; a Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) e a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA). Em 1999, foi criada uma nova Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA). Estes são os órgãos executivos que estão nas posições hierárquicas mais elevadas na burocracia do estado, a partir dos quais são subordinados os demais órgãos da cultura. (ALBERNAZ, 2004:186).

A, B, C e D, tendo cachês diferenciados, sendo divididos por ordem de grandeza, seja na relação com a quantidade de brincantes ou mesmo valorizando os mais antigos e tradicionais, que recebiam pagamentos maiores por seu trabalho.

Nadir Cruz, companheira de Apolônio, diz que a partir do primeiro mandato de Roseana Sarney, em 1995, o Estado começou a pagar por ano, 10 brincadeiras juninas, o que significa na classe A, o valor de R\$ 26.000,00, pagos 50% no início de junho, antes dos festejos juninos, e os outros 50% em julho.

O grupo precisa ter um bom administrador, porque esse dinheiro, no caso do Boi da Floresta, vai arcar com as despesas do transporte, dois ônibus e uma kombi para cada dia de apresentação, o jantar de cada dia de brincadeira, a bebida, a manutenção e confecção das indumentárias, inclusive o bordado do couro do boi.

Não há um pagamento para os brincantes, o grupo Boi da Floresta fica com o compromisso de ressarcir a passagem dos brincantes que moram distante, e os que moram na comunidade próxima da Floresta recebem apoio no cotidiano, ora com um bujão de gás, um quilo de arroz, de acordo com a necessidade de cada família e as possibilidades do Boi da Floresta. Este entendimento varia de acordo com a organização de cada coletivo. São práticas produzidas pelas redes de solidariedade e amizade existentes nos grupos populares.

Além desse valor fixo dos festejos juninos, há as festividades do carnaval, em que o Governo compra no máximo três apresentações de tambor de crioula,¹⁶ e o projeto Vale Festejar¹⁷, chegando a fazer o pagamento de 2 a 4 apresentações, realizadas no Convento das Mercês, no mês de julho, com iniciativa de Roseana Sarney, que aproveita a realização do evento para fortalecer seus elos não só com a política maranhense, mas também com os grupos e mestres da cultura popular do Maranhão, como forma de gratidão e também de manipulação.

Percebo na trajetória do bumba-meu-boi um movimento da tradição à espetacularização, relacionada com questões econômicas, identificada através do termo

¹⁶ É uma forma ritual de divertimento, de pagamento de promessa, é uma forma ritual de comunicação de pessoas entre si e com o sobrenatural e, ao mesmo tempo, é uma forma ritual de reafirmação de valores dos negros no Maranhão. (FERRETTI, 1995:24). É uma dança de roda feita por mulheres (coureiras) e no batuque e coro ficam os homens (coureiros), onde o elemento mais expressivo da dança é a umbigada, momento onde os umbigos, a região do ventre das mulheres se encostam, de acordo com o tempo da batucada dos tambores.

¹⁷ O evento Vale Festejar é um grande arraial, que acontece no Convento das Mercês, patrocinado pela empresa mineradora Vale do Rio Doce e realizado pela família Sarney. Este arraial ocorre durante todo o mês de julho, apresentando a diversidade de manifestações populares do Maranhão, oferecendo uma oportunidade aos turistas, que não conseguem chegar para o ciclo festivo junino, conhecerem um pouco das brincadeiras juninas maranhenses.

turismo cultural. Esse movimento da produção do turismo é apresentado como “bens”, através de diversos eventos e inclusive os atuais arraiais produzidos no período junino.

O poder público se interessou pelas suas manifestações culturais como estratégia de fortalecimento da cidadania no Maranhão, percebendo uma forma de potencializar sua identidade, absorvendo respeito e prestígio de uma grande quantidade da população, revigorando ainda mais o poder dos governantes sobre os indivíduos. A imagem do estado se constrói na exaltação da diversidade e riqueza das manifestações populares, como forte atrativo para divulgação do estado.

No momento seguinte foi necessário criar uma estrutura de organização e classificação, não somente com todos os estilos de boi, mas também de todas as outras brincadeiras. Foi criado um nome jurídico para as manifestações, através de um cadastramento, e esses grupos se transformaram em associações, porém não tiveram uma orientação sobre o que significava e acarretava de custos e impostos, então muitos grupos foram criando várias dívidas sem ter consciência. A questão importante a ser salientada é como o Estado se aproveitou da “inocência” dos grupos populares nessas questões burocráticas para se beneficiar, sem ter o menor cuidado com a gestão e autonomia que cada grupo precisaria ter para sustentar não somente uma brincadeira, mas a partir de então, uma empresa.

A partir de 1995 os grupos passaram a receber um valor fixo por ano, como acontece até os dias atuais. O governo criou uma dependência, um paternalismo com os grupos, estes não percebendo seus potenciais e acreditando no “agrado” como valor fundamental para suas sobrevivências. Essa nova situação ajudou na espetacularização dessas manifestações, que com dinheiro começaram a ficar mais luxuosos e brilhosos, na intenção de acompanhar as novas necessidades e tendências que o turismo foi apresentando.

O que pudemos perceber no último governo de Jackson Lago, com Joãozinho Ribeiro como secretário de cultura, foi a tentativa dos grupos e artistas perceberem a necessidade de uma autonomia e independência dos órgãos governamentais. Junto com este movimento, várias empresas privadas começaram a ter interesse em apoiar essas manifestações, assim se autopromovendo também.

É inacreditável pensar na sobrevivência de uma brincadeira tão custosa como é o bumba-meu-boi. Como que, a partir dos pagamentos das apresentações, cada grupo se organiza e administra suas necessidades. Nos tempos atuais há outros recursos como o

patrocínio de algumas empresas como Tim e Oi de celulares ou Banco do Nordeste e Banco da Amazônia.

O governo criou esta dependência e agora se percebe que não consegue mais sustentar a continuidade deste apoio, até porque, a partir dessa valorização, muitos grupos foram criados como forma de obter algum lucro. Atualmente existem 215 grupos de boi cadastrados, conforme informações da secretaria de cultura do estado.¹⁸

São poucos os grupos de boi que circulam em festivais pelo Brasil, percebendo a possibilidade de estabelecer um movimento econômico de sobrevivência dentro do grupo, independentemente das festividades juninas no estado.

No ano de 2007 foi feito o pedido de registro do complexo cultural do bumba-meu-boi do Maranhão e assinado um protocolo de intenções, visando o registro como Patrimônio Imaterial da Humanidade, fazendo parte do livro Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esse processo ainda está em andamento, mas já mostra a força dessa manifestação no Brasil e a valorização dessas brincadeiras nos organismos públicos ligados à cultura, como forma de reconhecimento de identidade nacional.

3.3.1 Estilos de boi no Maranhão e o uso de suas nomenclaturas – do ritual do interior à espetacularização na capital

O universo do boi no Maranhão é complexo por possuir variadas formações e estilos de brincar, notáveis, sobretudo, a partir dos diferentes toques. A partir da década de 70 foram identificados cinco ritmos diferentes da manifestação do boi, no qual se tornaram referência e foram nomeados como sendo os seus “sotaques”. Essa absorção da palavra “sotaque” traz um conjunto de signos indicativos, de posições estabelecidas entre os grupos de bois, provocando uma hierarquização, sendo diferenciados através dos ritmos, instrumentos, personagens e suas performances. Não há uma precisão de informações e dados de quando foi exatamente que começou a ser utilizada esta categoria chamada “sotaque” e por quem, porém conseguimos ter

¹⁸ Atualmente existem 215 grupos, de todos os sotaques de boi, cadastrados e juntando com as brincadeiras do cacuriá, tambor de crioula, dança portuguesa, dança do lelê, dança do coco, esse número aumenta para 480 grupos cadastrados na Secretaria de Cultura do Maranhão. E independente dos grupos cadastrados existem muito mais pelos interiores do Maranhão que não são cadastrados nem filiados a nenhum órgão do Governo. São bois menores que existem nas comunidades e fazem sua brincadeira também no período do ciclo festivo junino.

algumas pistas que serão colocadas a seguir. Os brincantes e toda a sociedade maranhense assimilaram esta palavra, mas parece que foi introduzida por estudiosos e mediadores. Essa questão da origem da utilização da palavra “sotaque” ainda precisa ser registrada, mas já foi utilizada e fundamentada por alguns teóricos como: Michol Carvalho (1995), André Bueno (2001) e Luciana Carvalho (2005).

Apesar das fontes não serem muito claras, quero reforçar que a palavra “sotaque” vem do linguajar, do idioma, da língua e se tornou de uso cotidiano tanto dos brincantes, quanto dos intelectuais, naturalizou-se, sendo incorporada à fala de quem participa e pesquisa esta manifestação do Boi no Maranhão.

Cada sotaque enquadra elementos que atuam como fontes de significação simbólica nos processos de construção de identidades específicas por parte dos diferentes grupos de boi. Nesse sentido, sugiro que, mais do que diferentes estilos musicais, cênicos e rituais de brincar, os sotaques correspondem sobretudo a perspectivas e lógicas distintas de atualização do idioma boieiro, que é comum, de certa forma, a todos os bois maranhenses.(CARVALHO, 2005:137).

O “sotaque” demarca questões territoriais e artísticas, mostrando uma diversidade de modos de fazer a brincadeira. Seu uso aponta uma necessidade em estruturar e trazer um entendimento, para quem não faz parte dessa realidade, a palavra vem para atualizar, mas infelizmente este processo não se inicia pelos mestres e brincantes e sim pelos pesquisadores, ou seja, vem de fora para dentro da comunidade. O antropólogo e professor Sergio Ferretti, tem a impressão de que a palavra “sotaque” surge nos escritos do folclorista maranhense Domingos Vieira Filho, nos anos 50.

A idéia da palavra sotaque era para criar uma estrutura, uma organização dos ritmos de boi no Maranhão, mas aos poucos foi se desestruturando, porque foi sendo descoberto por pesquisadores e viajantes que havia muitos outros ritmos e bois com características diversas, desmistificando a existência de somente três sotaques (matraca, zabumba e orquestra), de tal maneira que atualmente já se nomeiam cinco (matraca, zabumba, orquestra, baixada e costa de mão).

Segundo uma convenção estabelecida, os estilos de boi foram divididos em: sotaque da ilha (de São Luís) ou matraca, sotaque de zabumba ou Guimarães, sotaque de costa de mão ou Cururupu, sotaque de orquestra ou região do rio Munim e sotaque de Pindaré ou região da baixada. É importante salientar que mesmo a palavra “sotaque” sendo aceita e utilizada, não consegue abarcar toda a diversidade de estilos de boi que há no Maranhão. Enquadrar todos

os ritmos do boi promove também uma cristalização dos estilos e jeitos de fazer a brincadeira.

Cada “sotaque” particulariza memórias das regiões do estado e no interior o sotaque é identificado pelo nome do povoado, da cidade ou o “dono” do boi, aquele que comanda a boiada. Cada estilo de boi representa uma forma particular na realização da performance, com características próprias nas suas indumentárias, instrumentos, figuras, maneiras de evoluir na roda da brincadeira, suas músicas ou toadas. Estes cinco sotaques são reconhecidos como oficiais pelo Estado e tomados como verdadeiros pelos grupos, porém quando se aprofunda na pesquisa pelo interior do Maranhão se descobre um universo muito mais amplo e complexo, que não pode ser codificado, como reforça o pesquisador e diretor da Casa do Nhozinho, Jandir Gonçalves, que conheceu muitas manifestações não reconhecidas pelo Estado, e diz o quanto “é difícil fechar estes termos relacionados aos sotaques, porque há uma enorme diversidade e liberdade de criação em cada povoado e comunidade”.

3.3.2 Os sotaques de bumba-meu-boi no Maranhão

Cada sotaque de boi tem características próprias, mesmo sabendo que essas formas de fazer o brinquedo são múltiplas e variam de acordo com a realidade da comunidade boieira¹⁹, sua situação financeira, sua localização geográfica e suas influências, que determinam um jeito próprio de construção da identidade desse coletivo, exibido através dos bordados, o domínio do batuque, da dança e a inspiração das toadas inventadas e improvisadas.

O *sotaque da ilha ou matraca* se localiza na capital do estado, são os chamados “batalhões” por terem uma enorme quantidade de brincantes, chegando a somar milhares de pessoas em um mesmo grupo, como o boi da Maioba ou Maracanã, bois antigos, de tradição e exuberância, representando também nomes de grandes bairros da cidade de São Luís. Seus personagens principais são os caboclos de pena, os caboclos de fita, além das índias, burrinha, Pai Francisco, Catirina e o boi. Seus instrumentos são matracas, maracás, pandeirões grandes, tambor-onça e o apito.

O *sotaque de zabumba* ou *Guimarães* fica na região da cidade de Guimarães, e esta nomeação vem dos tambores bombos, chamados zabumbas. Normalmente tem três toques diferentes e justapostos. “Tem traços do samba. Os pandeiritos e as zabumbas fazem a

¹⁹ Expressão para localizar a comunidade do boi.

espinha dorsal do ritmo, cabendo aos tamborinhos e maracás preencherem os espaços vazios.” (AZEVEDO, 1997: 34).

Suas figuras principais são os caboclos de fita, compostos por calça com saiote e golas bordadas com miçangas e canutilhos, o chapéu é confeccionado com muitas fitas coloridas que vão até o chão. As índias tapuias usam perucas e tangas de fibra, além das figuras como o amo, o vaqueiro, a burrinha e o boi.

O *sotaque de costa de mão ou de Cururupu* representa a região da baixada ocidental litorânea, tem esse nome porque utiliza pandeiros que são tocados com a costa ou dorso da mão, além de maracás. Suas vestimentas apresentam chapéus de fitas coloridas, calças e camisas com manga de veludo totalmente bordados, suas figuras são principalmente os caboclos de fita e as índias, além do boi.

O *sotaque de orquestra* vem da região da cidade do Rosário e Axixá, lugar onde passa o rio Munim. Os instrumentos de sopro e cordas como o saxofone, trompete, clarinete, flauta, banjo, além dos instrumentos percussivos como os maracás, caixas e o tambor-onça formam a orquestra do boi. Suas indumentárias são muito brilhosas e adornadas de enfeites, e as figuras são as índias, os chapéus de fita, o amo e o boi. É o estilo de boi que mais cresce em todo o estado, sendo que alguns não realizam ciclo festivo religioso, já surgem para fazer apresentações.

O *sotaque da baixada maranhense*, fica localizado em uma região a oeste e sudeste da ilha de São Luís, formada por campos baixos que alagam na estação das chuvas, envolvendo cerca de 15 municípios do estado, é berço do estilo de boi que tem a presença do brincante mascarado cazumba.

A Baixada Maranhense (Figura 2) é uma região eminentemente afrodescendente, que abrange várias terras de antigos quilombos, habitadas principalmente por lavradores, pescadores, pessoas que trabalham com a extração, coleta e quebra do babaçu, além da feitura de farinha d'água. Viana é a principal cidade da região e tem um papel fundamental na formação de um estilo de brincar boi que caracteriza o sotaque da baixada (Figura 3).



Figura 2: Mapa do estado do Maranhão mostrando a região da Baixada. Fonte: Livro Careta de Cazumba.



Figura 3: Paisagem dos alagados de Viana. Foto: Juliana Manhães.

O foco desta pesquisa é a figura do cazumba, presente somente nos bois desse sotaque, o que justifica uma maior elaboração acerca das questões relacionadas com o sotaque da baixada. Este estilo traz um “mode fazê” próprio, agregado a uma maneira de expressar crenças e de reinventar, atualmente o cazumba se tornou um dos elementos mais importantes desse sotaque, é o que o diferencia e o destaca.

Muitos brincantes da região da baixada migraram do interior para a capital e trouxeram para São Luís as características desse estilo de boi, porém muitas transformações foram ocorrendo ao longo dos tempos, tanto no interior quanto na cidade grande, evidenciando uma diversidade na sua composição musical, nas figuras dos brincantes, nos materiais de suas indumentárias, nas caretas dos cazumbas, na maneira de evoluir na roda e no seu ciclo festivo.

É interessante observar como os bois de sotaque da baixada, residentes na capital, têm características específicas e trazem uma unidade, uma homogeneidade, que não percebemos

nos bois do interior, onde cada turma de boi tem elementos peculiares, como explicarei mais adiante neste capítulo.

Estes bois com sotaque da baixada, residentes em São Luís trazem um ritmo mais lento do que o sotaque da matraca ou zabumba. Possuem instrumentos como o badalo ou chocalho, uma espécie de sino, de alarme, que anuncia a chegada dos cazumbas. Pandeirões menores, cobertos com couro de animais e aquecidos no fogo para afinação; maracás de alumínio menores, tambor-onça (parecido com a cuíca do samba); e o instrumento mais popular, as pequenas matracas, e o apito do amo cantador ou dos amos, aqueles que puxam as músicas e comandam a cantoria.

Por sua vez, no interior, o que mais se vê são grandes caixas e tambores, alguns poucos e pequenos pandeirões com couro de cobra, muito usado em toda a região. Em muitos grupos quase não existe o tambor-onça. Mestre Abel diz que os bois no interior ganharam essas caixas das escolas de samba da capital, na década de 70, porque “na época dele”, década de 50, ainda se usavam os pandeirões. Imagino que por uma questão econômica e de facilidade, pelo fato de os instrumentos não precisarem ser afinados no fogo, os bois aceitaram estes instrumentos do samba, incluindo na brincadeira, mas modificando seu couro, sua forma de afinação e dando continuidade à pulsação do boi.

O crescimento das escolas de samba tem influenciado o boi com as indumentárias cada vez mais brilhantes e grandes, existe cazumba cuja careta pode ser comparada a uma alegoria carnavalesca. Essas caixas predominam na percussão, e como o som delas é muito alto, o tambor-onça, (uma espécie de cuíca), considerado a base, foi se perdendo na brincadeira, uns brincantes se desculpam dizendo que já não dava para escutar esse instrumento de som grave e marcante. Ainda sobrevivem muitos grupos com o tambor-onça, mas pude perceber também a falta dele em alguns grupos, comparando com sua importância na capital, onde todos os bois se apresentam com esse instrumento.

Durante uma viagem pela baixada, com mestre Abel, em junho de 2008, ele chamou muito a minha atenção sobre o uso dos apitos de vaqueiros, elemento que era desconhecido pelo boi na década de 50. Informou ainda que antigamente as toadas eram mais longas, cada música contava uma situação, uma história e agora as canções são curtinhas com refrão repetitivo. Inclusive a mesma característica foi observada nas transformações das escolas de samba, que também se adaptaram às novas exigências das mídias.

É curioso pensar como a brincadeira do interior é considerada mais tradicional, de raiz e perceber que são exatamente eles que mais inovam e reinventam a tradição, enquanto na capital, sofrem pressão da estrutura formal, das apresentações nos arraiais. Conforme Dona Zelinda falou em conversa na sua casa, em janeiro de 2009 “e o mais interessante que eu acho é que as mudanças não começam aqui pela capital, elas começam pelo interior. Parece que assim, quanto mais atrasado, eles se baseiam mais nas revistas, nas coisas, querem estar atuais. Não tem mais aquela ingenuidade.” Em São Luís é necessário seguir algumas normas que identificam o sotaque do boi, como o uso das penas de ema e a abundância de cazumbas, além de precisar manter o cuidado com o brilho dos bordados para manter o páreo da “disputa”, lembrando das palavras do mestre Apolônio em conversa filmada na sua casa: “não queremos ser o melhor, queremos ser um dos melhores”.

A brincadeira do boi traz um sentido forte de coletivização, é um momento de “suspensão de papéis” que interrompe a vida cotidiana, criando um senso de harmonia dentro da estrutura da brincadeira, essa experiência de *communitas* surge de um efeito de estranhamento que se produz em relação ao cotidiano. O tempo do ritual provoca uma união da comunidade, no sentido da solidariedade, criando um sentimento de *communitas*, conceito de Turner que “chamou a liberação das pressões da vida ordinária ‘anti-estrutura’ e a experiência da camaradagem ritual em *communitas*”. (SCHECHNER, 2002:62).

Ninguém sabe dizer ao certo quando começou a existir o boi e o cazumba, eles explicam: - “Quando me ‘intindi’ já era assim!” E a coisa fica misteriosa sem ser explicada, fica à deriva dos sentidos porque quem precisa dar sentido é o outro que está fora da brincadeira, os brincantes simplesmente brincam e não criam reflexões sobre o seus fazeres dentro da roda do boi, a maioria participa por questões religiosas e porque gostam muito de fazer parte dessa irmandade do boi, é a principal referência cultural e social dentro da comunidade.

Cada brincante dessa irmandade do boi tem reunido sentidos dos seus compromissos dentro da brincadeira, essas normas podem parecer soltas por valorizarem a espontaneidade, mas na verdade seu modelo é potencializado pelas possibilidades em transitar pelas fronteiras da estrutura, recriando novos formatos. Este dado transitório é real quando pensamos que o coletivo do boi vai se transformando, alguns saem enquanto outros entram, mas o sentido da brincadeira e o valor agregado a cada personagem permanecem.

3.3.2.1 Os instrumentos musicais

Alguns instrumentos são afinados, “quentados” na fogueira, até chegar a um “grau”, onde o couro está esticado e trazendo uma sonoridade ora grave ora mais aguda. Este momento, ao lado do fogo, é também a oportunidade de confraternizar, recordando antigas toadas e criando novas, além da boa conversa sobre assuntos do cotidiano, que aproximam ainda mais os brincantes até os instrumentos afinarem. Enquanto alguns instrumentos são tocados, outros são afinados. Ainda vale ressaltar o simbolismo do fogo como misterioso gerador de vida, fervor, entusiasmo, paixão e vivacidade, presentes nas festividades. Entre os instrumentos se destacam (Figura 4):

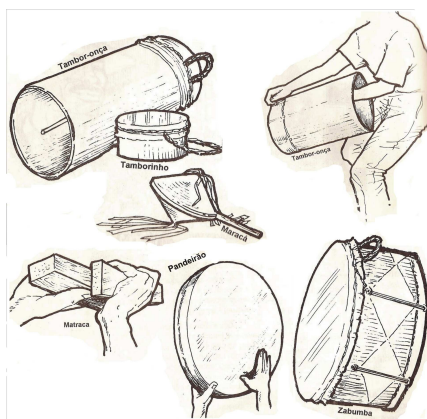


Figura 4: Desenhos dos instrumentos do bumba-meu-boi. Fonte: livro “Descobrimdo o Bumba-Meu-Boi: Estudo da Cultura Popular Maranhense nas séries do 1º Grau Menor”.

As *matracas*, dois pedaços de madeira que são batidos um contra o outro, como se estivesse “batendo as palmas das mãos”. Algumas podem trazer um furo escavado no meio para darem melhor som, unidas por um fio ou cordão, criando uma percussão alta e contínua, com um som vibrante, levando os brincantes e o público ao delírio pela vibração e constância sonora. A palavra “matraca” tem também outro sentido, como aquela pessoa muito faladeira, tagarela, além de ser também muito popular, pois quem quiser é só carregar um par e tocar na hora, as matraca maiores são utilizadas no sotaque da ilha e as menores no sotaque da baixada.

Os *pandeirões*, como o próprio nome sugere, são pandeiros grandes, alguns ainda rústicos, cobertos com couro de cabra, afinados no fogo, e muitos feitos de material sintético, que não precisa ir na fogueira para ser tocado, possuem tarrachas que são apertadas com alicates para atingir a afinação e são tocados com as palmas das mãos, uma segura o

instrumento e a outra “bate” no couro. No sotaque de matraca, o pandeirão é tocado suspendendo-o para cima e no caso do boi da baixada é tocado para baixo, vertical às pernas. São confeccionados em madeira flexível, geralmente jenipapo.

O *tambor-onça*, da mesma família instrumental da cuíca, apresenta o formato de barrilzinho ou cilindro, geralmente feito de zinco, coberto com couro de cabra, e no lado de dentro, em seu centro, possui uma vareta. Para ser tocado molha-se um pano e com uma das mãos vai-se puxando a vareta, fazendo um movimento contínuo. Alguns brincantes comentam que produz um som semelhante ao rugido do boi ou até mesmo da onça. Possui uma alça ou corda para o tocador segurar o instrumento, apoiado no ombro.

Dizem segundo os mais antigos, que tem essa denominação por terem sido usados para “arremedar” a onça. “O camarada trepava no pau arremedava a onça com o tambor, a onça vinha, pensando de ser outra ele atirava na onça”. Daí o instrumento produzir um som grave e rouco como o urro desse animal. (CARVALHO, 1995: 196).

Este instrumento é utilizado em todos os sotaques de boi, os brincantes nomeiam o tambor-onça de “coração do boi” é a pulsação base. Não é afinado na fogueira.

Os *maracás*, tradicionalmente confeccionados de cabaça, mas aqui feitos de alumínio, com formato diferenciado, em cuja cavidade são colocados contas ou esferas de chumbo que produzem som quando sacudidos. No sotaque de matraca eles são mais achatados e de proporções maiores do que o da baixada, e no sotaque de zabumba têm um formato ovalado e são menores. São tocados com uma das mãos.

Os *zabumbas* são grandes tambores de madeira, com couro de cabra ou veado, amparados por uma forquilha (vara de madeira), tocados com baquetas de madeira, alguns brincantes chamam de “soca-pilão”.

Os *pandeiritos*, *tamborinho* ou *repinicadores*, são pandeiros bem menores do que os pandeirões, feitos de madeira de jenipapo e cobertos com couro de cotia ou de boi, presos à armação através dos torniquetes de madeira, chamados cravelhas. São afinados na fogueira.

Os instrumentos de sopro e cordas como o saxofone, trompete, clarinete, flauta, banjo são utilizados no sotaque de orquestra.

O *apito*²⁰ é utilizado pelo amo cantador sempre antes de iniciar uma toada quanto para finalizar. Também é utilizado no momento de guarnicê do boi, antes da brincadeira começar, no ato da preparação e está presente em todos os sotaques.

3.3.2.2 Personagens do boi no sotaque da baixada

Os personagens do boi se dividem entre os dançarinos, tocadores, cantadores e algumas figuras mascaradas. Organizam-se com a formação de uma roda ou cordão, em filas. Eles se diferenciam de acordo com cada sotaque e mesmo assim podem apresentar peculiaridades em cada grupo, já que percebemos que, apesar da nomeação da palavra “sotaque”, cada boi particulariza um estilo, um jeito próprio de brincar. Um grande cantador chamado Zé Olhinho, de um boi de sotaque da baixada residente na capital, Boi Unidos de Santa Fé, explica que: “Quando uma brincadeira é lançada, o sotaque foge um pouquinho do original. Embora procure a semelhança, cada aprendiz tem uma maneira de bater.” (MARANHÃO,1995:105).

É possível afirmar que cada brincante, mestre ou grupo se apropria de um jeito particular de brincar e se organizar, trazendo para a manifestação um movimento orgânico, fazendo ressaltar um estilo individual. Alejandro Frigerio reconhece características comuns nas culturas africanas, mas enfatiza que “é justamente a ênfase no estilo pessoal que permite a continuidade e finalmente o desenvolvimento de novas formas estilísticas, produzindo mudanças contínuas que abrem caminho para inovações”. (2003:61).

A arte é movida pela liberdade na criação, os brincantes populares criam através do jogo e da brincadeira, no tempo do “aqui e agora”, conectados com regras específicas, mas abertos às surpresas do que for acontecendo no processo festivo. Ao mesmo tempo que a brincadeira é tradicional, é também a inovação que mantém a autenticidade dos brincantes, e essa verdade é a inteireza do brincante movido pela espontaneidade e improviso, é isso que faz a riqueza e a pérola das manifestações populares brasileiras.

Os personagens do boi de sotaque da baixada, tanto no interior quanto na capital são: índias, caciques, baiantes cantadores, batuqueiros percussionistas, o amo, a burrinha, a onça, o vaqueiro, o pajé e/ou doutor, os encaretados Pai Francisco ou Negro Chico, Catirina,

²⁰ “Já entre os ameríndios há o emprego das diferentes espécies de apito que eles usam, é muito comum nas danças rituais. Na África sei apenas que os apitos são usados também durante as danças, que nem entre os Brasis”. (ANDRADE, 2002:68).

cazumbas, as mutucas e a figura central que é o boi. No interior encontramos diversas figuras de animais como o carneiro e o urubu; Micaela (Figura 5), uma boneca gigante feita de cabaça que representa a esposa do patrão ou amo; além da Maria – carregadeira do Santo, uma mulher vestida toda de branco que fica segurando um quadro com a imagem de São João, como uma homenagem ou pedindo licença.



Figura 5: Micaela do Boi União da Baixada, São Luís, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O *boi* é a figura central e mais importante da história. Sua movimentação acontece junto com o vaqueiro, mas pode se relacionar com todas as figuras que ficam dentro da roda. Observa-se que o estilo do boi brincar se transforma de acordo com o momento do ciclo do boi, no período de batismo ele é mais manso e na festa de morte o boi fica muito brabo, chegando a dar rasteiras, derrubando muitos integrantes no chão, como explicarei mais adiante.

A estrutura ou armação do corpo do boi é feita de talos de buriti ou de jeniparana amarrados com cipó, e o couro que cobre a armação é feito de veludo preto bordado com miçangas, paetês, canutilhos e tudo que possa encher de brilho o novilho. Prende-se à armação, a barra do boi, uma saia de tecido colorido e com muito brilho. O brincante que fica dentro e conduz o boi é chamado de miolo ou tripa do boi. A cabeça do boi é esculpida em

madeira e o chifre é natural, encravado na madeira, suas pontas são enfeitadas com fitas coloridas. Costumava-se montar os olhos com uma fava silvestre chamada "olho de boi", hoje, porém, é comum o uso de bolas de gude porque proporciona um efeito de maior realce.

Em geral, todo ano o bordado do boi é renovado e batizado na véspera de São João. Durante a pesquisa de campo, realizada na cidade de Viana, pude presenciar que esta renovação do bordado não acontece em todos os bois, pois é um investimento muito dispendioso, mas quando alguém da comunidade realiza uma promessa, ela pode trocar o bordado, e então essa pessoa fica encarregada de abrilhantar o novo bordado do boi, assim como a festa como um todo. Os grupos grandes da capital normalmente trocam de bordado todo ano, simbolizando o batismo e purificação do novilho para aquele ano que se inicia, valorizando o ritual e o movimento da brincadeira.

É interessante observar que o personagem do boi também simboliza o grupo como um todo. Muitos brincantes falam do boi, mas não somente da figura, querem dizer sobre todos os integrantes, estão afirmando o boi, enquanto brincadeira. Isso demonstra a relação da economia no fortalecimento e espetacularização da cultura; o que a princípio parecia ritual, somente é possível se houver um patrocínio. Mesmo sem trocar o bordado, como acontece em muitos bois pequenos, emerge o principal que é o ato festivo do encontro, da brincadeira do boi (Figura 6).



Figura 6: Miolos André Luís e Benedito Costa do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O *amo* (Figura 7) representa o dono da festa e do boi, o patrão, fazendeiro, coronel, latifundiário, o chefe com toda a arrogância e poder; normalmente são fundadores, brincantes mais antigos ou aqueles que têm o talento de cantador. É a pessoa responsável em “puxar as toadas”, cantar as músicas e tocar o apito, dominando a situação do grupo como um todo, indicando a hora de parar e recomeçar o batuque e as toadas. Tem alguns grupos de boi que só têm um cantador e um sócio, mas, em muitos grupos encontramos mais de dois brincantes puxando toadas. O sócio é o parceiro do amo, que pode ajudar ou até mesmo substituir o amo nas toadas cantadas. A indumentária do amo é muito brilhante e bordada, demonstrando, através da roupa, a força e a superioridade hierárquica do patrão, que usa chapéu, calça e blusa bordada, além de segurar seu maracá e apito.



Figura 7: Um dos amos do Boi da Floresta, Seu Sá Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

As *índias* representam as mulheres guerreiras, dançam no formato de um cordão ou fila em conjunto, com marcações definidas de movimentação, coreografias elaboradas e muito ensaiadas. Sua indumentária é feita de pena de ema com cocar, saia e pulseiras nas pernas e nos braços, presas em veludo bordado. No Boi da Floresta, as índias possuem muita força na roda do boi, por serem em grande quantidade e por executarem os passos com muita precisão, algumas são as líderes e usam uma flecha, que quando erguidas simbolizam o momento da mudança do passo. De dois anos para cá as índias começaram a cantar “gritos de guerra” na despedida de cada brincada, são falas repetidas como “é o boi da floresta”, que trazem um enorme entusiasmo para todos os outros brincantes.

Talyene é filha do mestre Apolônio e hoje comanda sua tribo de índia, ela comenta o que significa brincar com esse personagem:

Quando eu comecei eu era muito pequeninha então eu acho que não tinha nem noção do que era, comecei com três anos, então tava muito longe de entender o significado disso, mas a convivência não só de ouvir, mas capturando o verdadeiro sentido da história. Ser índia hoje como comando da tribo é muita responsabilidade, mas muita diversão, muita felicidade, muita fé, tudo junto, é muitos sentimentos. É um personagem que me satisfaz, eu sou muito feliz por ser índia, posso entender que dentro da minha função básica, que é ser o guerreiro daquela área rural, onde se passa a história do bumba-meu-boi, sou guerreira da área, tenho que defender os interesses da natureza de certa forma.²¹

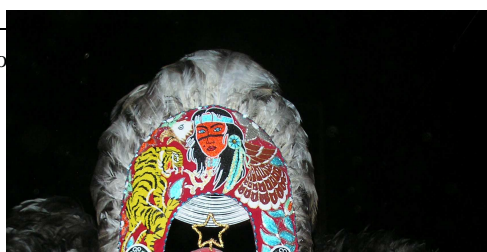
A índia é colocada como guerreira que cuida da sua tribo; é interessante perceber nas palavras de Talyene (Figura 8) como o significado do personagem surgiu quando ela foi crescendo, entendendo no convívio da brincadeira e no cotidiano o amplo sentido não só do personagem, mas a responsabilidade de ser brincante e líder de sua turma de índias.



Figura 8: Índia Talyene do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O *cacique* (Figura 9) representa o índio homem da tribo, que também dança no mesmo formato e movimentação. Como de um lado ficam as índias e do outro os índios, essa formação também é chamada de trincheira, representando o local onde os guerreiros se preparam para a batalha. A indumentária dos índios tem um cocar bem mais alto do que a das índias, calça com saiote bordado, além de muitos colares e a maquiagem em branco com traços pintados no rosto. O líder da tribo de cacique do Boi da Floresta, Magno Ferreira, explica o que significa para ele este personagem: “Cacique é garra, força e união, é como se o

²¹ Entrevista realizada na Casa do Bumba-meu-boi, em Salvador, Bahia, em novembro de 2009.



em Salvador, Bahia, em novembro de 2009, gravado em áudio e vídeo, com o auxílio de gravador e fita cassete, no mês de abril de 2009.

batuque fosse o coração do boi e nós somos escudo, é o cartão de visita, é tudo de bom que tem na frente”²².

Figura 9: Cacique do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Os *baiantes* (Figura 10) são os brincantes que fecham a roda ou o formato da meia lua ficando junto com a percussão, uns tocam matracas e maracás e alguns são considerados sócios²³ do amo cantador. Eles usam um enorme chapéu de pena de ema, com fitas coloridas até o pé e um enorme bordado na testa, que eles chamam de “testeira”. Apesar de o chapéu ser muito pesado, a maioria dos integrantes são idosos e antigos dentro do grupo.



²² Entrevista realizada no barracão de 2009.

²³ O sócio é aquela pessoa que está as Volume V, 1999:105).

s de índias e caciques, no mês de março de do Boi de Santa Fé, Memória de Velhos,

Figura10: Baiante Dona Maria do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Os *batuqueiros* (Figura 11) são os tocadores percussionistas, que ficam encarregados de buscar a lenha, fazer a fogueira e “quentar” os tambores, com o compromisso de segurar o andamento musical do grupo, durante todo o percurso do boi. Durante a roda do boi ficam parados ao lado dos cantadores e alguns revezam afinar os tambores, enquanto outros tocam seus instrumentos. Normalmente eles usam um chapéu bordado e a camisa com o nome do grupo. No Boi da Floresta o figurino básico é a calça verde e a camisa rosa.



Figura 11: Batuqueiros no pandeirão do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

A *burrinha* (Figura 12) é uma figura com movimentação dentro da roda do boi, brinca muito com a onça, os cazumbas e o boi. No Boi da Floresta, geralmente tem duas burrinhas, brincadas por crianças da comunidade, mas como não exige ensaio, quem quiser pode brincar, assim como a onça que usa uma roupa e máscara com tecido de oncinha e fica dançando solta pela brincadeira. A cabeça da burrinha imita um “burro”, tem o rabo feito de corda, armação de buriti, madeira leve, com um buraco no meio, onde uma pessoa fica montada, essa armação

é sustentada por cordas, como suspensórios, presos nos ombros. Utiliza uma saia toda colorida, um sino no pescoço, um chapéu bordado e pode estar com máscara feita de pano.



Figura 12: Burrinha do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O *vaqueiro* é uma figura muito importante, é empregado de confiança do patrão, o responsável em laçar o boi na festa de morte e durante as brincadeiras, além de estar sempre ao lado do boi, no centro da roda, guiando o seu movimento ou fugindo da chifrada do boi. Utiliza um enorme chapéu como dos baianos, mas como dança muito, sua movimentação traz o equilíbrio com sua indumentária. No boi de que participo há dois vaqueiros que se revezam, um se chama Alípio Durans e o outro se chama Waldimar Lopes, mas todos o conhecem pelo apelido de Louro. Este vaqueiro é muito antigo no Boi da Floresta, ele toca um apito que parece uma gaita, e gosta muito de ir atrás dos cazumbas, tem um movimento muito próprio, arredondando, dando giros sob seu próprio eixo e com um equilíbrio sob um enorme chapéu que impressiona qualquer pessoa. Carlos Lima escreve que “O boi e o vaqueiro formam um par indissociável do folguedo, um pela destreza com que arrebatava, o outro pela persistência como escapa ao seu amansador”. (LIMA, 1982:19). Aproveito para inserir algumas palavras do que o vaqueiro Louro acredita na sua brincadeira (Figura 13):

A parte do vaqueiro pra quem entende é muito importante, ele toma conta do boi, porque quem sabe do segredo do boi é o vaqueiro. Ele brinca e tal, rola por ali, mas o sentido tem que tá atento, se ele não tiver atento, pensar que não, cadê o boi? Desapareceu, né? Aí o chefe vem perguntar, o patrão vem perguntar, cadê o boi, vaqueiro? O vaqueiro não sabe, quer dizer, aí ele não prestou atenção, se ele tivesse prestado atenção ele sabia dizer alguma coisa,

então o sentido do bumba boi é esse, o vaqueiro tá preparado com a vara de ferrão, e o sentido da vara é pra dá-lhe no boi.²⁴



Figura 13: Boi em movimento com o vaqueiro Louro do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

A figura do *pajé ou doutor* representa o curandeiro dentro da tradição indígena brasileira, o conhecedor da medicina. Sua movimentação é dentro da roda do boi, de forma solta, utiliza muito os braços para movimentar a indumentária e faz muitos giros. No auto do boi é a figura que junto com o cazumba tem poderes de cura, ajudando a ressuscitar o boi, e sua encenação é mantida através da sua dança e movimentação. Atualmente não é encontrada em todos os grupos de bois; no Boi da Floresta, é a mesma pessoa que brinca ao longo de dez anos, seu apelido é Maçarico. Sua roupa é toda feita de palha de babaçu²⁵, da cabeça, no qual fica uma enorme cabaça, aos pés. Carlos Alberto, o Maçarico, é quem confecciona a sua própria indumentária, e diz o seguinte:

O pajé é o curandeiro da aldeia, onde tem o grupo das índias e caciques, é uma peça fundamental numa aldeia e na brincadeira é uma pessoa muito criativa, quando o boi adoece, ele faz benzimento, cura, deixa o boi bom, entrega pro patrão o boi são e salvo. A dança é girando no meio dos índios, os índios fazem o círculo e o pajé fica rodando, procurando, benzendo, curando.²⁶

²⁴ Entrevista filmada no barracão do Boi da Floresta em janeiro de 2009.

²⁵ Palmeira típica da região, da palha, se faz telhado de casa, artesanato, cofos e do coco se extrai óleo na feitura de sabonete.

²⁶ Entrevista realizada na casa de Maçarico, no bairro da Floresta, no mês de março de 2009.

Pai Francisco ou Nêgo Chico (Figura 14) representa o empregado da fazenda, casado com Catirina, que, a pedido desta, corta a língua do boi predileto do patrão e, normalmente, é o responsável pelo andamento e roteiro da comédia do boi. Sua movimentação é junto com Catirina, vivem correndo um atrás do outro, mas podem interagir com qualquer brincante do boi ou com o público. Sua indumentária é composta de uma máscara feita de pano, com buracos para os olhos e a boca, um grande nariz feito de corda ou pano, calças e blusas compridas, e pode utilizar uma espingarda ou outros adereços.



Figura 14: Pai Francisco do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Catirina, esposa de Pai Francisco (Figura 15), está grávida, representada por enchimento na barriga e também com máscara de pano. A maioria das vezes representado por um homem vestido de mulher, já que a entrada das mulheres na brincadeira do boi ocorreu a partir da década de 60. (LIMA, 1968). A Catirina do Boi da Floresta a cada ano inventa um adereço novo: anda de bolsa, pente, lenço, pedaço de madeira para bater no marido.

Uma antiga Catirina do Boi da Floresta, um homem chamado Raimundinho, fala sobre quem é essa personagem:

Ser Catirina é gostoso demais, é uma adrenalina, uma celebridade, pra quem sabe fazer papel, pra quem sabe botar tudo na linha, porque hoje em dia muitas Catirinas não usam máscaras, pintam a cara de tinta. Catirina tem que ser solta, não pode ficar toda acanhada, quer fazer graça e chamar atenção do público. O que ela mais quer é a língua do boi, ela tempera e depois come no

sal e no alho, mata o desejo e fica satisfeita. A barriga é um cambalacho. Ela ilude as pessoas para conseguir o boi. Teve umas pessoas em São Paulo que achou que eu fazia umas vidências, umas consultas. Ela gosta de estar solteira porque vai em qualquer festa.²⁷



Figura 15: Catirina de um Boi de Zabumba. Foto: Márcio Vasconcelos.

As *mutucas* ou *torcedoras* são pessoas que não participam de dentro da brincadeira do boi, mas estão sempre juntas para ajudar no que for necessário. São as companheiras, namoradas, esposas, mães, tias, avós que acompanham os seus entes queridos desde o início até o final da brincadeira, tendo a função de animar os companheiros e ajudar carregando bolsas, ou os “comes e bebes” de seus baiantes. Esta palavra “mutuca” também se refere à existência de um mosquito, um inseto que ataca as pessoas durante o dia ou a noite, não deixando ninguém dormir, fazendo uma alusão a essas companheiras que ajudam a fortalecer a brincadeira, não permitindo o desânimo durante a madrugada.

Uma mutuca do Boi da Floresta, chamada Verônica Pereira Mendes ou apelido de Nenê, integrante do tambor de crioula Prazer de São Benedito, brincadeira que também faz parte da comunidade do Boi de Apolônio, fala o seguinte sobre ser mutuca:

²⁷ Entrevista com Raimundo, no barracão do Boi da Floresta, no mês de junho de 2004.

Acompanhar o boi quando ele sai, fazer as coisas aqui que tem que fazer, eu faço os enfeites do barracão, enfeites da rua, ajudo a cozinhar, tudo que pertence aqui ao boi, as pessoas daqui. Pra onde o boi vai a gente vai. Torcedora e mutuca é a mesma coisa. Tem que animar. Mutuca é pro boi não se ‘assussegarr’, ficar brincando o tempo todo.²⁸

O *cazumba* mascarado age no sentido da graça, da artimanha, da brincadeira, caracteriza-se por ser o responsável por abrir a roda, criando uma relação intensa com o público que está assistindo e, ao mesmo tempo, depois da roda formada, permanece dentro dessa roda, girando, passando por todos os integrantes e brincando com quem der vontade, de maneira muito espontânea e original. O som do seu badalo anuncia sua chegada, sua bata denuncia suas crenças, interesses e devoções, sua careta remete a alguma “doidice”, um estilo, uma brincadeira: ele se diz por sua vestimenta.

“Os que usam careta experimentam uma irmandade, um sentimento de integração, que respeita e valoriza as singularidades, marcadas sobretudo na autoria das máscaras e batas”. (LODY, 1999:4). Os encaretados *cazumbas* andam sempre juntos, inclusive tem alguns grupos da baixada que reúnem vários brincantes de *cazumba*, que são brincantes soltos, que vão brincar em vários grupos diferentes, eles são reconhecidos facilmente pela sua careta e sua indumentária e por isso são considerados uma irmandade, circulando por várias “turmas”²⁹. Cada *cazumba* tem sua bata e sua careta; no interior, na baixada, essas caretas são chamadas de torres por terem tomado proporções grandiosas e suas batas ficaram muito incrementadas com veludos bordados, mas se vê *cazumba* de todo tipo, o importante é estar mascarado e com sua bata enfeitada.

3.3.2.3 Uso de algumas palavras e o roteiro da performance do boi

Esse processo de absorção de algumas palavras entre os brincantes facilitou o diálogo com as pessoas interessadas, de fora da comunidade, propiciando uma abertura e amplitude no seu convívio social, percebendo o seu valor e trazendo autoestima em ser reconhecido como alguém que participa da cultura do estado do Maranhão. Do mesmo modo, algumas

²⁸ Entrevista com Verônica, no barracão do Boi da Floresta, no mês de março de 2009.

²⁹ Nome usado para identificar as diversas agremiações e grupos de *bumba-meu-boi* da baixada maranhense.

palavras foram sendo adaptadas e renomeadas pelos mestres e brincantes. Mestre Apolônio Melônio chama a indumentária do cazumba de bata, e mestre Abel chama de farda, mas de tanto conviver com o mestre Apolônio, além do profundo respeito e valor agregado aos mais antigos, percebeu que a maioria chamava bata, então resolveu utilizar também este outro modo de nomear, mas aproveitando para divulgar a maneira apreendida no interior, terra onde nasceu, povoado de Santo Inácio em Viana, Baixada Maranhense.

Foi necessário realizar ajustes para dar continuidade, assim como a palavra “auto”³⁰, que traz sentidos amplos, mas que é utilizada pelos autores como o momento em que é contada a história ou lenda do boi e os brincantes chamam de “matança ou comédia”³¹. Esses “autos tradicionais” são geralmente descritos como encenações do drama mítico de Pai Francisco, que matou o boi para satisfazer o desejo da esposa, Mãe Catirina. Neste sentido uma pesquisadora fez a seguinte constatação: “As nomeações ‘matanças’, ‘comédias’, ou ‘auto’, enfim, como se queira chamar, são as *performances* cômicas do boi, que já não se encontram mais com facilidade na capital. (CARVALHO, 2005:64).

Independente da nomeação dada para a encenação do boi ou sua diversidade de estilos, o que é de suma importância é perceber que as palavras são carregadas de sentidos tradicionais que fazem parte de um movimento circular, vivo e atual, seja da forma convencionada pelos pesquisadores ou pelos brincantes.

Na minha trajetória festeira pude participar de algumas celebrações de morte no Boi da Floresta, sendo verificado que não acontece esse auto, comédia ou matança, como mestres antigos afirmam que acontecia no interior. Mas, na verdade, no momento presente, até no interior vem desaparecendo e se transformando muito esse momento de performance cômica, com diálogos entre personagens da brincadeira. Essa matança acontece quando alguma pessoa vai pagar uma promessa e normalmente é na véspera do dia de São João (de 23 a 24 de junho), dia de São Pedro (29 de junho) ou dia de Santana (26 de julho).

A brincadeira do boi, na capital, foi se adaptando às novas exigências ligadas às apresentações nos arraiais, provocando uma abertura na roda do boi, que era fechada, criando

³⁰ Forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano. Desde o século XVI os padres jesuítas usaram o auto religioso, aproveitando também figuras clássicas e entidades indígenas, como poderoso elemento de catequese. Dos autos populares brasileiros o mais nacional, como produção é o bumba-meu-boi, resumo de reisados e romances sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, pela presença de outros personagens no elenco. (CASCUDO, 1998:115).

³¹ Simboliza a festa de morte ou matança do boi, como a representação do auto. O momento da comédia é quando os brincantes desenvolvem dramatizações do enredo lendário do boi, através das toadas cantadas e os diálogos entre Catirina, Pai Francisco, Amo e outros personagens, de acordo com o grupo de boi e a região de sua origem.

uma nova formação como a meia lua ou roda aberta, estimulando a criação de novos “passos” e coreografias e também delimitando o tempo da apresentação, favorecendo mais a dança, com o batuque e as toadas, ao invés da encenação do auto, que desprendia muitas horas de brincadeira. Mestre Apolônio explica que:

A comédia é a mesma morte, se botou comédia para amenizar, porque a morte do boi, cê sabe, é muito longa, na capital não tem público. O público enjoa, né, tem lugar que é só conversa correndo atrás de cazumba. Então, só no interior é que era uma coisa muito respeitada.

Uma comédia aqui representa o auto, nós não fizemos esse ano, mas nós sempre treinamos, porque o auto do boi verdadeiramente é uma casa de fazenda que tem um boi de estimação e esse boi na época da festa, alguém desaparece com ele, o pessoal vem como fazendeiro, vendedor de jóia, outro como trabalhador, este ano eles apareceram como sem terra. De modo que aquilo é o enredo e a gente entra na história que o boi desaparece e nós queremos o boi de volta ou ressuscitado se fosse morto, de maneira que o objetivo é querer o boi de novo com a mesma festa, então alguém que é responsável aparece, apanha, vai preso castigado de modo que pra se livrar do castigo substitui o boi. O Pai Francisco substitui o boi depois que ele vai preso, manda gente buscar, a gente manda os vaqueiros pra receber e nessa hora o boi, vê como as características são diferentes, ele é furtado com um couro, uma pele e quando volta é com outra.³²

Essa questão do enredo é bastante complexa, porque há uma grande diversidade e as construções da comédia vão se modificando de acordo com o momento presente, apesar de haver algumas questões básicas como o desaparecimento do boi, seja por morte ou simplesmente porque se escondeu. O nome comédia remete à questão de a encenação se imbuir com forte comicidade, e matança resume o fato de contar a história, em forma de toadas, sobre a morte desse boi, sob a realidade daquela comunidade e dos brincantes que tornam cada momento vivo e atualizado.

Os grupos de bois criaram uma sequência nas toadas cantadas, é como um roteiro que vai representando os momentos da brincadeira. Em geral começa com a *Reunida*, que como o próprio nome sugere, é o ajuntamento dos componentes dos grupos, momento em que cada brincante se prepara para o início da brincadeira; logo após vem o *Guarnicê*, instante em que o apito do amo começa a tocar, simbolizando os últimos ajustes da organização dos integrantes, momento de cada brincante se posicionar dentro do cordão e cortejo de entrada da

³² Transcrição de fita cassete, em conversa com Apolônio e Nadir, na ocasião da festa de morte do Boi da Floresta, setembro de 2005.

brincadeira, é a integração dos participantes na formação da brincadeira³³; *Lá vai* é a ordem de partida, é o deslocamento e entrada no local onde o público está aguardando, simboliza o primeiro momento da apresentação; *Chegou* significa a louvação ao boi e ao dono do terreiro, afirmação vaidosa da presença do grupo; *Urrou*, como afirma Carlos Lima (2002), é a fase em que se inicia o “auto”, a encenação da peça, a “comédia”, cujo enredo gira em torno do desejo de Catirina. É também o momento onde as toadas refletem o conflito da trama e também seu ponto culminante, quando o boi ressuscita; depois dessas toadas vem a *Despedida*, término da brincadeira com agradecimentos pela boa recepção. Entremeadas nesta sequência, se inserem outras toadas, onde cada grupo canta suas próprias histórias e memórias.

De qualquer forma, independente da expressão ou roteiro utilizado, todo grupo de boi no Maranhão tem um ciclo festivo e a seguir comentaremos sobre essas celebrações anuais.

3.4 O CICLO DE FESTEJOS DO BOI: DA ALELUIA À MORTE

Na festa reencontra-se plenamente a dimensão sagrada da Vida, experimenta-se a santidade da existência humana como criação divina. (ELIADE, 1992: 80).

As manifestações populares de bumba-meu-boi no Maranhão acontecem através de ciclos festivos que envolvem música, dança, canto, teatro e rituais. E por estarem ligadas a diversas linguagens é possível percebê-las como parte de um todo, que pode ser considerada como performance. A partir da imagem de uma rede, que se entrelaça criando vários pontos diferenciados, podemos estabelecer diversas situações que podem estar presentes nos estudos da performance.

No boi esta rede é representada pelo ciclo festivo com ensaios, brincadeiras, ritual de batismo e de morte, tecendo relações entre personagens que, através das cantorias e batuques, expressam a brincadeira do boi no Maranhão, agregando valores religiosos, místicos, festivos, profanos, fazendo parte do cotidiano da vida desses brincantes. O boi se conecta com diversas realidades, seja o cotidiano, os rituais, as brincadeiras no terreiro ou as apresentações.

³³ Essa formação também pode ser em roda, se for somente uma brincadeira como um pagamento de promessa, com compromisso no ritual e não na apresentação essas formações variam, a roda vai se formando de maneira espontânea, mas de qualquer forma o sinal do apito significa um momento de reunir para começar ou continuar.

As festas populares consolidam encontros, são momentos celebratórios de cumplicidade coletiva, estabelecendo relações criativas com as tradições herdadas, ligadas a estruturas que envolvem uma natureza simbólica, um tempo especial, o tempo do sagrado que remete a um passado, vive o momento presente e se sustenta através do ciclo festivo. A historiadora Mary Del Priore afirma que as festas são um “espaço de múltiplas trocas de olhares, de tantas leituras, ponte simbólica entre o mundo profano e o mundo sagrado.” (1994:27).

As festas possuem um poder incorporador, de reunir diversos segmentos da sociedade, possibilitando a criação de um espaço único, e seu valor está no tempo presente, remete-se a um passado. Ser um festeiro significa integrar o tempo festivo a outro tempo, diferente do nosso cotidiano, um tempo circular, reversível, feito de memórias, que vive de ciclos. “Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no tempo mítico reatualizado pela própria festa”. (ELÍADE, 1992: 64).

As festas são espaços onde se reúnem muitas histórias de vida, de crença, de conhecimentos e repasses de geração a geração. Esse comportamento é apreendido através da observação dos mais velhos pelos mais novos, do “boca a boca”, a nossa memória oral, porém sempre brincando com um sentido próprio e presente exercido pela originalidade do brincante.

As festas fazem parte de um tempo sagrado, é um momento onde saltam outras realidades, construídas a partir de um passado remoto, imemorial, preservado através das culturas ditas populares. Este tempo sagrado é acessível, circular e recuperável – eterno presente mítico. É neste tempo que se fiam as festas com suas manifestações culturais, é nesse lugar que o ciclo do boi reside e se transforma ano a ano, reafirmando suas crenças e valores.

O bumba-meu-boi é a brincadeira que tem a maior comemoração do atribulado calendário de festas populares do estado.³⁴ No período junino, o Maranhão respira a festa do boi e de outros folguedos populares, escutam-se batucadas por toda a ilha de São Luís, uma euforia com muita gente envolvida na mesma celebração, a irmandade do boi, a partir de afinidades e laços afetivos.

³⁴ Existem cerca de 215 grupos de bumba-meu-boi cadastrados pelas Fundações Municipal e Estadual de cultura e pelo Estado, fora a enorme quantidade de bois que existem no interior, mas não estão registrados ou documentados, sendo assim desconhecidos pela grande maioria.

As brincadeiras de bumba-meu-boi no Maranhão vivem intensamente um ciclo de festas e rituais de vida e morte, celebrando santos católicos, construindo saberes, reunindo a comunidade para comer, beber e se divertir.

É o lugar onde a comunidade rememora suas próprias histórias e firma o compromisso em dar continuidade aos festejos e celebrações, transformando-se, reinventando-se, estando em permanente feitura, produzindo uma rede calcada em uma dinâmica que vigora no presente, partindo dos seus ancestrais passados.

É importante notar que alguns integrantes da brincadeira convivem com a dinâmica do ciclo festivo o ano inteiro. O trabalho não é interrompido, os brincantes sempre estão refazendo algum pedaço de roupa ou confeccionando um instrumento novo, a manifestação não cessa de respirar, ela vai modulando o seu fazer durante o ano.

Mestre Apolônio fala sobre a dinâmica de sua brincadeira e revela a preocupação com a união do coletivo para dar continuidade às obrigações do ciclo, seja ele festivo ou do cotidiano. O fator principal é a clareza de que a brincadeira nunca para, está sempre em movimento diário, como nos explica, com sua sabedoria, o mestre Apolônio:

O que eu desejo é que o público tome conhecimento da nossa brincadeira, não só se apresentando, mas funcionando, o que nós faz o que nós ainda desejamos fazer, me deixa feliz e contemplado quando o público gosta da nossa apresentação. Funcionando como é a vida, mesmo que não seja presenciado, mas que seja escutado, que eles saibam que aqui não paramos de confeccionar a roupa, de aparar as arestas que podem faltar no funcionamento da brincadeira, comprar material, confeccionar roupas novas, consertar roupas, aqui o ano inteiro estamos trabalhando assim. Se uma pessoa quer brincar e a gente sente que ele quer cooperar, a gente dá a indumentária completa, para ser um grupo reforçado e unido. O que eu mais me preocupo é com a estabilidade do nosso grupo, que nós seja umas pessoas que quando a gente se queira bem e se respeitando, se unimos, sabemos que temos que cumprir um compromisso.³⁵

Nessa conversa com Apolônio, perguntei o que ele gostaria que as pessoas de fora da comunidade ficassem sabendo sobre o Boi da Floresta, e para minha surpresa ele deseja que as pessoas tenham o conhecimento do cotidiano da brincadeira, que vai além das apresentações. Nesse sentido, ele diz que o compromisso não é só na hora da brincadeira ou nas festas de batismo e morte, mas que esse ciclo só acontece porque existe um coletivo unido trabalhando para manter o compromisso.

³⁵ Gravação em fita cassete de depoimento de Apolônio Melônio, em sua casa no bairro da Floresta, no período festivo de junho de 2002.

Os brincantes do boi que sabem bordar trabalham nas indumentárias, antes ou depois do período das festas, assim como as pessoas que sabem confeccionar a estrutura do chapéu de baiante ou os participantes que vão à casa de Apolônio para acompanhar as novidades dentro da brincadeira e nas suas próprias vidas.

A obrigação é religiosa e, no caso do boi, devotada a São João, mas também é um ato de prazer, que envolve a decisão e escolha por um grupo, um coletivo, é a vontade em estar junto e ficar perto daquela irmandade. Esses coletivos trazem um ensinamento que não é somente a manifestação do boi, mas apresenta uma possibilidade de conviver em grupo, a partir de utopias e crenças próprias. É um ensinamento para a vida.

Betinho, que brinca de Pai Francisco no boi da Fé em Deus, de sotaque de zabumba, diz que “quando chega bate o mês de maio, o Santo começa a me cobrar. Eu sinto que eu sonho com ele toda noite, quando entra mês de maio, ele me pedindo pra mim brincar. Então eu não posso deixar. Acho que eu seja um devoto dele, São João.”³⁶

Turner ressalta a importância dos momentos vividos no coletivo como instantes de *communitas*, onde os indivíduos são membros de um mesmo tecido social e buscam autonomia dentro de suas atividades obrigatórias, convivem com as estruturas de forma mais libertária, onde a transgressão revela uma possibilidade na criação de novas estruturas. (1974:118). Nesse sentido podemos observar como um bordado, que poderá ser trabalhado com diferentes formatos, mantendo os mesmos materiais, ferramentas e um estilo próprio de fazer. Esse compromisso com o boi se fortalece dentro de ações que priorizam a força da coletividade em prol da necessidade em comum de que o ciclo de festejos do boi seja bonito e carregado de harmonia e companheirismo.

Alguns brincantes de cazumba na baixada ficam até seis meses do ano só bordando a bata para o ano seguinte ou planejando o que vão confeccionar. Nesse ofício de bordar, muitas esposas e filhas participam, como é o caso do cazumba Domingos, da cidade de Viana, turma de Paulo, que diz que todo ano quer ter uma bata nova para estar sempre inovando, ou como mestre Honório Serra, também de Viana, que apesar de ter parado de brincar por onze anos, voltou a fazer careta e inventar novos jeitos de criação, como ele diz: “construo caretas e batas

³⁶ Depoimento de Betinho, brincante do Boi Fé em Deus, do sotaque de zabumba, no documentário “Auto do Boi da Fé em Deus” com direção de Murilo Santos.

de cazumba para me surpreender”³⁷. Diz ainda que é o melhor e está sempre em primeiro lugar. A sua careta é imensa, com seu nome na frente.

A busca pela novidade traz um simbolismo de renovação, mas também uma forte disputa entre os brincantes, e, em se tratando de cazumba mascarado, também sugere um anonimato, porque com careta e bata nova não se consegue identificar quem é a pessoa que está por detrás da máscara e indumentária.

O ciclo de festas do bumba-meu-boi se inicia no sábado de aleluia da semana santa. Após o período da quaresma³⁸, quarenta dias após o carnaval, no dia da “aleluia” os brincantes cantadores e dançantes se reúnem na sede do boi, dentro do barracão para cantar novas toadas, contar histórias do cotidiano e recomeçar o movimento de mais um ano de brincadeira.

Esses grupos de boi começam os ensaios do ano na “aleluia” e finalizam no “ensaio redondo” ou último ensaio, no dia de Santo Antônio, 13 de junho. A véspera de São João, 23 de junho, é um dia muito esperado pelos brincantes, porque simboliza o início da brincadeira, quando o boi é batizado, abençoado por uma ladainha, uma reza cantada por mulheres, com todo o grupo na frente de um altar, com muitas velas acesas e o novo couro ou bordado do boi, que será trocado para recomeçar as festas e brincadeiras daquele ano.

Depois do batismo, o boi vai para a rua brincar ou se apresentar pelos arraiais organizados pelo poder público. Na madrugada e ao longo do dia de São Pedro, 29 de junho, todos os bois de todos os sotaques se reúnem na capela de São Pedro para agradecer e homenagear o Santo. No dia 30 é a vez da festa para São Marçal, reunindo todos os grupos de boi da ilha ou matraca.

Após temporada junina, os grupos descansam e recomeçam o processo de organização para a festa de matança do boi, e cada grupo fecha o ciclo de festas em período determinado pela comunidade, ao longo dos meses do segundo semestre, finalizando os festejos para recomeçar no ano seguinte.

Este ciclo de festas cria uma dimensão integradora, é um lugar que instaura no cotidiano dos brincantes um segundo mundo, representando uma segunda vida fora da oficialidade. A cada ano estas celebrações se atualizam na relação de suas memórias coletivas com os acontecimentos do mundo externo, se preserva aquilo que é considerado base ou

³⁷ Entrevista filmada na casa do cazumba Honório Serra, na cidade de Viana, no mês de junho de 2008.

³⁸ Nessa época os tambores não são tocados, é sagrado ficar em silêncio, por isso o boi, como também o tambor de crioula, param e só retornam a ser batidos no sábado de aleluia.

fundamento e se readaptam contextos artísticos ditos "originais e puros" às novas realidades advindas da modernidade, possibilitando experimentações diversas, sem perder a sua referência histórica de fundação.

São João desceu do céu
 Pra vim ver a festa dele (bis)
 Eu vou reunir
 Eu vou guarnecer
 Turma de São João Batista
 Vai fazer terra tremer (bis)³⁹.

4.1 MESTRE APOLÔNIO E A FUNDAÇÃO DO BOI DA FLORESTA

O Boi da Floresta foi fundado por Apolônio Melônio e outros parceiros, no dia 12 de março, no ano de 1972, com sede própria na rua Tomé de Souza 101, Bairro Floresta-Liberdade, e desenvolve há mais de 35 anos atividades ininterruptas com o bumba-meu-boi. Além da brincadeira do boi o grupo criou também um tambor de crioula, que foi fundado no dia 10 de dezembro de 1980.

A história do Boi da Floresta ou Boi da Sociedade Junina Turma de São João Batista é indissociável da história de vida do seu fundador – Mestre Apolônio Melônio (Figura 16) que nasceu no dia 23 de julho de 1918, em uma pequena vila chamada Canarana, em uma cidade do interior da baixada maranhense, município de São João Batista. Um homem forte, que aos 90 anos mantém plena consciência de sua condição de vida, mas quando falamos de sua experiência e sabedoria é cheio de modéstia, com um carisma e uma generosidade de quem está sempre aprendendo. Conhece cada brincante integrante do boi que comanda, sabe os custos de cada indumentária, instrumento, além de ter uma visão ampla e crítica em relação à política brasileira e à situação do movimento da cultura popular no Maranhão.

³⁹ Toada de reunida

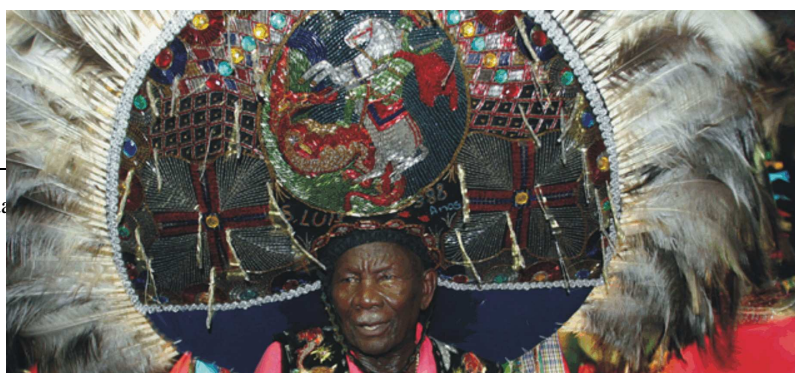


Figura 16: Mestre Apolônio Melônio. Foto: Márcio Vasconcelos.

É impressionante perceber a força de sua memória sobre sua trajetória. Além de ter a clareza do seu desejo quando não estiver mais presente na brincadeira, tem se preocupado em passar histórias e fundamentos para os brincantes do boi, principalmente para Nadir Cruz (Figura 17), sua atual companheira e suas filhas Talyene e Julyene.



Figura 17: Nadir Cruz de índia e o Boi Paz do Brasil. Foto: Clarício Santos.

Quando menino, morando em São João Batista, município da região da baixada maranhense, criou o Boi Ramallete com os colegas, que durou dois anos e mudou de nome para Boi Lindo Fama, persistindo até ficarem rapazes.

Em 1939 foi para São Luís e chegando à capital trabalhou duro em diversas profissões, até que conseguiu uma vaga na estiva marítima, tendo mais estabilidade para pensar na sua

maior paixão, o bumba-meu-boi. Dona Zelinda Lima, importante presença na disseminação da cultura popular do Maranhão, trabalhando em diversos cargos públicos e ajudando a fortalecer as manifestações folclóricas, afirma que foi Apolônio que introduziu a brincadeira de sotaque da baixada na capital.

De 1945 até 1959, junto com outros companheiros, fundou o Boi de Viana, chegando a reunir cerca de quarenta pessoas para brincar. Rompida essa aliança, em 1960, Apolônio fundou junto com mestre Coxinho, João Cância e outros, o boi da Turma de Pindaré. Um dos grupos populares mais importantes na divulgação da cultura popular maranhense na década de 60, a partir das músicas de Coxinho, famoso cantador, que fez de suas toadas verdadeiros “hinos” do boi no Maranhão, enobrecendo sua terra e divulgando essa identidade, através de sua voz gravada em vinil. Para lembrar o mestre Coxinho apresento uma de suas toadas, que ficou marcada na memória das festas de São João no Maranhão:

Anoiteceu, o galo cantou
 Vaqueiro vai na igreja que o sino dobrou
 É pra reunir
 Vamos guarnicê
 Esta é a ordem que São João mandou

Em 1972 aconteceu outra mudança e Apolônio se apartou do Boi de Pindaré, criando o boi que tem até hoje, com o nome de Boi da Floresta ou Turma de São João Batista, em homenagem ao santo e ao seu lugar de nascimento. Apolônio fala como começou o Boi da Floresta:

Tinha quatro irmãos, todos já morreram, hoje tem Sá Viana, Mundoca, Cândido. Depois que fundei o boi de Viana e o Boi de Pindaré, este aqui já estava cheio de responsabilidade, pelo menos pela pessoa que ia dirigir, então meu irmão Antônio Melônio, que tinha um recurso muito melhor do que o meu, incentivou dizendo que tinha que botar um boi nosso da família. Padre João Gales da paróquia, também incentivou dizendo que tinha que botar um boi nosso, da floresta. Antônio Melônio foi uma das figuras que entrou com a parte financeira, e eu entrei com o que podia e a organização, então tinha essas pessoas Antônio Melônio, Lucílio Melônio, tinha um vigia daqui por nome de Jacinto, que era o gerente da brincadeira, eram pessoas de alta responsabilidade e alto prestígio de dentro da brincadeira e eu era o cantor então queria me desfazer da responsabilidade momentânea, instantânea do momento, pra mim ter condições de fazer minhas músicas.⁴⁰

⁴⁰ Gravação em fita cassete de depoimento de Apolônio Melônio, em sua casa no bairro da Floresta, no período festivo de junho de 2002.

Mestre Apolônio ficou com o nome do Boi Paz do Brasil (nome do boneco do boi, escrito sobre o couro bordado) e as cores verde e rosa da roupa, porque ele havia tido a idéia de que todos os brincantes deveriam usar roupa igual, sendo reconhecidos pelo figurino como fazendo parte de um mesmo grupo.

A casa de Apolônio fica na frente da igreja Santo Expedito e junto da sede do boi, no bairro da Floresta, tem a sala na frente com vários retratos da sua trajetória, dois quartos, uma cozinha e um banheiro. Descendo algumas escadas, encontramos o barracão, onde ficam guardados os chapéus grandes de pena de ema, todas as indumentárias e instrumentos. É o local onde acontece o batizado, os ensaios, as reuniões, ou as celebrações mais religiosas, onde fica o altar. Mais embaixo há um salão com cozinha, para preparar as comidas em dias de festa, local para as pessoas dançarem, o bar e banheiros, além de ter o lugar da fogueira para “quentar” e afinar os tambores. Neste ano foram feitas reformas para ampliar a cozinha, ajudando nas festas e no cotidiano do grupo e da família. Apolônio e Nadir já comentaram o desejo de aumentar a sede na intenção de melhorar o espaço do boi, inclusive para os projetos sociais que já estão acontecendo.

Nos anos de 2007 e 2008 desenvolveu o projeto Floresta Criativa, através do patrocínio do Banco do Nordeste, realizando oficinas de bordado, confecção de careta de cazumba, confecção de chapéu, dança e percussão gratuitas para a comunidade, na intenção de fortalecer e ampliar laços da brincadeira dentro do bairro e proporcionar novas oportunidades para os jovens com poucas perspectivas de trabalho, sugerindo maneiras de se integrar a um novo mercado que cresce no Maranhão, introduzido através das brincadeiras de bumba-meu-boi.

Essa realização é fruto de muitas conversas sobre questões de o grupo buscar autonomia, potencializando práticas que já eram exercidas dentro do grupo e que precisavam ser reconhecidas e multiplicadas, valorizando os saberes internos do boi. Atualmente o Boi da Floresta é exemplo para órgãos como Sebrae e Sesi, como um modelo de autogestão, exercido pelos próprios brincantes, principalmente por Talyene Melônio e Nadir Cruz que administram e coordenam as atividades.

O projeto Floresta Criativa abriu alternativas de novas movimentações criativas em torno da brincadeira do boi, gerando uma rotatividade, a partir da entrada de novas pessoas do bairro da Floresta, na comunidade do boi, demonstrando o potencial artístico dessas pessoas e

criando opções e meios de sobrevivência, a partir da geração de renda em bordados, objetos utilizados nos grupos de boi ou pequenas miniaturas para serem comercializadas.

4.2 DOS ENSAIOS, A FESTA DE BATISMO ATÉ O DIA DE SÃO PEDRO

No Boi da Floresta, os ensaios desempenham o seu papel no sentido da criação de novas músicas, coreografias, firmando o contato entre os brincantes. As índias são as que mais ensaiam, têm um passo muito determinado, onde o coletivo se organiza no formato de um cordão ou fila, já os outros personagens são mais soltos, como os cazumbas, que chegam na hora e improvisam suas brincadeiras, não precisam de ensaio propriamente. Neste mesmo período, Nadir Cruz e suas filhas Talyene e Julyene mais uma turma de jovens, começam a bordar novas imagens para serem aplicadas em indumentárias, trazendo mais beleza e cuidado para os figurinos.

Ao mesmo tempo, Dona Tânia, bordadeira profissional, por três meses borda o novo “couro” do boi que será batizado. Este couro é um trabalho de bordado no tecido de veludo preto, feito a mão com aplicação de canutilhos, miçangas e paetês costurados um a um, que trazem um brilho renovado ao novilho. Antes disso os brincantes mais antigos ou a diretoria vão idealizando na cabeça as imagens que serão bordadas, revelando situações do cotidiano, símbolos que podem aparecer em um sonho, uma pintura ou algum acontecimento forte que queiram estampar para todos rememorarem (Figuras 18 e 19).



Figura 18: Bordado do Boi Paz do Brasil do mestre Apolônio Melônio. Foto: Juliana Manhães.



Figura 19: Bordado do Boi Paz do Brasil do mestre Apolônio Melônio. Foto: Juliana Manhães.

Este tempo festivo se refere ao período do primeiro ensaio, no sábado de aleluia, até a festa de morte do boi. Segundo Maria Laura Cavalcanti:

É um tempo cíclico, fortemente ligado à experiência vital, cheio de conteúdos cognitivos e afetivos. Um tempo que entrecruza o calendário histórico e traz de volta, a cada ano, as diferentes festas do calendário popular. (2006:43).

No interior da baixada este ciclo varia muito para cada turma de boi, mas acontece principalmente entre o dia de São João (24 de junho) e o dia de São Pedro (29 de junho). Alguns bois morrem logo no dia seguinte ao dia de São Pedro, outros deixam para fazer a matança no dia 26 de julho, celebrando Nossa Senhora de Santana, como o boi da turma de Marco Roque, boi de Neco, irmão de Abel.

O momento do batismo é onde o religioso se faz presente, rezadeiras cantam ladainhas em latim e todos participam deste canto, repetindo como um coro, simbolizando a purificação e iniciação para abrir o ciclo de festas do boi, de abençoar o novo couro bordado e dar início aos festejos juninos.

Ladainha é uma forma de culto onde, através de Santos de Devoção, elevamos o nosso pensamento a Deus. Em passado não tão distante, as ladainhas constituíam a base essencial dos festejos religiosos, propiciando um acontecimento de grande vulto, despertando um forte sentimento de confraternização. (MEDEIROS, 2003:189).

Na sede do Boi da Floresta de Apolônio Melônio, a ladainha é cantada no barracão, encontramos um altar com duas imagens de São João Batista nas laterais, Santo Antônio, São Pedro, Nossa Senhora da Conceição e São Benedito ao centro. Nesse altar ficam acesas durante todo o ano lâmpadas nas cores branca, vermelha, azul e verde (Figura 20).



Figura 20: Altar do Boi da Floresta. Foto: Juliana Manhães.

A cerimônia do batizado é um momento onde aparecem várias pessoas de fora, que gostam de frequentar o terreiro do boi e ver este ritual, além de muitos estrangeiros curiosos que ficam deslumbrados com esta rica e complexa manifestação que mistura o sagrado e o profano. É hora de acender uma vela, dar as mãos e se emocionar, entrando em contato com este “outro tempo”, simbólico, estabelecendo contatos com referências sagradas que a memória coletiva cria e se firma diante das tradições. Depois se joga água benta no couro do boi e se homenageiam os padrinhos (Figuras 21 e 22).



Figura 21: Juliana Manhães no Batizado do Boi da Floresta, junho 2005. Foto: Márcio Vasconcelos.



Figura 22: Início do ciclo de festas: batizado do boi – brincantes tocando e dançando em frente ao altar depois da ladainha, junho, 2005. Foto: Juliana Manhães.

No Boi da Floresta, atualmente, quem está passando a executar a função de chamar as pessoas para a brincadeira começar é o cantador e amo Sá Viana. Ele puxa uma toada, a figura do boi dança junto com o vaqueiro e os cazumbas vão chegando para formar a roda ao redor do boi tocando seu chocalho, que fica a badalar fazendo uma ligação do sagrado do batismo com a festa, o som do badalo penetra nos nossos ouvidos, repetindo em conjunto com as outras percussões que aos poucos vão entrando junto com os outros brincantes que vão ocupando seus lugares e enchendo o barracão, que se torna pequeno diante de tantos brincantes e pessoas interessadas.

Todo ano o boi tem uma madrinha e um padrinho, normalmente alguém da comunidade ou uma pessoa que apóia o grupo. Dona Maria José Lima Melônio, esposa do falecido Antônio Melônio, irmão de Apolônio, que o ajudou a fundar o grupo, é madrinha de consideração permanente e mantém um cotidiano muito próximo com Apolônio e Nadir. É na casa de Dona Maria que o “mourão”⁴¹, da festa de morte, é enfeitado e onde será buscado em forma de cortejo.

O mourão é um tronco de árvore retirado do mangue, enfeitado com papel colorido e brilhoso. Ele será fincado na frente da sede do boi e, depois, este é o local onde o boi ficará preso, depois de laçado, na festança de morte. Próximo ao bairro da Floresta existe uma região de mangue, onde alguns integrantes do boi vão procurar e trazer esse tronco de árvore.

Após a reza, a rezadeira fala os seguintes versos, repetindo três vezes: “Eu te batizo Paz do Brasil com toda a tua formosura, só não te dou os santos óleos, pois não és criatura. Em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo, amém”. Em seguida vem a cantoria de “Parabéns” para São João e o boi, em conjunto com a percussão no ritmo da baixada, seguida de algumas toadas para São João no altar, firmando o batuque dentro do barracão. Depois o boi vai dançar na frente da casa de mestre Apolônio, ao lado da igreja Santo Expedito no bairro da Floresta.

Os brincantes vão saindo de dentro do barracão e lá fora da casa aguardam outros amigos do grupo e a comunidade que está esperando o boi. Nesses instantes há uma euforia de alegria, movida pela resistência daquelas pessoas que estão unidas para o nascimento de mais um ano da brincadeira.

O boi vai brincar na frente de casa, firmando sua roda e batuque no “seu chão”, na sua própria sede, para depois sair em cortejo pelas ruas do bairro da Floresta, tocando, dançando e agregando a quem quiser ir junto, formando uma grande procissão com os brincantes, amigos e moradores do bairro. Esta brincadeira vai até o dia amanhecer, na casa de gente amiga e familiares, ou então em apresentações no circuito dos arraiais, promovidos pelo Governo do Estado ou Prefeitura. É importante ter casas convidando o boi para brincar, significa um bom relacionamento e elos com os quais o boi pode contar para dar movimento à brincadeira até o dia amanhecer.

41 Creio que mourão, moirão, esteio, peça de madeira compacta constituindo as ombreiras da porta do curral, qualquer tronco que dê imagem de resistência, firmeza inabalável, provenha de mouro, moiro, no aumentativo, na idéia associada da solidez material. (CASCUDO, 2001:16).

Esses cortejos são como procissões concebidas como “performances que se movem através do espaço” (LIGIÉRO, 2003:84) com papéis e funções muito bem determinados; apesar de parecer um movimento solto, estão presentes importantes códigos de comunicação e entendimento para a comunidade.

Mc Namarra e Barbara Kirshenblatt Gimblett definem dois tipos de estruturas nas performances procissionais: as organizadas formalmente em unidades em ordem particular, com uma rota definida e com pouca troca física entre os performers e os espectadores ao longo da caminhada, ou as que são relativamente e informalmente organizadas, com uma rota indefinida e com constante troca entre espectadores e performers, a qual transforma todos em brincantes (players) no evento. (2003:97).

Este cortejo inicial do ciclo do boi é aberto para as pessoas que quiserem entrar na brincadeira, o grupo sabe o caminho que vai percorrer, mas pode mudar no processo a sua rota, porque é preservado um caráter da espontaneidade, permitindo abrir uma temporalidade festiva, conectada com “outro universo”, das possibilidades que a surpresa pode oferecer. Ou seja, essas procissões são performances que entrelaçam os dois tipos que Mc Namarra e Barbara Kirshenblatt Gimblett citam, porque pode mudar a todo instante a toda hora e a toda prosa, é uma rota incerta, onde o jogo é o elemento principal da movimentação e o ritual é o que une, o que permite agregar o coletivo construindo seus valores e sua história, apropriando-se de sua trajetória.

Este ciclo de brincadeiras intensas vai do dia 13 de junho até a culminância no dia de São Pedro, dia 29 do mesmo mês, onde todos os grupos de boi da região visitam a capela do Santo, localizada no bairro festivo e boêmio da Madre Deus. É o dia em que os brincantes chamam “da virada”, pois a intenção é que se vire a madrugada até o amanhecer do dia de São Pedro, brincando boi, para homenagear e pedir a bênção ao Santo.

É uma festa muito impressionante que reúne todos os ritmos de boi do estado em um único local, os sons das batucadas se misturam, hibridizam criando uma percussão única, além de ser um ato de resistência pela festa, através da fé e da celebração. Os grupos começam a aparecer no Largo de São Pedro na noite do dia 28 a partir das vinte horas, e continuam até o dia seguinte à tarde, ininterruptamente.

Os espectadores participantes procuram seus bois prediletos de cada sotaque, é a oportunidade de reencontrar um boi “do coração” e se despedir, porque a festa religiosa está fechando o seu ciclo junino, além de ser o auge da festança. Há momentos em que o espaço da festa está tão cheio, que não se consegue mais diferenciar quem é brincante ou quem é

público, porque todas as pessoas fazem parte da mesma rede, como uma teia envolvendo os participantes por inteiro.

É interessante ver a união de várias comunidades em proveito de um mesmo objetivo e compromisso, é para São Pedro, é a continuidade de uma performance centenária.

Na capela de São Pedro não existe um sistema de organização de qual grupo vai fazer sua performance dançante, é tudo ao mesmo tempo. Enquanto tem um boi brincando no meio do Largo, tem um que está chegando, tem outro que está saindo por um lado, tem outro que está chegando por cima da capela. É a maior festa junina maranhense, onde mais acumula grupos e espectadores no mesmo local, dentre todos os dias das festas de São João. É espontâneo, o acontecimento vai fluindo e é claro que há momentos que chegam a ter disputas entre bois para saber qual está mais animado, “aguentando a pancada” da percussão a madrugada toda. Percebe-se quando um boi começa a tocar a percussão mais alto e os brincantes começam a gritar e dançar ainda mais animados, querendo contrastar a sua chegada.

O amanhecer do dia de São Pedro é um momento que as pessoas vêm assistir e participar do encontro, muitos vivem a emoção de passar a noite toda brincando no boi, e outros presenciam e assistem a bravura da brincadeira que persiste e resiste na alegria do coletivo, dando continuidade à tradição.

Desde o ano de 2001, brinco no Boi da Floresta e percebo que este dia tem uma trajetória marcada pelas apresentações nos arraiais e depois nas casas de alguns parentes. A última parada é no bairro onde reside um dos cantadores do boi, Seu Sá Viana, em um pequeno arraial. O boi se apresenta em uma praça e depois vai para a casa do cantor, que fica ao lado do rio Bacanga. De lá a gente vê a capela de São Pedro toda iluminada e se escuta um “bochicho” dos bois que já estão chegando no local do festejo.

Nesse momento da madrugada a brincadeira fica bem solta, o batuque não pode parar, os brincantes estão com a indumentária incompleta, é um capacete de índia e um chapéu de baiante que ficou guardado, é índia que resolveu dançar como cazumba, são os brincantes experimentando tocar e dançar sem compromisso com coreografia e sua função determinada. É um momento íntimo da brincadeira aguardando a hora de ir para a capela, além de ser a ocasião para beber uma cerveja ou cachaça e tomar um mingau servido pelo dono da casa. O som do apito do amo interrompe o momento solto da brincadeira, significando a hora de se arrumar para chegar na capela, prestando as devidas homenagens a São Pedro.

Nem sempre o Boi da Floresta amanhece, às vezes aparece na capela pela madrugada. Antes de começar a brincadeira no largo, os fogos anunciam sua chegada e todos os integrantes ficam entusiasmados mostrando a força da sua brincadeira.

A figura do boi e do vaqueiro sempre entram no interior da capela pedindo a benção ao Santo, e às vezes mestre Apolônio, mesmo com sua idade de 90 anos, vai até a capela e reza, mas tem ano em que ele não tem resistência, se sente cansado.

Antigamente a capela era bem simples e ficava em baixo no largo, depois do ano de 2002 o Governo fez uma modificação, colocando a capela em cima da ladeira, precisando subir uma enorme escadaria ou caminho íngreme para chegar nela, o que dificultou para muitos mestres de idade, mas o que mestre Apolônio diz é que o boi tem que cumprir a obrigação de aparecer no largo para agradecer ao Santo; feito isso, o compromisso está firmado.

O dia de São Pedro é o fechamento do compromisso religioso, amanhecer com uma brincadeira de boi é como uma dádiva. É fazer parte de um movimento do início ao seu ápice, completar uma madrugada inteira comprometida pela satisfação em estar na festa do boi, com aquela irmandade ou coletivo específico, para dançar, cantar, tocar, beber e estar junto, louvando a vida e homenageando os santos festeiros do mês de junho, desde Santo Antônio, a São João, São Pedro e São Marçal, é uma realidade especial.

Nadir comentou, em uma conversa, que “aquela capela nova não foi pensada para os boieiros, porque eles não se lembraram que alguns brincantes são de idade e não conseguem subir aquelas escadas todas. Eu não tenho esses pecados todos para pagar e subir essas escadas.”⁴² Mais uma vez percebemos como a manifestação cultural religiosa, toma um lugar de importância menor do que o mercado turístico, fazendo com que o Governo modifique uma capela de lugar, somente para valorizar a festa como espetáculo, pois o local onde ficou a igreja permite a reunião de mais pessoas. E a forma como a brincadeira acontece agora traz uma enorme arquibancada, modificando o espaço para uma organização de palco e platéia. Podemos perceber como o mercado vai dominando as manifestações.

Após realizado o compromisso, o boi volta para sua sede, alguns brincantes se espalham pela festa e outros vão descansar, pois no dia seguinte a brincadeira com apresentações oficiais nos arraiais continua.

⁴² Conversa com Nadir Cruz, realizada no barracão do Boi da Floresta, em julho de 2004.

Na manhã do dia seguinte, dia 29 de junho, começa uma procissão marítima com vários barcos enfeitados, e um deles leva o andor com a imagem de São Pedro, santo protetor dos pescadores. Nesse momento muitos fogos explodem no céu anunciando o movimento que inicia a procissão da imagem.

Nessa mesma noite prossegue a contínua programação de muitos arraiais⁴³ espalhados pela capital e em muitas cidades do interior do estado, com apresentações de bois e muitos outros folguedos.

Na capital e em muitas cidades do estado, no período do ciclo religioso se incorporou o ciclo dos arraiais com as apresentações, Abel diferencia a brincadeira no terreiro para a brincadeira de apresentação, que tem tempo exato para durar e onde há muita luz e pessoas filmando e fotografando. Ele gosta de aparecer, mas sabe que a brincadeira acontece porque tem uma crença e fé em São João, mas muita coisa vai virando moda, assim como o cazumba que está nos outdoor, nos folders e cartazes de divulgação do período de festas juninas, mestre Abel diz que tem “até boi de orquestra colocando cazumba em toada para dar ibope.” Nos festejos juninos de 2008 estava com Abel em um arraial da cidade de São Luís, aguardando a chegada do Boi da Floresta para uma apresentação, quando vimos e escutamos um boi de orquestra cantando o seguinte refrão: “Balança a bunda que nem o cazumba.”

Este destaque é para fortalecer a imagem que a figura enigmática do cazumba foi abrindo como referência e identidade para o São João no Maranhão.

No dia 30 de junho acontece a festa para São Marçal reunindo todos os bois de sotaque de matraca: um grupo desfila atrás do outro, se apresentando como um cortejo na rua, tempo de resistência ao cansaço de tantos dias, com festa e forte sol.

Quando termina o período junino se inicia uma temporada sem obrigações religiosas: é o evento “Vale Festejar”, no Convento das Mercês, patrocinado pela Vale (empresa mineradora) e organizado pela família Sarney, com apresentações fora da época tradicional, aproveitando a presença de muitos turistas e apreciadores, no mês de julho, período de férias escolares.

Esse evento caracteriza o momento em que a brincadeira e o ritual se transformam em entretenimento, onde as pessoas vão assistir às manifestações, vão participar de um evento social que não é mais ligado a nenhuma obrigação sagrada e sim uma brincadeira vendida, em

⁴³ Espaços organizados pela Prefeitura e Governo do Estado, na cidade de São Luís e em algumas cidades do interior com uma extensa programação de vários folguedos da região, com barracas de comidas típicas e área de apresentações.

um espaço com grande palco e cadeiras para o público participar sentado, ou seja, cortando a espontaneidade natural da interação dos brincantes com as pessoas que estão assistindo.

Nadir comenta que é um momento interessante, porque os grupos de boi vão assistir uns aos outros, já que durante os festejos juninos todos os grupos estão se apresentando em variados arraiais. Alguns reclamam de ser palco e outros gostam porque traz um contexto mais espetacular, com muita gente apreciando, além de câmeras de canais de televisão e máquinas fotográficas.

O momento íntimo do “guarnicê”, da “brincadeira rolar solta”, acontece antes da apresentação, quando os grupos estão esperando em um grande espaço atrás do convento, é a hora do ritual da fogueira, “quentando” os tambores e puxando toadas, quando todos estão compartilhando goles de “grogue”⁴⁴, componente fundamental para sustentar o ânimo e alegria da festa.

A bebida alcoólica é um elemento fundamental para manter a resistência e o entusiasmo da brincadeira, existe até o personagem chamado “mandante da bebida” que vem com uma bolsa cheia de cachaça, conhaque e vinho distribuindo entre os componentes. O interessante é observar que ele tem critérios na quantidade e dosagem para cada integrante, ele precisa animar os brincantes, mas não pode permitir que eles fiquem muito “alterados”. No final de julho cessam as festas de São João, é o momento de ajeitar o que estragou, refazer bordados de figurinos, consertar instrumentos, limpar o terreiro, sede do boi, iniciar uma leve pausa de descanso para recomeçar a preparação para a festa de morte. O ciclo festivo é contínuo e dinâmico, integrando-se com a vida pessoal e cotidiana de cada brincante, cada um “a seu modo”.

4.3 A FESTA DE MORTE DO BOI: OS PREPARATIVOS, A PROGRAMAÇÃO E A ORGANIZAÇÃO

A temporada com as festas de morte dos bois começa logo após o dia de São Pedro e se estende até o final do ano, Cada comunidade toma suas decisões de acordo com suas memórias e tradições. O Boi da Floresta realiza sua festa de morte no último fim de semana de setembro e primeiro de outubro, e não existe um motivo aparente desta escolha, inclusive

⁴⁴ Expressão utilizada pelos brincantes para falar da bebida alcoólica, normalmente aguardente de cachaça 51, catuaba, conhaque de alcatrão São João da Barra, vinho ou cerveja gelada.

se precisar mudar por conta de a data coincidir com outro acontecimento importante, eles modificam. O importante é fechar o ciclo e dar continuidade à tradição, é perceber o valor que agrega a festa de morte, é um fechamento de ciclo que abre para no ano seguinte dar continuidade à brincadeira.

A morte do boi é um ciclo contínuo, na idéia de “morte” fica embutido o valor da vida. Esses questionamentos me fizeram recordar as conclusões de Regina Prado, no seu livro *Todo ano tem*⁴⁵, pesquisado na década de 70, a primeira dissertação sobre o assunto, onde ela fortalece o sentido de que o boi vive em ciclo contínuo.

Se alguma conclusão se pode tirar a respeito do significado das festas, seria justamente que elas se caracterizam por não exercer um papel conclusivo. Muito ao contrário, o que as distingue é, como já vimos, seu poder de regeneração e de reinstauração que repudia qualquer idéia de fim. (2007:72).

O essencial é que essas festas continuem e se repitam, porque a cada ano seus brincantes se renovam, garantindo o seu fortalecimento, através de muita alegria, fé e disposição, assim como é importante a sociedade ter a regalia de conhecer as nossas festas tradicionais brasileiras e perceber a consideração da memória como “região” privilegiada.

Por isso essas brincadeiras estão em constante dinâmica e reatualização dos seus sentidos, sem perder a conexão com a tradição, mas repensando os valores no atual mercado que envolve as culturas populares. Esta dinâmica é fundamental para manter o brinquedo vivo e atual.

A matança do boi é uma irmandade e, ao mesmo tempo, a matança de boi é uma separação de novo, a finalização de uma união. Com a morte do animal, morre também fisicamente a irmandade. No entanto, é através desta morte, desta separação que se afirma, que se apreende a união. Ela é um choro resultado de alegria. (PRADO, 2007:183).

Ao morrer, o boi vai trazer a fartura das comidas que serão servidas, ao longo de sete dias de festa; e o boi bordado de brincar, simbólico, se prepara para seguir os passos de sua morte, que se chama comédia, matança ou auto.

No ano de 2005, alguns dias antes de a festa de morte começar, eu estava na sala da casa de mestre Apolônio Melônio conversando sobre como era a morte e como a festa estava hoje em dia e ele disse: “A comédia é a morte, colocou comédia para amenizar, porque você

⁴⁵ Este livro é o resultado da dissertação de mestrado em Antropologia Social ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (UFRJ), sob orientação de Roberto DaMatta. Aproveito para citar um trecho do prefácio do livro escrito pelo professor e antropólogo Sergio Ferretti: “este trabalho de Regina Prado é, até hoje, considerado por todos os pesquisadores do tema o melhor escrito sobre o bumba-meu-boi do Maranhão.” (2007:19).

sabe que a morte é muito longa a representação”. O fato é que a representação da trama foi perdendo espaço e agora a matança é a performance do batuque, das toadas cantadas com a movimentação dos brincantes e uma encenação que fica mais no gestual, não há mais os diálogos entre os personagens da Catirina, do Pai Francisco, junto com o Doutor, atualmente o que permanece é a dança simbolizando as ações do enredo.

Todo ano o grupo do mestre Apolônio sacrifica um ou até dois bois servindo de alimento para toda a comunidade; além do simbolismo da morte do boi bordado, morre fisicamente um boi.

Quando o boi foi trazido para a sede do grupo Boi da Floresta, que também é a casa de Apolônio, onde o animal é abatido, a filha de Seu Apolônio, Talyene Melônio (2005) comentou: “Ele entrou em casa sem muita resistência, sabia que ia morrer e curtia os últimos momentos”.

Dizem que, na hora em que vão matar o boi, as pessoas não podem ficar com pena, porque assim ele demora a morrer. Na madrugada, dois dias antes de a festa começar, o boi morre com uma facada no pescoço, que o faz esmorecer, cair e ir morrendo. Todo ano surge um monte de curiosos, interessados em ver se o boi é grande, gordo, se ele vai morrer rápido ou vai ficar sofrendo.

Mestre Apolônio fala com alegria que o boi deste ano é mais gordo que o do ano passado, e se satisfaz ao dizer a quantidade de animais que manda matar para o “seu povo” comer durante a festa. Seu maior prazer como festeiro é poder proporcionar diversão e abundância. Por isso todo ano, Apolônio compra 3 porcos, 50 kg de galinha, 10 kg de camarão, 2 bois, além de cozinhar muito arroz, macarrão, feijão, maxixe, jerimum (abóbora) e a farinha d’água da mandioca, presente em todas as refeições diárias. A intenção é que todos se sintam satisfeitos e prontos para “brincar boi” todos os dias da festa. Todas essas comidas são pagas com as economias das apresentações juninas, administradas e calculadas para todo o ciclo de festejos.

Quando o boi morre, alguns brincantes ficam encarregados de cortar, separar e salgar as carnes do boi, tirando o couro, que depois vai ser utilizado para encourar⁴⁶ pandeirões e as parselhas⁴⁷ dos tambores de crioula. Durante a preparação da festa será distribuído gratuitamente almoço e jantar todos os dias.

⁴⁶ Cobrir, colocar o couro no instrumento para ser tocado.

⁴⁷ Parelha é o nome utilizado para chamar os três tambores utilizados na manifestação do tambor de crioula.

Antes de a festa começar, o grupo faz reuniões para decidir o andamento das organizações, dividindo-se em várias funções para a realização desse ritual.

As tarefas são divididas através de funções e em distintas equipes como: benefício dos animais⁴⁸, cozinha, lenha, água, botequim, fichas e cerveja, limpeza, ingressos, revista de mulheres, recolhimento de garrafas, segurança, responsáveis pela comida, portaria, ornamentação (enfeites da mesa de bolos, as bandeirinhas e a feitura dos mourões e couro do boi de pastilha), regente (são os mandantes da bebida, aquelas pessoas que têm a função dentro da brincadeira de levar as bebidas e distribuir pelos brincantes), apoio, comissão organizadora e administração (Figura 23).



Figura 23: Cartaz informando equipes da divisão de tarefas da Festa de Morte do Boi da Floresta, setembro, 2005. Foto: Juliana Manhães.

O mourão é uma árvore, um pedaço de pau, que é todo limpo de folhas, ficando só os galhos, que vão ser enfeitados com papel de seda ou celofane, onde o boi vai morrer, depois que for laçado pelo vaqueiro. O boi ficará preso junto ao “pau enfeitado” do mourão. Ele será buscado em cortejo e trazido para a frente da casa de Apolônio (Figura 24). Depois do

⁴⁸ São aqueles que ficam na função de matar o boi e depois dividir suas partes para as comidas da festa.

“buscamento”⁴⁹ ele será fincado em um buraco feito no chão, simbolizando o equilíbrio e a fartura da festa, criando também uma relação com o divino, o céu e a terra. No final da festa ele será derrubado, as pessoas levam pedaços do mourão para guardar, dizem que dá sorte. O que sobrar de madeira vira lenha para a fogueira, para quentar⁵⁰ a parelha do tambor de crioula, que acontecerá no sábado seguinte da festa, finalizando a festividade do boi.



Figura 24: Cortejo que leva o mourão da casa de Dona Maria para a casa de mestre Apolônio, setembro, 2005. Foto: Juliana Manhães.

A morte do Boi da Floresta tem uma tradição, uma peculiaridade que é a morte de dois bois: no domingo morre o boi grande, principal, com o couro do ano, o oficial Paz do Brasil, e na segunda acontece a morte do boizinho, o boi dos cazumbas ou das torcedoras, como se fosse o auxiliar do boi Paz do Brasil. Mestre Apolônio diz que a forma de brincar é a mesma do domingo, mas os brincantes insistem em dizer que é mais animado.

Esta nomeação foi dada no mesmo ano em que o boi foi fundado, quem deu início a esta história foram as mulheres, porque queriam ter um dia em que elas pudessem ter mais liberdade de escolha. Elas continuaram organizando a festa, mas o nome firmou mesmo como morte dos cazumbas, que na sua maioria são homens.

Inclusive, quando comecei a brincar não havia mulher cazumba dentro do boi, disseram que há muito tempo uma mulher de nome Augusta, esposa do cazumba mestre Cândido, havia brincado. Como fui levada pelo mestre Abel, fui aceita e respeitada, mas

⁴⁹ Expressão para explicar o momento de ir pegar o mourão da festa de morte do boi, é o momento de buscar o mourão na casa de Dona Maria e levar para a frente da sede do boi.

⁵⁰ Expressão que significa a ação de afinar os instrumentos na fogueira.

alguns ainda me perguntavam porque eu não havia escolhido ser índia, que é mais bonita e tipicamente uma coisa de mulher. Com o passar do tempo fui percebendo o interesse de várias mulheres nesta figura do cazumba. Atualmente no grupo participam mulheres de fora e de dentro da comunidade brincando de cazumba, mas continua sendo uma atividade predominantemente masculina.

O jantar está sendo preparado, o terreiro está sendo enfeitado com bandeirinhas verde e rosa, a cerveja está no gelo, tem uma caixa de som amplificada, microfone e refletores na rua. É hora de aguardar a chegada dos convidados e brincantes do boi para ser oferecido o jantar. O primeiro dia da festa de morte cai numa sexta feira, é o dia que só termina ao amanhecer!

Todos os dias da festa começam e fecham com uma ladainha, mas como cada vez mais as pessoas estão perdendo o interesse em aprender a rezar a ladainha em latim, tem ano em que não se consegue ter a reza na abertura e no fechamento. De qualquer forma, mestre Apolônio e os mais antigos ainda se firmam na necessidade de ir até o altar fazer uma prece de agradecimento por mais um dia de festividade.

A brincadeira do boi aguarda a chegada de um grupo convidado que vem dançar na porta da casa de Apolônio para celebrar o encontro. No ano de 2005 foi um boi bem pequeno chamado “Promessa de São João”, e no ano de 2006 foi o grupo de dança portuguesa “Amor de Coimbra”.

É uma troca mútua de alegria, de receber e ser recebido. Mestre Apolônio fica sentado em frente de casa recebendo os convidados, de vez em quando toma um gole de cerveja e conversa muito com todos os que chegam cumprimentando-o. Ele observa a todos, tem o domínio da festa, e de vez em quando chama um “pequeno”⁵¹ para ver se já estão fazendo alguma tarefa que precisa ser executada naquele momento.

O grupo convidado brinca e depois vai jantar dentro do barracão, conversar com os amigos do Boi da Floresta, e às vezes o grupo convidado, segue o boi nas suas andanças de festa de morte de sexta para sábado ou depois de jantar vão todos embora.

Depois da reza, o boi sai em cortejo pelo bairro ou em dois ônibus lotados, que vão circular pelas casas de pessoas que convidaram o boi para brincar, sabendo que vão brincar a noite inteira, ou seja, vão dançar, cantar e tocar, mesmo que o corpo esteja exaurido, esgotado; existe o pacto, entre os brincantes, de começar e fechar a brincadeira até o dia raiar.

⁵¹ Gíria, palavreado, maneira de chamar as crianças.

Há momentos na madrugada, de uma noite para o outro dia, em que, se não fosse a cerveja ou a cachaça para levantar, o cansaço dominaria o corpo, alguns param no meio da rua “dormindo em pé”, mas aqueles brincantes que têm a obrigação de levar a boiada e seu grupo até o final, dão sempre um jeito de sustentar o corpo e animar a brincadeira. Os festeiros, por sua vez, têm o compromisso de fazer a brincadeira acontecer e para isso ficam tomados pelo espírito da festa, trabalhando horas a fio sem cansar.

O último ponto de parada do boi é na casa de um mestre do boi de zabumba, Seu Leonardo, que tem um dos bois mais antigos e respeitados pelos mestres e toda comunidade “boieira”, no bairro da Liberdade, ao lado do bairro da Floresta. Nesse momento o céu anuncia o início do amanhecer, significando o final da jornada do primeiro dia de festa. O boi brinca na casa de mestre Leonardo e depois segue em cortejo cantando e batucando para a sede do boi da Floresta, onde estarão pessoas aguardando a todos para servir o cozidão da manhã.

Alguns voltam para casa e retornam à tarde para a busca do mourão, muitos brincantes dormem em redes pelo barracão do boi mesmo, outros não dormem, carregados de compromissos para a realização da festa ou por muita excitação festiva.

Nesse mesmo dia, sábado à tarde, o grupo se organiza para pegar o mourão, em formato de cortejo, com batuque, dança e toadas o tempo todo. Sai a pé do bairro da Floresta e vai até o bairro do Monte Castelo, atravessando ruas e avenidas com o batuque até chegar à casa de Dona Maria, que estará aguardando com as outras mulheres, que a ajudaram nos últimos quinze dias que antecederam a festa, cortando papel, fazendo enfeites e pregando no mourão. São servidos água, mingau e descansa-se um pouco, para logo mais começar o cortejo de retorno para a casa de Apolônio. Vários homens carregam o mourão até a sede do boi, é um gesto cheio de cerimônias, ele é benzido, ao redor dele ficam brincantes responsáveis e as torcedoras vestidas de verde e rosa (Figura 25).



Figura 25: Derrubada e quebra do mourão a casa de mestre Apolônio, setembro, 2005. Foto: Juliana Manhães.

Nesse momento o boi fica saliente e brabo, porque sabe que vai morrer, quando se finca o mourão no chão, começa o ritual de matança do boi na frente da casa de mestre Apolônio, sede do Boi da Floresta.

Na hora da brincadeira de morte forma-se um corredor, onde o boi vai ficar fugindo e tentando escapar. Neste caminho estreito ficam de um lado as índias e do outro os caciques, índios guerreiros, formando uma trincheira; os cantadores e tocadores ficam em um canto fechando a passagem do corredor, no formato de uma meia lua, os cantadores ficam cantando as toadas, que vão trazendo o contexto e o entendimento da situação do boi, o enredo e o batuque seguram o ritmo incessante da festa. Enquanto isso, no meio desse corredor fica o vaqueiro tentando laçar o boi com a corda, o boi foge e derruba as pessoas por quem ele passa: neste dia ele não tem dó. E o cazumba fica dançando no seu movimento circular no meio do corredor, ora atrapalhando o vaqueiro a laçar, tirando a corda do pescoço do boi ou ajudando o boi para morrer, puxando a corda e tentando prendê-la no mourão.

Os vaqueiros são personagens que brincam ao lado do Boi, em uma viva movimentação, uma espécie de bailado rústico, tipicamente masculino, visto

que, até hoje, só os homens exercem esse papel. Eles estão sempre lidando com o boi: se ele sai correndo, vão atrás, se ele se esconde, vão procurar...E durante a morte do boi, o vaqueiro tem que mostrar que é bom de laço, na sua habilidade com a corda na hora de segurar o novilho. (CARVALHO, 2007:50).

Há momentos em que muitos brincantes se desequilibram puxando essa corda e até caem, instalando-se uma enorme euforia, através do jogo e da brincadeira em laçar e prender o boi, para ele morrer. Nesse momento os cordões das índias e caciques permanecem com a sua dança, mas os movimentos são mais soltos, cada personagem tem liberdade de trazer outras possibilidades de movimentação e brincadeira, através de gestos e toadas cantadas. Existe uma certa agressividade nesse momento da brincadeira, que até se confunde com a vida real, o boi fica muito violento e nem liga se derrubar alguém ou não, mas o que prevalece é a brincadeira em prender o boi no mourão. Fica esse movimento de prender o boi e ele se soltar e, enquanto isso, o batuque e as toadas não param e as índias e os caciques começam a fechar o corredor e dançar mais soltos e eufóricos para o boi, que dali a pouco será preso e morto.

Seja lá qual for o nome usado, se “matança”, “comédia”, “palhaçadas” ou “auto”, o fato é que está se extinguindo a encenação e performance cômica do boi, seja no interior, onde se encontra mais, ou na capital. Quando o governo se interessou em resgatar esses personagens, apoiou os grupos com indumentárias e contratando grupos que tivessem a encenação, se percebeu que alguns grupos começaram a fazer a encenação e introduzir os personagens do Pai Francisco e da Catirina, que ficavam só dançando e raramente conseguiam que a comunidade fizesse a encenação com diálogos. Temos um olhar a esse respeito sobre o movimento que vem de fora para dentro, pois com a movimentação de turistas perguntando sobre o auto o governo solicitou para os grupos essa brincadeira, sendo em troca remunerados.

Dizem que o auto do boi tem um enredo específico, mas o que encontramos é uma diversidade de contextos relacionados com a comunidade da brincadeira e com a realidade de cada momento. Muitas vezes os brincantes introduzem novos personagens e toadas, de acordo com o que está acontecendo naquele ano. Por exemplo, na época dos Jogos Olímpicos, um brincante do Boi da Floresta introduziu a figura da Daiane, ginasta, na música, como um sinal de vitória e alegria para o boi e para o Brasil. Ou seja, o uso de imagens expostas na mídia são integradas ao enredo do boi, no sentido de manter uma conexão com os acontecimentos

daquele momento, permanecendo atualizados e informados com a situação presente, integrando essas informações dentro das toadas do boi.

Depois de várias tentativas em que o boi escapole e foge, o vaqueiro prende o boi pelo chifre com a corda e o puxa, com a ajuda de outros brincantes, e finalmente amarra o boi no mourão com a corda. A toada narra o que vai acontecer na encenação, que hoje em dia é mais gestual do que em forma de texto e diálogo.

Nesse momento acontece o sangramento do boi, pegam uma bacia e um garrafão de vinho, simbolizando o sangue do boi e compartilhando entre todos os presentes que o bebem. O boi fica deitado junto com o miolo⁵² e depois é guardado. Antigamente, quando a estrutura do boi era feita somente de buriti e juta, ficava mais barato, ele era todo estraçalhado, destruído. Agora o material é muito mais caro, com bordados em veludo, miçanga, canutilhos, não permitindo ser destroçado. Atualmente o couro do boi é preservado para ser brincado durante vários anos ou os seus materiais são reaproveitados para outras indumentárias.

O batuque e as toadas continuam a ser cantadas e os cantadores antigos vão recordando músicas dos outros anos e no final mestre Apolônio fala algumas palavras, concluindo as celebrações daquele dia e direcionando depois para o altar, onde sempre agradece e finaliza cada dia de festejo.

Mestre Apolônio Melônio comenta:

Se um camarada não coloca as toadas no lugar, não adianta ele saber e dizer que sabe fazer a matança do boi, ele sabe as toadas mas não tem a técnica, você tem que representar a música na hora certa, as palavras que você tem que fazer, o gesto, você tem que fazer de acordo com o que está programado. Se você faz uma coisa, o que é de trás você bota pra frente, o que é da frente bota pra trás, é uma mistura. Matança de boi de rua com a representação normal, nesse tempo era obrigatória, o amo tinha que saber fazer, era tudo dentro da risca.⁵³

A matança do boi é uma experiência em que vigora o batuque, o canto e a dança, através de gestuais carregados de sentidos sagrados. Todas essas linguagens entrelaçadas é o que chamamos de performance, ação artística ou ritualística agregada a contextos festivos.

No dia seguinte, domingo, é o momento de buscar o mourão (o tronco da árvore enfeitado) da matança do boi de cazumba, que a cada ano pode ser em um lugar diferente. A movimentação e dinâmica é a mesma da brincadeira de sábado, mas no domingo os cazumbas

⁵² Miolo ou tripa do boi é o nome da pessoa que brinca dentro do boi bordado.

⁵³ Entrevista com Apolônio, em sua residência no bairro da Floresta, no mês de julho de 2005.

ficam mais eufóricos, como se fossem os responsáveis pela festa, causando muito “rebuliço” entre os brincantes. Depois que se laça o boi e faz o gestual de prendê-lo no mourão, pega-se um facão simbolizando o abatimento e uma bacia para recolher o sangue, que é representado pelo vinho tinto. Dentro dessa bacia há um copo, e um integrante vai passando o vinho por todas as pessoas presentes, distribuindo o vinho e compartilhando o simbólico sangue de morte do boi. Para em seguida começar um tambor de crioula misturado com o ritmo do tambor de mina, um ritmo que nem consigo descrever de tão confuso, onde os cazumbas ficam dançando e brincando na frente dos tambores e da igreja de Santo Expedito. Mestre Abel diz que é o momento de agradecer aos ancestrais.

No ritual de morte do boi, cada um diz uma coisa sobre a função e compromisso do cazumba dentro da brincadeira, mas o que importa é que ele age no sentido da graça, da artimanha. Dizem que o cazumba ajuda o vaqueiro e o Pai Francisco a prender o boi para ele morrer, mas dizem também que ele atrapalha o mesmo vaqueiro na hora de prender no mourão.

O boi das torcedoras está se extinguindo e o boi mesmo é o de cazumba, a gente faz a matança grande e no domingo faz a matança de mina das torcedoras, os de cazumba. A matança era maior, a gente ficava cansado mesmo, quase não dormia. Antes do boi dançar ficava Catirina, Pai Francisco fazendo as palhaçadas, correndo atrás das crianças, e isso tinha aquela quantidade de cazumba, e o Pai Francisco era o chefe, ele trabalhava na hora. Depois a gente inventava que ele arrumava uma namorada, o caboclo ia prender o negro Chico.⁵⁴

Depois de toda a encenação da morte no mourão, colocam-se mesas e cadeiras na rua e começa a festa noturna com a seresta e o pagode, além das radiolas⁵⁵ de reggae que animam os jovens.

Na terça-feira chega o momento de derrubar e quebrar o mourão, dando todas as prendas que ficam presas nele e distribuindo cinco bolos de uma mesa toda enfeitada nos tons verde e rosa.

Nesse dia muita gente não vai participar, pois já é durante a semana, e alguns já perderam a importância do fechamento. Mas “os de dentro há tempos” aparecem para jantar, derrubar o “pau enfeitado” e mais tarde ainda tem seresta até de madrugada.

54 Entrevista na casa de Apolônio, no mês de julho de 2005.

55 Sistemas de som com equipamentos sofisticados, que dão o tom de festas que circulam das periferias aos bairros mais elitizados. Atualmente a palavra radiola não simboliza somente a aparelhagem, mas também a organização de uma festa, um salão de reggae. Para mais informações pesquisar Carlos Benedito Rodrigues da Silva. (1995).

Na quinta-feira ainda tem noitada com som eletrônico, e para sábado, quando acontece o tambor de crioula Prazer de São Benedito, do grupo Boi da Floresta, indo até o amanhecer no terreiro do boi. Às onze da noite se faz a ladainha de São Benedito e serve-se café com bolo para todos, na intenção de “dar uma acordada” e o tambor continuar até às seis da manhã, e depois ainda será servido um cozidão.

No domingo, as mulheres torcedoras organizam a feijoada com som mecânico, é a festa das cozinheiras. A festa vai se encerrando, alguns não aguentam mais de cansaço, outros têm uma animação que não cessa, como se não aceitasse o fim da brincadeira.

É uma festa com muitas transformações, pois muitos cantadores não sabem mais seguir o enredo da história. A sequência das músicas não tem mais o mesmo sentido, e como muitos brincantes não escutam a toada, pois com o batuque alto não dá para ficar atento ao entendimento das letras, muitos jovens brincantes ainda não percebem os motivos do desenrolar da brincadeira. Os jovens integrantes do Boi da Floresta querem pensar e discutir sobre esses saberes que precisam ser repassados, estão querendo entender mais, além da observação diária na brincadeira. Essa necessidade dos mais jovens fortalece o interesse dos mais velhos em passar as suas experiências de uma forma mais efetiva.

Por isso essas brincadeiras estão em constante dinâmica e reatualização dos seus sentidos, sem perder a conexão com a tradição, mas repensando os valores no atual mercado que envolve as culturas populares. Esta dinâmica é fundamental para manter o brinquedo vivo e atual!

E assim o Boi da Floresta vai cumprindo sua missão de realizar ano a ano seu ciclo de festejos, aprendendo a conviver com as transformações, mas sabendo cuidar e respeitar sua história, através da sua brincadeira e todos os brincantes que fazem gerar esta incrível e forte manifestação, que representa o bumba-meu-boi no Maranhão.

4.4 A VIAGEM COM MESTRE ABEL RUMO À SANTO INÁCIO

Nos tempos da minha infância, escutava falar de Abel pela minha mãe, que trabalhava em comunidades periféricas de São Luís e no bairro da Liberdade, onde conheceu Seu Abel, na década de 80. Nessa época, ele era tesoureiro da Associação dos Palafitados da Liberdade, ainda não era conhecido como artesão de careta de cazumba, mas minha mãe diz que Abel já chamava atenção pela ousadia no que falava e pela forma diferenciada como se posicionava em relação aos outros companheiros.

Depois de um tempo, foi convidado por ela, a escritora e psicanalista Elisabeth Bittencourt, para participar de um desfile, dançando sozinho de cazumba, em um encontro de psicanálise, que falava sobre moda, no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Nesse momento inclusive ela aproveitou a aproximação e a curiosidade para realizar uma entrevista com Abel, que originou um dos primeiros escritos sobre o personagem, o artigo “Cazumbá de Picasso”. Essa aparição do cazumba chamou a atenção e no ano seguinte, em 2000, a diretora desse mesmo Centro Cultural, Michol Carvalho, e o antropólogo Sérgio Ferretti fizeram o evento “A Cena do Cazumba” chamando alguns interessados pelo assunto, como Raul Lody, Padre Bráulio Ayres e Elisabeth Bittencourt para falar sobre esta figura que estava começando a se evidenciar na cena junina maranhense.

Nesse mesmo ano de 2000 fui encontrar Abel na PUC, no Rio de Janeiro, dando oficinas de confecção de careta de cazumba. Naquele momento não pude participar, mas já fiquei com muita vontade de me aproximar do mestre e fazer uma careta (máscara), sabia que teria algum outro momento propício. No final desse ano, concluí a Faculdade com o curso de Educação Artística – Licenciatura Plena, na Escola de Teatro na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e voltei a morar no Maranhão, propus ao mestre Abel coordenar a oficina, e por três meses confeccionei minha própria careta e convivi com o mestre, criando afinidades e cumplicidade afetiva, seguindo no mesmo ano como brincante de cazumba do Boi da Floresta até os dias atuais.

Mestre Abel tem uma rede de admiradores, amigos, uma legião de aprendizes entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, como Maria, Vanessa, Gustavo, Clara, André, Carlos, Flávia, Lucimara e Moana. Ele fica feliz com os jovens se interessando pelo seu trabalho, gosta muito de conversar, “beber latinha”, tomar uma cerveja gelada e falar sobre a sua vida, suas memórias, além de cantar toadas batucando com as tampinhas das garrafas, fazendo um som como se fosse uma matraca.

Não pretendo nesta dissertação escrever detalhadamente sobre a trajetória de mestre Abel, inclusive já existe uma publicação com suas histórias, pela série “Memória de Velhos”⁵⁶, além do livro “Caretas de Cazumba” e muitas entrevistas sobre sua trajetória e seu jeito de pensar sobre o cazumba, conforme faço referência na bibliografia.

⁵⁶ MARANHÃO, Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Org: Zelinda de Castro e Lima. *Memória de Velhos: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís, Lithograf, V.7, 2008.

O que interessa é como sua trajetória se entrelaçou no meu aprendizado e como suas memórias trouxeram um sentido para as reflexões desta pesquisa. O ponto culminante e fundamental nessa trajetória de Abel entrelaçada na minha vivência aconteceu em junho do ano de 2008, quando fui pesquisar os cazumbas da baixada, em sua companhia, e o objetivo final de chegar ao povoado de Santo Inácio, lugar onde nasceu e teve sua iniciação dentro da brincadeira do boi, local onde acontece todo ano uma festa para São Pedro, onde estavam seus familiares e amigos que ele não via há quase quarenta anos.

E para finalizar esses entrelaçamentos se faz necessário demarcar a ida de meu pai, Luiz Manhães, antropólogo e educador, que em 1978 e 1979, há trinta anos, foi nessa mesma festa e povoado fazendo registros fotográficos de vários cazumbas. Luiz diz que lembra que a região de Santo Inácio, dita por Seu Bernardo, era “Terra de Santo”⁵⁷, mas cobiçada por grileiros nos anos 60 e 70, como relembra uma toada da época (Figuras 26 e 27):

Sampaio queria ficar
Com Piunzá Rio dos Peixes
Cajual e Cajueiro
Santo Inácio até Três Palmeiras
Povo da Vila Nova
Falaram com padroeiro
Ô Sampaio tu não é mais que Deus



⁵⁷ Terra de Santo porque era doada pela igreja, conforme informação falada em conversa com o antropólogo e educador Luiz Manhães, no mês de maio de 2009.

Figura 26: Cazumbas na Festa de São Pedro em Santo Inácio, 1978. Foto: Luiz Manhães.



Figura 27: Cazumba na Festa de São Pedro em Santo Inácio, 1978. Foto: Luiz Manhães.

Este processo foi curioso, porque Abel desejava retornar a sua terra há muitos anos, e conversávamos sobre essa possibilidade de um dia chegar a esse lugar de seu nascimento. Mas quando marcamos o dia para viajar, Abel começou a dizer que estava com medo, ele falava “será que já está na hora de eu morrer?” Como se retornar à sua terra, fosse também um fechamento de ciclo, já que também estava comemorando cinquenta anos de ser brincante de cazumba e dizia que lá, em Santo Inácio, ele iria ser coroado como forma de homenagem.

É fundamental demarcar estas pontes e registrar esta viagem, pois foi nesse percurso que pude perceber a complexidade da brincadeira do boi e do personagem cazumba da baixada maranhense. A partir desse novo olhar minhas reflexões se ressignificaram, ampliando outros sentidos do que eu já conhecia na capital.

As próximas páginas são um registro de cinco dias de viagem pela baixada, passando pelas cidades de Matinha, Penalva e principalmente Viana, onde ficamos mais tempo e também onde já havia estabelecido uma rede de afetividade com os familiares de Abel e

também com a Fundação São Sebastião, onde a partir de Dona Lourdes e Cláudio Costa fomos acolhidos.

Essa viagem começou no dia 25 de junho, saímos de São Luís eu, Chris Alcântara, parceira de trabalho e Cris Candal, caixeira curiosa do Rio de Janeiro, além de Abel e o cazumba Fabriciano, que aproveitava a carona para ir a sua casa em Viana e brincar com seu boi no interior.

Na estrada, eu estava na direção, e fomos conversando no caminho, tentando entender a diversidade de povoados e grupos de boi pelo interior de Viana. Ainda estava confuso como chegaria em Santo Inácio, e Abel estava preocupado porque não sabia mais os caminhos como chegar, tinha receio de não se lembrar mais. Fabriciano já começou a explicar que ainda havia vários pedaços do campo cheios de água, que não seria fácil passar com um carro pequeno como o nosso, um Gol alugado. Viajar pelo interior do Maranhão é trilhar caminhos do desconhecido, onde é preciso “escutar” o inusitado dos encontros, e se tratando de boi estar atenta onde tem batucada.

O tempo agora estava sendo guiado pelos mestres cazumbas e foi se construindo a cada dia, conforme quem a gente encontrasse. É momento de se desprender das facilidades da cidade grande e se permitir viver na simplicidade de dormir em uma rede, “banhar” de poço e comer o que tiver de fácil acesso, além de aguentar o ritmo que quase não pára durante os festejos juninos, já que todo dia tem festa até o amanhecer.

Após quatro horas de estrada chegamos à cidade de Viana e fomos conhecer a casa do cazumba Fabriciano, logo depois fomos à casa do irmão de Abel, que estava pelo boi e só voltava quando terminasse, no dia 30 de junho. O boi do irmão de Abel é da turma de Marco Roque, a cada dia ele brincava em um povoado que o chamasse. Aliás, fiquei espantada quando soube que existe um caderno de contrato e que muitos grupos de bois tem agendamentos por até cinco anos, são compromissos com festeiros que vão pagar promessa, chamando o boi para brincar. Essa antecedência também acontece por conta da difícil comunicação, muitos brincantes não têm telefone fixo nem celular, e moram em povoados distantes com acesso não muito facilitado, então o período do boi é o momento em que se organizam para os anos seguintes.

No interior da Baixada, muitas turmas de boi fazem a brincadeira pela comida, bebida e o transporte, tem cachê quando é uma apresentação pela prefeitura ou alguém de fora da comunidade com mais poder aquisitivo. É comum no interior chamar os grupos de boi de

turmas, e normalmente o nome do grupo é o do patrão ou amo, aquele que comanda a brincadeira, ou o nome identifica a comunidade ou povoado de onde vem a maioria dos brincantes.

No primeiro dia ficamos em Viana e pela manhã conhecemos a Turma de um boi de crianças, chamado Boi Encantado, no qual fui informada que fazia parte de um terreiro de mina da região, enquanto de noite encontramos a Turma de Paulo brincando na rua. Foi interessante porque havia os brincantes, a batucada, mas não havia o boi. Fiquei perguntando onde estava a figura do boi e os brincantes diziam que ele estava vindo da casa do dono da brincadeira, que era ao lado de onde acontecia a manifestação. Fui a essa casa e avistei dois bois cobertos por um pano, que foram trazidos pela “carregadeira do santo”⁵⁸ na frente (Figura 28), e as índias que faziam um gestual de balançar o boi, se assemelhando a um movimento de “ninar” o boi, estavam “guarnecendo”, preparando para começar a ladainha e depois o boi entraria na brincadeira. Junto com essa movimentação a percussão “troava”⁵⁹ continuamente e as índias gritavam, como se estivessem protegendo o boi e também expressando a alegria pela chegada dele, além de todos empurrarem para estar perto e olhar a figura central da brincadeira chegar, o boi.



Figura 28: Carregadeira do Santo, Turma de Paulo, Viana, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

⁵⁸ São mulheres mais velhas, antigas da brincadeira, que andam todas de branco e carregam um quadro com a imagem de São João, e normalmente iniciam o cordão ou roda da brincadeira.

⁵⁹ Os tocadores não paravam de tocar os instrumentos, que faziam um grande estrondo, uma barulheira.

Nunca havia visto tal preparação na capital, pude perceber como no interior os bois estão mais livres para a criação de seus próprios rituais, sem estarem tão pressionados pelas apresentações oficiais, eles vão recriando a brincadeira e trazendo autenticidade nas suas invenções. Seus rituais são apropriados de inovação, legitimados por serem situados no local onde se designa como a região de origem do folguedo dos bois da baixada.

As mulheres começaram a rezar a ladainha em frente a um pequeno altar com a imagem de São João e uma vela acesa e depois desse momento sagrado, foi retirado o pano do boi, aparecendo seu couro bordado e ele entrou na brincadeira (Figura 29).



Figura 29: Ladainha, Turma de Paulo, Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Durante a brincadeira fui procurar alguns cazumbas que estavam se arrumando, quando tive a enorme surpresa enquanto fotografava, de encontrar um cazumba que me reconheceu do ano de 2001, quando fui para a cidade de Matinha, ver o encontro de bois e acabei colocando minha careta e dançando com os outros cazumbas homens, tendo somente eu de figura feminina.

É importante que eu descreva essa situação, pois essa experiência me fez perceber no corpo o sentido de um corpo ritualizado, entregue ao “giro” da movimentação da roda do boi. Eu estava muito envergonhada e com medo de entrar na roda do boi, mas uma amiga do Rio de Janeiro, Shirley, do Teatro de Anônimo, me encorajou já me empurrando para viver aquela situação.

Nesse dia fui submetida a uma espécie de “licença” para poder entrar na brincadeira. Quando viram que eu era mulher e dizia que brincava de cazumba, eles fizeram com que eu me vestisse junto com eles e depois me ofereceram a cachaça deles. Tenho na lembrança que era um garrafão de uns dez litros de cachaça e os cazumbas botaram o garrafão na minha boca me fazendo beber, eu fiquei tonta com toda aquela situação, em estar em uma brincadeira nova, com pessoas que eu desconhecia e além de tudo tendo que beber “água ardente”, daquele jeito, no meio dos cazumbas.

Depois dessa situação fui levada para dentro da roda do boi e por lá fiquei dançando mascarada e literalmente girando por umas três horas ininterruptas, já que no interior os bois ainda dançam em roda e girando. Foi uma experiência intensa, onde pude sentir na pele um corpo ritualizado, onde o guia era o cazumba que estava na frente, puxando o cordão e a visão que tinha era dos brincantes ao redor da roda. A cada volta se repetia essa visão, porém a cada repetição meu olhar se ampliava e percebia detalhes diferenciados, até que a suspensão corporal vai criando peso e o corpo vai dominando a situação da brincadeira. O que no início era pura sensação foi virando um movimento mais consciente, mas carregado de jogo e brincadeira.

Naquele momento pude entender como é um “corpo inteiro” dançando repetidamente como se fosse “um transe”, sendo guiado pelos estímulos da movimentação, brincadeira e batuque da roda. Este “corpo inteiro” se relaciona com a entrega à dança e à festa, como aponta Graziela Rodrigues, na sua pesquisa do “Bailarino-Pesquisador-Intérprete” quando analisa a movimentação de brincantes em manifestações populares: ela descreve este processo do corpo pleno como “um corpo que exprime o cotidiano e a festividade”. (1997:31).

Voltando ao encontro com o cazumba Domingos, que me reconheceu em Viana, lembro que foi um encontro caloroso. Ele quis que eu fotografasse sua careta, bata bordada e sua esposa, convidou-me para brincar, mas expliquei que estava pesquisando e escrevendo sobre os cazumbas, preferindo ficar de fora, só observando. Ficamos filmando, fotografando, observando e também entrando na roda para dançar “a paisana”⁶⁰ até o corpo não aguentar de cansaço, quase amanhecendo o dia.

No dia seguinte fomos tentar descobrir como chegar ao boi de Marco Roque e soubemos que só daria com um carro de tração nas quatro rodas, e somente no dia 28 é que o boi estaria em Santo Inácio e que talvez de carro pequeno chegasse, mas que corria risco de

⁶⁰ É quando o brincante está na manifestação sem o figurino do personagem, somente com sua roupa própria.

atolar na lama. Nesse dia Abel reencontrou um antigo amigo cazumba, Honório Serra, que contou que iria brincar no Boi Meia Léguas (povoado da cidade de Matinha), na disputa do encontro de bois em Matinha.

Fomos à noite para a cidade de Matinha, levei um susto quando percebi a quantidade de gente e como a festa havia crescido de sete anos para cá. Encontramos o Boi Meia Léguas e entramos com eles dentro do local da apresentação, onde ficam os jurados e microfones para os cantadores e o batuque da percussão.

Foi interessante observar dentro do espaço da apresentação o esforço dos brincantes em tornar a brincadeira bonita, com agilidade na dança e força no batuque. É um momento de competição, onde a brincadeira é séria, no sentido de contar pontos para vencer, o jogo da dança continua existindo, mas se percebe uma preocupação maior em apresentar-se para os jurados.

O esquema do encontro em Matinha acontece da seguinte forma: cada grupo vai se apresentar dentro de um espaço específico, que é o miolo da praça, fechado com telas de alumínio, e o público fica olhando de fora, e depois os grupos de boi, ficam ao redor da praça, brincando até o dia amanhecer. Um grupo ganha um troféu e dinheiro como o mais bonito e harmonioso na sua evolução. Os bois vivem três momentos: a expectativa antes da apresentação, onde se preparam na formação da entrada, afinam seus instrumentos e “calibram⁶¹” sua animação com uma cachaça da terra, feita por eles e levada em grandes baldes e recipientes de plástico; o segundo momento é a apresentação, a brincadeira e a tensão de querer que tudo funcione bem na representação da brincadeira; e o terceiro momento é a brincadeira solta, onde o compromisso é com o grupo e São João, mas não é competitivo, inclusive se percebe que muitos brincantes circulam de um grupo para o outro, a roda dos muitos grupos de boi nunca para, mas acontece um revezamento dos brincantes para o descanso. Essa movimentação acontece naturalmente, por necessidade de divisão de espaço/tempo da festa (Figura 30).

⁶¹ Expressão para falar que os brincantes estão bebendo para se animarem para a festa.



Figura 30: Brincadeira do Boi Meia Légua na hora da apresentação para os jurados em Matinha, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

Mestre Abel não quis colocar sua careta e brincar, preferiu observar, disse que sua careta é pequena e preferiu ficar vendo como os cazumbas do interior estavam fazendo. Eu fiquei observando a dinâmica dos grupos e a movimentação dos cazumbas, quase não vi cazumba mulher, mas por acaso fotografei uma que disse ter que colocar a careta logo para que ninguém a reconhecesse. Muitos cazumbas, com caretas enormes, depois do momento de apresentação, deixam suas “caretas descansando” ao lado e continuam a brincadeira sem a careta mesmo, há muitas caretas enormes com estilo torre, feitas de isopor e armação de ferro, mas também percebi muitas caretas de látex, de plástico (Figuras 31 e 32). Na madrugada voltamos de carro para Viana.



Figura 31: Cazumba mulher no encontro de Bois em Matinha, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.



Figura 32: Caretas com material de látex, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

No dia seguinte fomos à cidade de Penalva, atrás do Boi de Zé Machado, grande cantador de boi da região, apresentado por Honório Serra, através de um CD que ganhamos e que Abel disse ser cantado do jeito que ele escutava antigamente. A viagem para Penalva foi um “perrengue”, porque a estrada estava muito esburacada e era noite, com perigo de ter animais na estrada e até de assalto. Demoramos quase três horas em uma viagem que poderia ser feita em apenas uma. Chegando lá, não sabíamos onde seria a brincadeira e começamos a perguntar, e a cada resposta fomos procurando e nos aproximando da sede do boi de Zé Machado. Era uma casa de barro, de frente para um lago, onde os brincantes estavam se arrumando para ir brincar em um arraial próximo.

Fomos seguindo os brincantes até uma rua e chegamos no arraial do Beto, onde alguns grupos iriam brincar e se apresentar. Conhecemos Zé Machado, seu boi é chamado de Boi de Saubeiro, em alusão ao nome de um povoado de Penalva.

Vimos a riqueza da diversidade cultural da Baixada e a força de cada turma de boi, com sua crença e animação. Tivemos que dormir em uma pousada próxima e voltamos a Viana no dia seguinte pela manhã, encontrando vários brincantes voltando para suas casas a

pé e até um boi perdido pela estrada, indo se esconder, porque depois dessa festança o boi se esconde no mato para ser procurado e depois morrer, na realização da encenação da matança.

Dia 28 de junho, pela manhã, minhas amigas voltaram para São Luís, porque queriam acompanhar o dia de São Pedro na capital, e eu continuei minha missão rumo a Santo Inácio, junto com Abel e agora com a presença de Santinho, filho de Neco, irmão de Abel.

Antes de partir, encontramos com Honório, que comentou que no dia seguinte de São Pedro, iria acontecer a morte do Boi Meia Léguas no povoado de Santa Maria, no retorno de Santo Inácio. Até no interior está difícil ver matança, na tese de Luciana Carvalho (2005) podemos perceber a dificuldade que foi encontrar o tal auto, que os brincantes chamam de matança ou comédia.

Abel já estava tranquilo, pois havia alguém no carro que sabia o caminho e mostraria como fugir dos obstáculos que encontraríamos na estrada. Fomos “na coragem”, e a maioria falando que o carro não passaria. Foi uma aventura, a estrada era de terra e passamos por vários pedaços onde rio passava, onde a lama predominava, chegando a atolar uma vez, mas sendo ajudada por pessoas que passavam de moto pelo caminho. Eu apertava o acelerador e seguia, muitas vezes Santinho e Abel desciam do carro para este ficar mais leve, quando passava por grandes aguaceiros, e também para pisar na água sentindo a profundidade, cada obstáculo passado era uma comemoração aos gritos, na crença que iríamos conseguir chegar. Passamos por muitos povoados, conforme Santinho foi me explicando um a um.⁶²

Quando Santinho mostrou que depois da próxima curva chegaria o povoado, foi uma grande alegria, com direito a fotografia e agradecimento a São João. Chegando lá encontramos logo Neco, Seu Nicolau, irmão de Abel, e vimos o mastro para a festa de São Pedro, e Neco começou a falar da festa. “Hoje é a festa de São Pedro e São Benedito para pagar promessa de índio que matava muita gente. Levantam mastro no dia de São João com tambor de crioula abrindo a festa e fechando até amanhã de manhã” (Figuras 33 e 34).

⁶² No caminho de Viana para Santo Inácio, cruzamos pelos seguintes povoados: Santeiro, Bahia, Capoeira, Retiro, Santa Maria, Poção Grande, Muambo, Santa Rosa, Carão, Vila Nova, Três Palmeiras, Santo Inácio e Cajueiro.



Figura 33: Abel, Seu Neco e Dona Margarida se encontrando em Santo Inácio, junho, 2008.
Foto: Juliana Manhães.



Figura 34: Mastro da Festa de São Pedro em Santo Inácio, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Mestre Abel não sabia dizer ao certo onde havia nascido, mas seu irmão disse que ele nasceu entre o povoado do Cajueiro e de Santo Inácio, na cidade de Viana. E começou a falar de Abel, que ele “conheceu o mundo no Cajueiro para se entender e clarear em Santo Inácio, mas foi criado no povoado de Pau de Sebo”. Desde cedo trabalhou duro na roça de mandioca e arroz, sendo criado por tios. A primeira vez que brincou boi foi no Cajueiro, começou a se interessar pela brincadeira, mas sua tia não lhe permitia frequentar, teve que criar independência com seu trabalho na roça para poder fazer o que queria. Seu irmão Neco já brincava no boi, mas como não moravam juntos, eles não iam para o mesmo local. Abel diz que resolveu ser cazumba porque era mais barato, a roupa era o que tivesse, normalmente saco de estopa de estocar arroz. E a careta era um pano com os furos nos olhos e boca, diferente do baiante que tinha que ter veludo bordado e chapéu com pena de ema. E nessa época, década de 40 a 60, no interior cada brincante arrumava sua própria roupa.

Na chegada a Santo Inácio, o som ambiente era o reggae e a situação festeira dominava todo o pequeno povoado. Havia uma escola com o nome Teixeira, sobrenome de Abel, comprovando que ali era a região de sua família. Havia também um terreiro de mina e algumas casas de farinha, além de poucas casas residenciais, a maioria de barro, tudo muito simples.

Começaram a cantoria dentro do barracão e casa do festeiro. Fizeram a roda, puxaram toadas e depois foram dançar e tocar ao redor do mastro, ainda “à paisana”, sem figurinos. O festeiro ofereceu e serviu quentinhas de jantar para todos os presentes. Depois todos se arrumaram e o batuque recomeçou na frente da igreja, primeiro com uma ladainha e depois com as cantorias e batucadas do boi indo em cortejo até o mastro, centro de toda a festa, onde a brincadeira ficou rodando a festa inteira, até o amanhecer do dia (Figura 35).



Figura 35: Brincadeira na Festa de São Pedro em Santo Inácio, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Fui apresentada a Albino, do Cajueiro, primo de Abel, considerado o melhor cantador de boi da região. Ele ficou cego e teve um reencontro com Abel, emocionante, percebendo quem era a pessoa, através do que Abel falava. Conheci também Esteva, prima de Abel e Dona Margarida, irmã da mãe dele, e era impressionante pensar que Abel não via essas pessoas há quase 40 anos, era como se estivessem se conhecendo de novo.

Eu e Abel, às vezes, revezávamos e dormíamos no carro mesmo, mas antes de amanhecer estávamos acordados e todos os brincantes virados e muito animados, os cantadores me chamaram para filmar um garoto novo, que já era cantador de boi e foi uma cena de renovação e certeza de que a brincadeira não iria cessar, o cuidado e respeito dos mais velhos com os jovens aprendizes.

Quando o boi parou de dançar e a batucada cessou, a fogueira já estava com uma parilha de tambor de crioula quentando, afinando, para cumprir o compromisso com São Benedito, protetor das manifestações afro-brasileiras. O tambor não durou muito, afinal esses brincantes já estavam em festa sem parar desde o dia 23 de junho, véspera de São João até dia 29, dia de São Pedro.

Sem muito descansar, voltamos com Neco, que dormiu a viagem inteira, Santinho, Abel e eu. No caminho encontramos o boi de Meia Léguas correndo para o mato e perguntamos que horas iria começar a festa de morte, e eles disseram que iria demorar, eram oito horas da manhã e diziam que começaria meio-dia. Eu já pensava que novamente não conseguiria ver, porque não daria para esperar tanto, estávamos com fome e não havia comida, só cachaça e conhaque, e o cansaço iria dominar. Mas como Santinho conhecia o pessoal do boi, ele disse que eu gostaria muito de ver a festa e filmar, eles resolveram começar antes e de repente vejo um boi saindo do mato, correndo pela estrada com um monte de meninos indo atrás.

Nessa hora fiquei encantada com a cena, mas também com muito medo do boi, que não tinha pena de chifrar e derrubar qualquer um que estivesse pela frente, no momento da morte o boi muda seu gestual, ficando muito brabo e se defendendo de todos que querem lançá-lo para prendê-lo no mourão.

A movimentação inicial foi de correria do boi e de todos atrás dele, levantando uma enorme poeira no ar. Havia alguns cazumbas e vaqueiros com corda, tentando laçar o chifre do boi para prender, mas no início toda essa movimentação é uma grande brincadeira de querer prender, porque mesmo acertando, depois eles mesmos tiram a corda para dar continuidade à brincadeira de laçar e ficam gritando “êh boi, êh boi” para vê-lo se enfurecer mais ainda e correr atrás. Enquanto acontece essa brincadeira os tocadores estão segurando a percussão do boi e o patrão está puxando as toadas que exprimem o sentido do que está acontecendo. Mas como a percussão é muito alta não consegui entender quase nada da letra cantada, mas Abel foi me dizendo que as toadas traziam cada momento do boi, como ele havia me dito uma vez, em uma conversa gravada na sua casa, onde estava tentando entender o roteiro das toadas em uma matança de boi. Aliás, há questões da morte do boi que são muito complexas e que não poderei neste momento esclarecer, pois existem vários tipos de morte: morte de terreiro, morte de promessa, morte de estraçalhar o boi, porque há também o boi animal que também é morto para alimentar a comunidade que está na festa e há o boi de brincar, feito de buriti. Abel falou sobre a matança do boi:

Tudo era verso, verso, verso, da hora que começasse a sair pra buscar mourão até a hora que a gente prendesse o boi. Era cantando, aí patrão canta Vaqueiro vai atrás do boi, Laça o Boi Vaqueiro, Dá no Boi Vaqueiro. Aí quando termina isso, uns dez a quinze versos, aí cantava a de Laçar o Boi. Aí mete amola facão, aí que é pros nego trazer o Boi para o mourão. Ele vem, ele sai um mocado, ele vem, saiu um mocado, não deixa nunca a corda... Depois que a corda encolhe, tem uma outra que canta, depois de “Amola facão”: “Ô sim, ô não, eu quero esse Boi no mourão”, ô sim, ô não, eu quero esse Boi no mourão”. Depois da furada do Boi, então eles cantam “Morreu, morreu, morreu”.⁶³

Abel mostra na sua fala como ele conheceu a matança do boi no interior, mas reclama que na capital nunca viu ser feito dessa forma. O fato é que Abel traz a importância das toadas cantadas, como um roteiro da encenação, mas na realidade quase não se escuta ou se entende o que está sendo cantado, só os cantadores e aqueles que ficam mais próximos é que sabem as toadas cantadas.

O que mais me marcou foi a movimentação e a gestualidade dos personagens do vaqueiro e dos cazumbas que executam o movimento de prender o boi, e como essa sequência demora muito tempo, sendo repetida por muitas horas.

Participamos desse festejo, das oito da manhã até umas duas da tarde, e só pudemos presenciar o boi sendo preso no mourão e a corrida para pegar o carneiro, outra novidade para

⁶³ Entrevista na casa de Abel, no mês de junho de 2005.

minha experiência. Quando resolvemos ir embora os dois bichos foram presos e levados para uma casa. Disseram que a festa iria durar a tarde inteira, até a noite. Chamou-me a atenção o fato de todos os brincantes estarem “virados”, tomados pela brincadeira e sem nenhuma comida, somente bebida alcoólica. A questão da resistência é um indicador de hierarquia dentro dessas festividades.

Foi interessante poder capturar algumas imagens e começar a conhecer um pouco mais desse fechamento de festejo, que é considerado a morte do boi, festa que conclui um ciclo para no ano seguinte recomençar.

Nesse mesmo dia, ao chegar a Viana, já retornamos para São Luís, com um cansaço enorme e uma sensação de ter vivido coisas inusitadas, pois mesmo sendo repetidas a cada ano, o corpo absorve de uma maneira muito própria e a situação se restaura a cada festejo, firmando o valor do conceito de “comportamento restaurado” dado por Richard Schechner, que irei aprofundar no capítulo 4.

A intenção dessa descrição é para o leitor perceber as diversidades expostas na realidade da pesquisa de campo, no momento da brincadeira *in loco*, e também poder refletir sobre a força dos ciclos de festas juninas que acontecem todo ano pelo Maranhão inteiro, imprimindo uma identidade plena de diversos sentidos que existem até hoje com muito vigor.

5 UM CORPO QUE FALA: COISA DE CAZUMBA

Como estudar um corpo brincante que está sempre respondendo aos diversos estímulos do jogo e do ritual?

Corpo embalado pelos sons de tambores que pontuam as pulsações dos movimentos, é a percussão que dita o ritmo do pé no chão. Corpo que se move na espontaneidade da brincadeira, porém com formações espaciais pré-determinadas.

Refiro-me a um corpo marcado por sua própria história, sua vida cotidiana, que traz na sua gestualidade sinais do seu trabalho e suas espiritualidades. Muitas danças são relacionadas com ciclos de plantação, colheita, atividades pesqueiras ou agrícolas. Um “corpo produzido em um espaço ritual”, como comenta o pesquisador Zeca Ligiéro⁶⁴, trazendo uma expressão particular e uma ligação intensa e visceral com o mítico!

Podemos pensar neste corpo como estrutura física, que se locomove com os pés no chão, criando uma espécie de enraizamento, relação intensa com o solo ou como um corpo afetivo que acolhe memórias, trazendo marcas de natureza simbólica, expressando sua experiência enquanto ser humano, a partir da sua movimentação corporal e desenvolvendo uma linguagem específica.

Laban presumiu o *corpo* como mídia primária da cultura, ou seja, como o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo, e propôs que, como tal, este corpo *possui uma linguagem*, que pode ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do *movimento*. (MIRANDA, 2008:17) (grifos do autor).

Essa linguagem corporal na brincadeira do boi aparece através da dança, das batucadas, músicas cantadas, fazendo parte do ciclo festivo, estabelecendo também uma ligação entre os brincantes e os espectadores.

Neste capítulo pretendo escrever sobre alguns elementos dominantes do personagem cazumba. Sua indumentária composta da careta (máscara), bata e cofo (figurino) e seu badalo ou chocalho (instrumento musical). Além de investigar a sua movimentação na dança, nomear e decodificar seus passos, desmembrando suas partes do corpo em movimento, propondo uma nomenclatura apropriada, a partir do linguajar utilizado pelos cazumbas e das experiências absorvidas no meu corpo, assim como visualizar a maneira como o cazumba evolui na

⁶⁴ A palestra “O conceito de ‘motrizes culturais’ aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana”, foi realizada em São Luís do Maranhão, no projeto “A Rota da Ilha”, em dezembro de 2008.

brincadeira, as relações e interações que ele estabelece na roda do boi, com o público e outros personagens.

Também tenho os objetivos de esmiuçar a questão da utilização da careta e os valores do ato de se mascarar, explicitando o espírito transgressor e cômico da figura do cazumba, e de perceber as interrelações do corpo estudadas por Schechner como performance, pois a brincadeira propicia uma harmoniosa combinação entre o artístico, ritualístico e cotidiano (2002).

Os cazumbas do Boi da Floresta são o foco da minha pesquisa, embora estude também outros cazumbas dos bois da Baixada Maranhense, principalmente da cidade de Viana e uma cazumba mulher do Boi Unidos de Santa Fé.

Os mestres e mais antigos cazumbas do Boi da Floresta acolhidos nesta pesquisa são Abel Teixeira, Cândido Pinheiro, Fabriciano Campos e Bigu Melônio, os mais novos são Cassiano Pinheiro Ferreira, Charles Henrique Ribeiro Mendes e as cazumbas mulheres Lucimara Corrêa, Flávia Moura e Laís Silva do Boi Unidos de Santa Fé. Da cidade de Viana conversei com Honório Santos Serra, Zé Mauro e Raimundo Mendes (Nico). Esses cazumbas foram escolhidos por fazerem parte da minha trajetória brincante, fiz questão também de diversificar os estilos, utilizando idéias de cazumbas mais velhos, jovens e mulheres.

5.1 CAZUMBA OU CAZUMBÁ? E SEUS DIVERSOS SENTIDOS.

Cazumba ou cazumbá marca no seu próprio nome a dubiedade deste personagem do boi da Baixada. A grafia modifica sua sonoridade trazendo algumas dúvidas e deixando as pessoas intrigadas. Na minha pesquisa utilizo o termo cazumba grafado sem o acento, pois assim foi repassado pelo mestre guia Abel Teixeira e muitos cazumbas que conheci na Baixada Maranhense. No interior se fala mais cazumba e na capital cazumbá, ou foi essa a maneira mais reconhecida e difundida pela grande mídia. Alguns pesquisadores chamam cazumbá, como Raul Lody (1995) e outros cazumba, como Michol Carvalho (1995).

O antropólogo Sérgio Ferretti comenta que existem essas duas possibilidades de uso da palavra desse personagem e, no artigo do Jornal Vagalume, comenta sobre a origem da palavra cazumba:

Segundo Aurélio Buarque de Holanda, na língua Quimbundo de Angola (macrogrupo etnolinguístico banto), a palavra cazumbi ou zumbi significa

duende, alma ou fantasma, que de acordo com a crença popular afro-brasileira, vaga pela noite, amedrontando e fazendo travessuras. (1993:33).

Em uma entrevista que estava realizando na casa de Dona Zelinda, em São Luís do Maranhão, o pesquisador Carlos Lima comentou sobre a nossa conversa: “A mídia influi demais, tem o benefício da divulgação, mas a mídia altera as coisas conforme a sua conveniência, às vezes até descaracteriza”⁶⁵. Nesse caso, essa indefinição em sua nomeação só fortalece a sua característica de dubiedade, porém os conceitos dados ao cazumba e sua imagem tão utilizada na mídia do Maranhão são uma forma de destacar uma identidade mística, usada para despertar o turismo cultural, conforme já explicitarei no primeiro capítulo desta dissertação.

As interpretações sobre quem é o cazumba são bastante contraditórias. O pesquisador Raul Lody (1999:14) se refere ao cazumba da seguinte forma: “espírito dos animais, remetendo aos rituais dos caçadores nas florestas. Espírito que veio de outro mundo. Fusão dos espíritos dos homens e dos animais”. Mestre Abel diz que esse “negócio de espírito” não existe não, é invenção das pessoas, ele não sente nada de espírito ou magia. Dona Zelinda⁶⁶ diz que cazumba também pode ser considerado um morto que vive e Carlos Lima afirmou que cazumba é um espírito, um duende.

Há no cazumba um estado hipnótico, pela sua figura estranha, que mistura elementos antropomórficos na sua careta e seu corpo, portando um badalo que toca repetidamente, som que faz relação com o divino, pela lembrança dos sinos de igreja e os ferros utilizados no tambor de mina, uma espécie de alarme. Padre Bráulio Ayres diz que “é um personagem que tenta personificar a imagem do mito” (1999:10).

Antes de começar o período dos festejos juninos, eu, como brincante da brincadeira do boi, sinto a necessidade de comparecer à casa do mestre Apolônio e visitar o altar do Boi da Floresta, pedir licença para São João e agradecer por estar mais um ano brincando de cazumba. Tenho um compromisso em cuidar da minha vestimenta, colocando um bordado novo, fazendo uma bata nova ou até expondo a careta para pegar um sol, ou seja, preparando para a brincadeira, tentando trazer “movimentos” para aquela peça de roupa, que será a protagonista de todo o festejo junino.

⁶⁵ Entrevista filmada, na casa de Dona Zelinda e Carlos Lima, no mês de abril de 2009.

⁶⁶ Conversa registrada com câmera Sony, em mini-dv, na casa de Dona Zelinda e Carlos Lima em abril de 2009, em São Luís do Maranhão.

Quando vou brincar de cazumba, tenho a bolsa específica em que cabe toda a indumentária e que depois ficará guardada, dentro do cofo, durante a brincadeira; costume colocar um sapato neutro, para não perceberem se sou mulher ou homem, levo água e alguma fruta ou biscoito para sustentar toda a noite de festejos. Dias antes de começar as festas de São João, gosto de tomar arnica para os músculos aguentarem a “pancada” de tantos dias de festa, porque já vivi situações de ficar completamente doída a ponto de não conseguir levantar, depois de uma noite com cinco brincadeiras. Essas são algumas de minhas preparações, coisas simples do cotidiano de uma brincante, que também trabalha com o corpo como atriz e dançarina. Há também as crenças, como gostar de acender uma vela antes dos festejos, para clarear e fazer fluir as brincadeiras ou ir se vestir com os cazumbas mais antigos, como Abel e Cândido do Boi da Floresta, na intenção de escutar suas histórias e me emaranhar nas suas tradições e jeitos de fazer, nesse processo de “vestir o cazumba” e brincar.

No final das brincadeiras existe um cansaço que não é somente físico, mas também um esgotamento pelas obrigações realizadas na brincadeira. Cada dia de festejo é como uma missão realizada, como se a pessoa emprestasse seu corpo para a brincadeira, um grande desgaste emocional.

A figura do cazumba traz um estado de “espírito” diferenciado, que transita entre momentos de muita excitação e arrebatamento, provocados pelo aceleração da respiração dentro da careta, a rapidez e repetição na dança, além de um estado irônico e zombeteiro pelas artimanhas e brincadeiras que desenvolve com os outros brincantes.

Conversei com dois cazumbas jovens do Boi da Floresta, que moram no mesmo bairro do grupo do boi, Cassiano Ferreira e Charles Mendes, e eles comentaram o que acham do cazumba e percebe-se que a definição de quem é o cazumba é bem ampla e pouco delineada pela própria comunidade de brincantes. Cassiano diz que “o cazumba pelo que eu entendo, é como se fosse um feiticeiro, e com o chocalho tenta curar o boi quando adocece, assim como o pajé” e Charles diz que “é aquele que espanta os espíritos maus, que quando eles cortam a língua do boi é ele quem ressuscita essas coisas assim” (Figura 36).



Figura 36: Cazumba Charles do Boi da Floresta, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

Quer dizer, o cazumba tem um espírito que é capaz de afastar coisas ruins, como um feiticeiro ou pajé com poderes de cura e divinatórios, dizem que é por isso que ele é o primeiro a abrir a brincadeira dos bois da baixada, é como se ele pudesse dar a licença para a brincadeira começar. Do mesmo modo, tem um temperamento infantil que aparece no discurso do cazumba Cassiano do Boi da Floresta:

O cazumbá, ele é cheio daquelas brincadeiras assim, ele gosta de fazer aquelas macacadas, puxa uma molecada, ele toca o chocalho dele, ele é um personagem meio que extrovertido, bem alegre mesmo, bem animado, um personagem que tá sempre ali ao redor, fazendo brincadeira, bem divertido, é bacana.⁶⁷

No dicionário Houaiss a palavra “cazumbi”, traz sentidos relacionando a figuras de alma, espírito ou fantasma, assim como espécie de mascarado comum no século XIX. E a palavra zumbi, além de ter o sentido do título dado a um chefe de quilombo, traz a conotação de uma alma que vagueia na noite.

O cazumba pode ser homem, mulher, bicho, espírito ou também não ser nenhuma dessas coisas, ele transita entre essas posições e ocupa um lugar de fronteira, onde as margens e limites não são muito determinados e por isso podemos dizer que ele fica no reino do entre, entre o céu e a terra, entre os deuses e os humanos, são como mensageiros. São aqueles que abrem a brincadeira, formando a roda, assim como os últimos a encerrar, são seres que fazem a ligação, como os Exus nos cultos afro-brasileiros.

⁶⁷ Entrevista filmada, no barracão do Boi da Floresta, no mês de junho de 2008.

A cazumba Laís Silva, do Boi Unidos de Santa Fé, diz que “ninguém percebe se é homem ou mulher, que ela já enganou várias pessoas nas brincadeiras juninas, vai de tênis e toda coberta para ninguém perceber. Diz que ele é indefinido, mas tradicionalmente ele é um personagem masculino”.⁶⁸ Abel conta que “antigamente” não tinha mulher cazumba no boi, mas que muitas delas brincavam escondidas, com bata emprestada. “As pessoas pensavam que era a gente brincando, mas eram elas, namoradas, irmãs, primas e a gente dava a vez para elas”.

Na Baixada Maranhense, até nos dias atuais, é raro ver uma cazumba mulher brincando, se houver, elas costumam não tirar a careta em nenhum momento para não serem reconhecidas. Na capital, começou a haver cazumbas mulheres de dez anos para cá, o Boi da Floresta foi um dos primeiros a permitir a participação feminina. Na época em que eu comecei a brincar de cazumba, no ano de 2001, não havia nenhuma mulher cazumba, mas no ano seguinte começou a haver cazumba mulher da comunidade e logo depois a vir mulheres de fora da comunidade para brincar. Dona Maria Augusta é esposa do cazumba Cândido, ela brincou por alguns anos, mas logo deixou a brincadeira, ela diz que “o cazumba não se aprende, se vê e se faz”.⁶⁹ Tempos depois, Creuza, mulher do cantor Anastácio, também foi cazumba, mas não tenho registros sobre a sua experiência na brincadeira. De qualquer forma é visível perceber que mulher vestida de cazumba é raridade e para muitos ainda existe um preconceito, como se não fosse um lugar para ser ocupado pelo sexo feminino.



Figura 37: Cazumba mulher no Boi da Floresta, julho 2008. Foto: Juliana Manhães.

⁶⁸ Entrevista na casa da brincante Laís Silva, em junho de 2008, em São Luís do Maranhão.

⁶⁹ Entrevista realizada na casa de Dona Maria Augusta e mestre Cândido, no mês de janeiro de 2009.

O cazumba canaliza o sentido atemporal na brincadeira do boi, é o grande responsável pela vida do boi, bem como pode encontrar soluções para ressuscitá-lo. No interior o cazumba se funde com o papel do Pai Francisco, do patrão da brincadeira ou até mesmo rezador da ladainha. O Pai Francisco ocupa a função de cantar todas as toadas da matança do boi, além de comandar a brincadeira. É um personagem tão importante no interior, que muitos cazumbas são também os amos e chefes dos grupos, além de terem também grupos só de cazumbas que vão brincar no grupo que quiserem.

Mestre Abel gosta de dizer: “cazumba é pra fazer rir! E não adianta querer explicar muito se não perde a noção da coisa”.⁷⁰ Essa afirmação do mestre traz a força de que é mais importante viver a brincadeira do que entender, pois a lógica pode se perder quando achamos que encontramos a noção correta, já que o cazumba transita nas suas possibilidades e não é importante o que está certo ou errado. Já o mestre Cândido, com seus 71 anos, diz que “o sentido de ser cazumba eu ainda não descobri esse segredo, falta eu fazer o seguinte, conversar com os mestres antigos” (Figura 38). Ou seja, o sentido está na tradição dos ancestrais, algo que não pertence ao presente e por isso ocupa o território do sagrado, do não dito ou reconhecido como humano.



Figura 38: Mestre Cândido e sua careta do Boi da Floresta, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

A experiência do sagrado seria uma tentativa de: “substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1987:15). Os

⁷⁰ Entrevista realizada na casa do mestre Abel, no mês de setembro de 2005.

fundamentos estão marcados pelas gerações mais antigas, é a continuidade dessas tradições que permite captar as mais profundas experiências do sagrado, é através da coletividade que se marca a força e o sentido das festividades e encontramos esse “espaço ritual”, onde predomina no corpo a potência das nossas ancestralidades.

Abel acredita que quem diz o que é o *cazumba* é o outro que está olhando e não o *cazumba* em si, o brincante. Ele diz: “Quem dá sentido é o outro. Eu faço a careta, acho que parece com um cachorro, mas não digo nada. Aí quando alguém fala: ‘olha, parece um cachorro’, aí eu começo a latir” (BITTENCOURT, 2003:5). O *cazumba* aproxima-se portanto da idéia de *performing art*. Pois acontece diferentemente do teatro ortodoxo, que possui a idéia clara de quem é o personagem. Já o *cazumba* é múltiplo, humano e animal, permite que cada espectador complete com a sua imaginação e seu repertório de imagens, assim o redefinindo de acordo com a sua própria concepção a partir do contexto em que vivencia a performance do *cazumba*.⁷¹

A performance do *cazumba* só acontece por ser apropriada de interação com o outro. É nesse sentido que Abel marca a importante participação e influência de quem descreve o que é o *cazumba* é a pessoa que está olhando, já que o brincante está apropriado do sentido de “ser” e não de querer entender ou decifrar, normalmente quem está fora da brincadeira é que quer dar sentido para ela, pois quem está dentro, já está preenchido de pertencimento e sentidos emaranhados na importância do jogo.

Esses conhecimentos de *cazumba* acontecem de forma espontânea e dependem muito da relação de cada brincante com a brincadeira e seus mestres, como normalmente não há ensaios para *cazumbas*, eles aprendem fazendo.

O *cazumba* tem na sua originalidade a sua potência, como escreveu a psicanalista Elisabeth Bittencourt (2000:2). Apropria-se do seu estilo de brincar, traz na sua careta⁷² e bata⁷³ sentidos para a sua brincadeira, o seu propósito está carregado de intenções articuladas pelo *performer*, que atua brincando e vivendo essa relação do tempo festivo como necessidade primordial.

A sua potência está na estranheza de sua careta e indumentária, assim como na graça de sua gestualidade expressa na sua dança e comunicação dentro da roda de brincadeira do

71 Entrevista com Zeca Ligério em julho de 2009.

72 Sinônimo popular de máscara, a falsa cara. Encaretados, mascarados. A careta de *cazumba* pode ser de madeira paparúba ou tecido, toda enfeitada de canutilhos e miçangas. Bata ou farda é a roupa que o *cazumba* usa.

73 O figurino é chamado de bata ou farda, tendo o corpo todo coberto, só aparecendo as mãos e sapatos, no lugar da bunda é colocado um cofo, feito de folha de carnaúba.

boi, onde cada personagem tem uma liberdade que imprime seu estilo pessoal, ou seja, sua originalidade em potencial. A obrigação do cazumba é com a sua liberdade, como afirma a cazumba Laís, do Boi Unidos de Santa Fé, de sotaque da baixada, na capital maranhense:

Um compromisso é a brincadeira, é a palhaçada, é a questão do cazumba ser o que tá fazendo arruaça, vacilou ele faz uma brincadeira, esse é o compromisso dele enquanto cazumba, porque ele não é aquele de ficar ali na questão da coreografia, a liberdade é o compromisso. (janeiro, 2008).

É interessante pensar que a obrigação do cazumba está no seu poder de fazer graça, ou seja, de transgredir as regras, trazendo sua liberdade como fator primordial. E toda essa brincadeira, tem como princípio o seu jogo, ou seja, sua potência de interagir com o outro de forma divertida e espontânea, com o corpo vivo e atento.

5.2 INDUMENTÁRIA: BATA, COFO, CHOCALHO E SUA CARETA

A indumentária cria um segundo corpo, uma nova pele, não se trata de vestir alguém, mas de literalmente construir a coisa com um corpo chamado cazumba. Essa roupa indica um gestual, sugerindo ou interferindo na movimentação da brincadeira. Será que é o figurino que determina a dança ou os movimentos se adaptam na roupa?

Os materiais escolhidos para a roupa trazem um peso que influencia na intensidade e no esforço empregado pelo brincante.

Cada cazumba tem a sua careta, cada máscara é imbuída de sentidos individuais, assim como a escolha da bata, a pintura da roupa é decisão de cada brincante que brinca de cazumba.

Um cazumba que dança no Boi da Floresta e também brinca no Boi Meia Léguas na cidade de Matinha, chamado Fabriciano Campos ou “Cai na Piscina”, é um cazumba muito inovador, carrega uma espingarda e tem um relógio enorme em cima da careta; ele afirma: “o relógio é para os outros saberem as horas durante a festa” (Figura 39).



Figura 39: Cazumba Fabriciano no Boi da Floresta, junho de 2008. Foto: Juliana Manhães.

O cazumba Zé Mauro, do bairro Citel, em Viana, comanda o seu grupo de boi e usa uma indumentária que foi sua invenção, usa a bata e o cofo do cazumba, mas na cabeça utiliza um chapéu bordado de amo e dono da brincadeira. Mais uma vez evidenciando a força de suas inovações, sua liberdade e o hibridismo de sua figura (Figura 40).



Figura 40: Cazumbas Zé Mauro, Fabriciano e Abel em Viana, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

A roupa do cazumba é chamada de *bata ou farda*. Na Baixada Maranhense se fala mais farda, já na capital se usa mais a palavra bata. Essa vestimenta tem o corpo todo coberto, assemelhando-se a uma túnica de padre, um “vestidão”, só aparecendo as mãos e sapatos. E existe cazumba que usa luvas ou garras para não ser reconhecido nem pelas mãos.

No Boi da Floresta, mestre Apolônio orienta pintar na parte de trás da bata do cazumba uma imagem de Santo Católico. E cada cazumba coloca o Santo de sua devoção ou aquele que se quer homenagear. Alguns utilizam símbolos da natureza, como estrelas, sol e lua, figuras públicas como políticos e artistas, figuras mitológicas como sereias, unicórnios, os símbolos dos escudos de clubes de futebol ou imagens que representam alguma festa, como a coroa e a pomba da Festa do Divino Espírito Santo.

Na parte da frente da bata, costuram panos, fitas, ou aplicam bordados, feitos de canutilho e miçanga, mesmo material que o couro do boi. Antigamente, as batas eram de saco de estopa; atualmente pode ser de brim, veludo, chita ou algum tecido bem colorido. Na parte ao lado da bata, ficam as nesgas⁷⁴, que abrem espaço para o cofô do cazumba.

No interior, na Baixada Maranhense, há uma forte predominância de batas muito bordadas que são bem mais pesadas e muito brilhosas. O processo de sua produção demora em torno de cinco meses ou mais, e custam em média oitocentos reais, de acordo com o cazumba bordador Wallace, da turma Proteção de São João. Apesar do pouco poder aquisitivo dos brincantes, eles conseguem mudar de bata quase todo ano (Figuras 41 e 42).



Figura 41: Cazumba Wallace em festa da cidade de Viana, julho 2008. Foto: Juliana Manhães.

⁷⁴ Segundo o dicionário Houaiss, nesga é um pedaço de pano triangular que se costura entre duas partes de um vestuário para aumentar sua largura. E no caso da bata do cazumba, ajuda na abertura para o cofô, e é mais um local para enfeitar com bordados e panos coloridos.



Figura 42: Bordados na bata Turma de Paulo em Viana, junho 2008. Foto: Juliana Manhães.

O compromisso em trocar a indumentária todo ano é sério, não só para impressionar e querer ser o melhor, mas principalmente para inovar e não ser reconhecido. Há muitos brincantes homens que bordam sua própria bata. Mestre Cândido, do Boi da Floresta, faz muitas batas para a brincadeira. Ele comentou, na sua casa, sobre quando começou a confeccionar:

Fiz uma farda pra mim, eu costurei ela na mão, não tinha máquina, foi na mão. Aí tem uma planta, que sai uma flor, como se diz, um cacho, um lilás e outro vermelho; aí tirava aquele suco da fruta, e com o pedaço de folha da juçareira⁷⁵, cortava para poder pintar. A farda é essa chita disfarçada que a gente faz. (junho, 2008).

Não existe um concurso oficial de qual é o melhor cazumba, mas se percebe entre eles que a concorrência fortalece para os brincantes investirem na sua indumentária, tanto na bata quanto na careta.

Eu estava fazendo o registro para minha pesquisa de campo, quando mestre Abel reencontrou esse amigo cazumba, dos tempos em que ainda não tinha se mudado para a capital. E foi muito especial conhecer e ouvir suas histórias, já que é um brincante do qual muitos familiares também fazem parte da brincadeira do bumba-boi. Honório Serra diz que

⁷⁵ Juçara é a fruta da árvore Juçareira, muito encontrada nas regiões alagadas do Maranhão e do Pará. É mais conhecido na região Sudeste e no Pará como o Açai.

ele sempre ganhou em primeiro lugar, sendo o titular por muitos anos, porque sempre inventa alguma coisa diferente (Figuras 43 e 44):

Não é disputa, não faço desafio com ninguém, faço o meu modo de comparecer com meus amigos, todo mundo espera, quando vão para a boiada, que sabem que eu tô brincando boi. Todo mundo vai para me olhar. Eu tenho uma torcida grande já aqui em Viana, mas lá onde eu morava, a minha torcida era tipo a do Flamengo e do Vasco. (julho, 2008).



Figura 43: Cazumba Honório Serra e o cantador Zé Machado, Matinha, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.



Figura 44: Cazumba Nico do Boi Urubu, São Luís, julho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Nico, cazumba do Boi Urubu, da cidade de Viana, lembra da época dos seus avós e comenta como era antigamente:

Hoje já tá mais difícil, diferente, porque naquela época o cazumba brincava, era graça, era pra se divertir, hoje é mais luxo, não tinha essa roupa bordada, esse brilho todo, hoje cada um quer ser melhor do que o outro, tem gente que passa quase o ano todinho se aprontando pra brincar esses oito dias, na baixada são oito dias. (julho, 2008)⁷⁶.

Atualmente o cazumba e o grande público valorizam o brilho, mas essas mudanças interferem na intensidade da brincadeira, porque quanto mais pesada a roupa, mais rápido o brincante fica cansado na brincadeira.

Antigamente não havia bordado na roupa do cazumba, ficavam mais à vontade para fazer o seu jogo: se atirar no chão, se lambuzar na lama, correr para o mato. Os brincantes dizem que, nessa época, década de 50 e 60, os cazumbas eram mais soltos e loucos, correndo atrás de jumento, porco, cachorro e atrapalhando na hora da ladainha.

Nos tempos presentes o jogo continua, pois ele é a base da brincadeira, mas sua intensidade está no molejo, no seu gingado e sua coreografia da dança e valorizando o “bando” de cazumbas unidos, dentro da roda do boi (Figuras 45 e 46).



Figura 45: Cordão de cazumbas na Turma de Paulo, Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

⁷⁶ Entrevista filmada com câmera Sony, no fundo do Convento das Mercês, durante o projeto Vale Festejar, antes da apresentação do Boi Urubu, em julho de 2008.



Figura 46: Cofo do cazumba. Foto: Juliana Manhães.

Um *cofo* de palha, feito da folha de carnaúba⁷⁷, preso na altura do quadril, com uma espécie de cinto ou pano, no lugar da “bunda”, traz uma protuberância enorme, que balança de acordo com o movimento que o cazumba faz. Inclusive, alguns colocam dentro do cofo pedras, garrafas de bebida, e até mesmo a sua própria roupa para pesar. Esse peso facilita na dança, no sentido de trazer um equilíbrio ou precisão para o movimento, o peso ajuda no balanço da pélvis. Tem cazumba que precisa tomar cuidado com o peso que carrega, já aconteceu com alguns brincantes de cazumba adoecerem dos rins, por ficarem muito tempo brincando boi, com peso do cofo na cintura.

Abel diz que o cofo serve para “abrir o desenho” da bata, o fato é que mesmo antes de existir pintura nas batas dos cazumbas, já existia esse objeto amarrado na cintura dos brincantes, ele podia ser um pedaço de madeira ou de papelão, mas esse formato sempre esteve presente, trazendo uma graça malemolente na sua dança e uma figura exótica.

O cofo dos cazumbas é chamado por eles de cofo-mala, é também um objeto usado no dia a dia para transportar ou vender camarão seco, farinha, frutas, peixe e muitos alimentos presentes nos mercados e feiras locais.⁷⁸ Funciona também como uma bolsa para o cazumba

⁷⁷ Segundo dicionário Houaiss, Carnaúba é uma palmeira solitária de até 15 m (*Copernicia prunifera*), nativa do Nordeste do Brasil, de folhas palmadas e bagas ovóides; carandá, carandaúba, carnaíba, carnaubeira, coqueiro-carandaí, pau-do-bebedouro [Seu produto mais importante é a cera, obtida das folhas; a madeira é us. na construção; o fruto tem polpa comestível, us. em doces e farinha; da amêndoa extrai-se óleo; as raízes têm propriedades depurativas e, reduzidas a cinzas, substituem o sal de cozinha.

⁷⁸ Jandir Gonçalves e Wilmara Figueiredo, por meio da Comissão Maranhense de Folclore e patrocinados pelo Banco do Nordeste e pelo Iphan nacional e estadual, estão realizando o projeto “Cofos de Segredo”, com a publicação de um livro sobre os usos e a confecção de mais de 40 tipos de cofos. Foram feitas em torno de 85 entrevistas em 20 municípios situados no sertão, na baixada e no litoral maranhense.

guardar seus pertences, enquanto está na brincadeira. O objeto cofo, traz a intenção de balanço para a cintura e fortalece no sentido da horizontalidade para sua dança.

Na mão, um *chocalho ou badalo*, tipo sino de boi, que está sempre a tocar, marcando seu ritmo, funciona como um abre-alas que anuncia a passagem e chegada do bando de cazumbas. Esse som repetitivo também provoca uma atenção maior do público, “acordando a todos”. Abel conta quando foi a primeira vez que ele presenciou um chocalho entrar na brincadeira:

Eu e outro amigo meu, chamado Zé Teca, nós vinha da festa e o jumento tava lá. – Rapaz, vamo tirar o chocalho desse jumento? - Ah, não diz. Era noite. Aí o jumento parou, aí nós pegamos a faca e cortamos dois. Aí viemo embora, aí corremo um pedaço, o chocalho não bateu mais, guardamos e viemos. No ensaio do Boi, lá nos Penha, a gente foi, chegou lá eu comecei a bater o chocalho, era até pequeno, só esse: pen, pelén pelén pen. Aí quando foi no outro ensaio que a gente foi, por que no ensaio a gente brincava o cazumba, mas não podia se aprontar. Aí o outro cara também tirou um, também roubado. Aí levou, chegou lá, nós tocamos. Quando eu fui brincar cazumba, já tinha 3, 4 chocalhos no ensaio, e aí foi ficando, mas tudo assim, ninguém comprava, não se achava pra vender, só fazendeiro que tinha. Como deu certo o som do chocalho no boi, aí a gente começou, onde a gente brincava, as pessoas que criavam gado, davam o chocalho. Aí pronto, aí começou o chocalho com o cazumba.⁷⁹

Quando estamos aprendendo a brincar de cazumba, tocar o chocalho é uma tarefa difícil, porque ele não tem um som preciso e o seu ritmo é diretamente relacionado com a percussão de todo o batuque do boi e o balanço da dança, mas depois de compreendido o andamento da movimentação, o chocalho torna-se fundamental para a brincadeira.

No interior, os cazumbas precisam se preocupar com tantos detalhes da sua careta e farda, que muitos não usam o chocalho, mas pode-se afirmar que o cazumba que usa o chocalho é mais respeitado, porque mantém a percussão na sua dança. Existem alguns cazumbas que trocam o chocalho pelo instrumento do agogô⁸⁰, ou como Bigu Melônio do Boi da Floresta (Figura 47), que é cazumba desde os 5 anos, e toca dois chocalhos, usando uma vareta para bater no ferro, com sonoridades diferentes, um mais agudo e outro mais grave, para contrastar no meio da batucada.

⁷⁹ Filmagem realizada na cidade de Viana, no mês de junho de 2008.

⁸⁰ Segundo Câmara Cascudo, agogô é um instrumento idiofone, constituído por uma dupla campânula de ferro, que se percute com um pedaço de metal, produzindo dois sons, um de cada campânula. É usado igualmente nas orquestras populares do carnaval e mesmo nas exibições do maracatu Pernambucano, onde o dizem gonguê (1998:40).

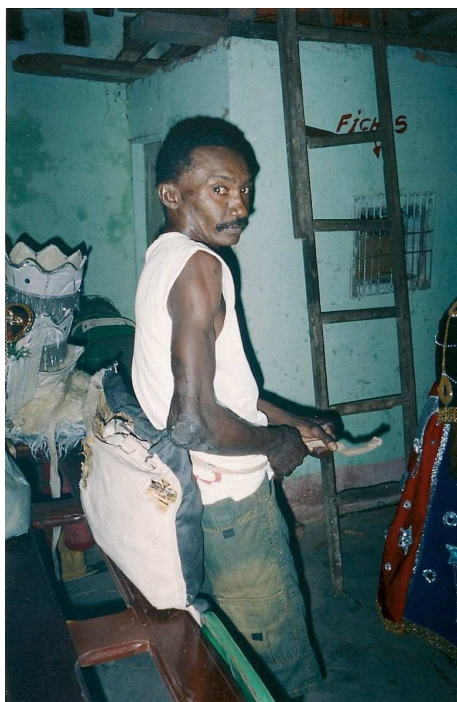


Figura 47: Cazumba Bigu Melônio, do Boi da Floresta, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O cazumba utiliza na cabeça uma máscara, chamada de *careta*, conforme mestre Abel afirma, “máscara é usada por um personagem do carnaval do Maranhão, o fofão, que é feito de papel machê, mas careta é de cazumba”. Abel, na obra de Mazzillo, conta sobre a evolução das caretas de cazumba: “Porque primeiro elas eram de pano, depois passou a ser só a boca de madeira e aí já passou a ser o queixo⁸¹ com cara e tudo de madeira. A gente foi colocando outras coisas e inventaram de colocar a torre, que chamam de igreja também” (2005:28).

A indumentária é a obra de arte do cazumba que vai se transformando ao longo do tempo, tornando-se mais brilhosa, com tamanhos de caretas maiores, mas de qualquer jeito a sua forma de brincar continua sendo através da espontaneidade e do jogo de cada brincante, e o seu estilo está marcado no corpo que o cazumba imprime nesta roupa, de modo que a sua performance é o seu jeito de brincar na roda do boi identificado pelos valores que a sua indumentária apresenta.

⁸¹ Estrutura de madeira que faz a articulação da boca do cazumba.



Figura 48: Careta de madeira do mestre Abel Teixeira, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

5.3 OS SENTIDOS DA MÁSCARA E SEU USO NAS TRADIÇÕES BRASILEIRAS

As máscaras são um elemento muito presente nas manifestações brasileiras, na Folia de Reis existe a figura do palhaço, no Reisado maranhense há os “bichos” mascarados dos Caretas de Reis, os fofões do carnaval e no Bumba-meu-boi, a Catirina, o Pai Francisco, o Pajé, a Burrinha e o Cazumba. Em Pernambuco há os Papangus, na cidade de Bezerros, e na Zona da Mata, o Cavalo Marinho, com as figuras do Mateus e Bastião; no carnaval carioca, há o Clóvis ou Bate Bola. Essas máscaras podem ser simbolizadas pela pintura de cor preta no rosto, ou confeccionadas com diversos materiais, como pano, papel, palha, madeira ou couro.

A máscara é um instrumento renascido de antigas tradições, sua natureza ambígua é explorada a favor de uma construção de identidade considerada autêntica e legítima. O significado da palavra máscara está vinculado à idéia de “persona”, a máscara materializa uma “outra” identidade, essa “persona” se constitui tanto por seu aspecto espiritual quanto corporal (KOCH,1998:26). A máscara assume a identidade de um ente múltiplo e ambíguo, que através dessa outra face assume poderes de “ser” uma outra pessoa ou representar imagens, que potencializam o seu valor particular. Para Câmara Cascudo, a máscara é de uso universal e não pode ser calculada no tempo e na sua origem, sendo que no Brasil, de um modo geral, todos os grupos indígenas possuíam bailados com máscaras (1998:563).

Muitas festas ritualísticas, sejam de tribos indígenas ou povos africanos, utilizam o objeto da máscara como elemento ritual com diversos sentidos, o importante é perceber que a

máscara ocupa um espaço nas suas celebrações, onde o “cantar-dançar-batucar”⁸² estão envolvidos.

As caretas de cazumba escondem o rosto e evidenciam o movimento de todo o corpo. São um elemento fixo, que congela uma expressão, identifica o personagem, sustentando mistérios e estimulando a imaginação dos espectadores. Cada brincante com careta traz um jeito particular de comunicação, as imagens que o cazumba carrega na careta podem despertar disputa, quando coloca um símbolo de futebol ou assombro, quando faz um bicho com dentes grandes, e essa escolha na careta também influi na corporalidade e objetivo do brincante. Mestre Abel Teixeira, diz que “a careta parece com um bicho, tem feições tortas, não é para ser certinha, porque é feito na risca do olho”.

Mestre Abel é o artesão de caretas mais conhecido do Maranhão, e seu estilo influencia muitos cazumbas, suas caretas estão expostas em vários museus do Brasil e alguns lugares do mundo como: no Museu do Folclore e no Museu de Arte Popular Brasileira – Casa do Pontal na cidade do Rio de Janeiro, no Museu Afro em São Paulo, além de museus em Boston e Portugal. Seu estilo mais conhecido são suas caretas de pano, feito com brim colorido, e enfeitadas com canutilhos e miçangas, toda costurada à mão, mas também confecciona caretas de madeira, e há vinte anos começou a confeccionar caretas em miniaturas para vender e fortalecer na sua sobrevivência como careteiro (Figura 49).

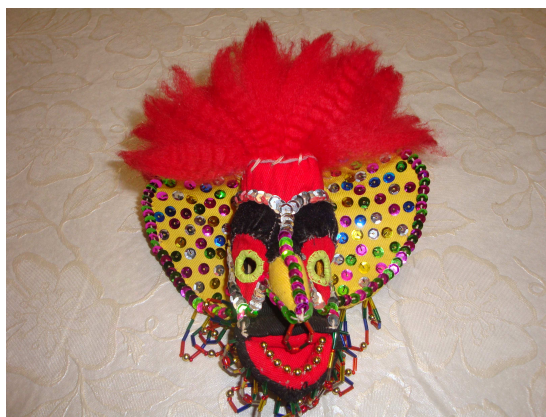


Figura 49: Careta em miniatura de mestre Abel. Foto: Juliana Manhães.

⁸² Esse termo é um conceito criado por Fu-kiau, para denominar os momentos festivos e ritualísticos presentes nas culturas africanas. *The African Book Without Title*, Cambridge, 1980.

5.3.1 Materiais da careta e modos de fazer

As caretas eram feitas de pambé de palmito (Figura 50), que é a folha da palmeira de palmito seca, depois passaram a ser confeccionadas com couro de cotia, preguiça e outros bichos. Quando a careta é de madeira, pode ser dos tipos da paparaúba ou imbaúba, também podendo ser dos materiais de tecido, papelão, isopor.



Figura 50: Careta de pambé. Foto: Juliana Manhães.

A careta cresceu para cima, para os lados, não cobrindo mais somente o rosto, mas criando uma enorme alegoria em cima da cabeça. Os cazumbas chamam de torre, que pode ser no formato de igreja ou outra imagem que o cazumba escolher, essa armação pode ser feita de arame, isopor ou outro material que traga sustentação para a careta. Inclusive, alguns cazumbas utilizam luzes que ficam piscando (parecidas com as luzes de colocar em árvore de Natal), o que facilita para pesar mais ainda as caretas, algumas podem ter até dez quilos (Figuras 51).



Figura 51: Careta Torre, Boi Santa Fé, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O focinho é a feição da careta, que pode ser imitando algum animal como: porco, águia, cachorro, jacaré, cavalo etc. E o queixo é concebido com uma articulação que faz mexer a boca, parecendo que o cazumba fala e ao mesmo tempo tornando-se ainda mais assustador. Existem alguns artesãos que se especializaram em confeccionar o queixo, e o outro faz o restante da careta, criando um circuito de cumplicidades na produção das caretas, em que a troca e a divisão de tarefas fortalece o ato da brincadeira. Há também aqueles cazumbas que confeccionam toda a sua careta e aparecem de surpresa para os outros brincantes.

Após falar da indumentária do cazumba, iremos esclarecer a formação da brincadeira do boi no espaço e como acontece a movimentação do cazumba dentro da roda do boi, sua dança e o seu gestual.

5.4 A BRINCADEIRA E SEU ESPAÇO

A formação espacial de movimentação do bumba-meu-boi, de sotaque da baixada, no Maranhão, é circular. Pode ser uma roda fechada, como presenciei no interior, na Baixada

Maranhense, uma meia roda ou meia lua (roda aberta), conforme os brincantes costumam chamar na capital ou em cordão (filas).

Nas cidades de Viana, Penalva e Matinha, da Baixada Maranhense, presenciei brincadeiras de bumba-boi com a formação de uma roda dentro de outra roda. O movimento das duas rodas segue no sentido anti-horário. Na roda de fora se encontram os cantadores e batuqueiros, na roda de dentro os cazumbas, e bem no centro ficam os personagens do boi, do vaqueiro, pajé, Catirina, Pai Francisco e outros bichos soltos como a onça e a burrinha. É importante destacar que cada grupo pode ter todos esses personagens ou não. Algumas turmas de boi foram deixando de apresentar figuras da brincadeira, quando os personagens vão perdendo sua função e os interesses vão se modificando no tempo/espaço da brincadeira.

Os personagens da Catirina e do Pai Francisco, a partir do momento em que não há mais “o auto, matança ou comédia”, ou seja, a encenação com texto falado, ficaram com suas funções meio perdidas e agora eles dançam no centro da roda junto com os outros personagens, mas não realizam os diálogos, permanecem em um jogo corporal.

Os cazumbas circulam a roda, um atrás do outro, e seu olhar, através do orifício de sua máscara vê os brincantes da roda de fora, essa imagem se repete a cada círculo realizado, trazendo uma predisposição a um estado de exaltação ou abstração. Essa repetição estimula o estado que lembra um “transe”, mas não no sentido de possuírem o seu corpo, mas como se o corpo se movimentasse de forma fluida, sem pensar, mas com compreensão do que está sendo executado. Marco Aurélio Luz e Georges Lapassade, no livro “O segredo da macumba” dizem que o “transe se inicia por um estremecimento de todo o corpo, tremores que se produzem no corpo do médium, como descargas nervosas pelo corpo, repentinas e violentas”. (1972:9-10). Essas descargas são como estímulos produzidos pelo olhar do cazumba no ato da brincadeira, mas sem perder o sentido de posse do seu próprio corpo, simplesmente como uma reação motriz, de modo que gera a movimentação deste personagem.

A cazumba Lucimara Corrêa diz que, como não olham a expressão do rosto dela, ela chora e vive variadas emoções dentro da careta (máscara), não se importando com o público, ou seja, esse “transe” é a relação de entrega do brincante no ato da brincadeira, é um estado de abstração ou de exaltação de alguém que se sente transportado para fora de si e do mundo sensível, e em sintonia com algo transcendente, mas sem perder o discernimento de sua função de fazer graça na roda de brincadeira do boi.

Atualmente, na capital maranhense, os bois com sotaque da baixada brincam em meia lua, numa roda que se abre, facilitando a admiração e interação do público. Os personagens que circundam a meia lua são os baiantes cantadores e os batuqueiros da percussão. Dentro dessa primeira roda há outros personagens que dançam e formam outro círculo, onde os cazumbas brincam e fazem sua movimentação. Outra forma espacial é o cordão (filas), feito pelos personagens das índias e dos caciques, cada grupo de um lado, fechando a meia lua da roda.

Mestre Apolônio diz que, antigamente, antes da década de 60, no período em que ainda não havia arraiais organizados para apresentações, os grupos de boi que fundou dançavam com os cantadores em formato de cordão e no meio destes dois cordões, um de frente para o outro, brincavam o boi e os outros personagens. Mas como os cantadores não se escutavam muito bem, devido à distância, resolveram juntar os cordões permitindo assim que os cantadores se aproximassem para puxar as toadas do boi, começando a formar a meia lua das apresentações atuais.

Dizem, também, que atualmente o cazumba “tem a função de controlar o espaço para as apresentações, afastando o público sempre que necessário, ou abrindo caminho para o grupo entrar ou sair do terreiro” (SOUSA, 2002:52). Isso acontece, principalmente, quando o espaço da apresentação não está muito demarcado e o público fica misturado no local da brincadeira. Nessa situação, o cazumba entra primeiro na brincadeira e vai abrindo a roda, retirando o público do meio, para todo o grupo entrar.

A dinâmica da dança dos cazumbas acontece andando em conjunto com os outros cazumbas, normalmente fazem uma fila dentro da roda e ficam brincando em formato de zigue-zague, ou seja, indo do lado direito para o esquerdo, mas sempre seguindo em frente, como uma tesoura recortando ou uma agulha costurando um espaço enviesado (Figura 52).



Figura 52: Cordão de cazumbas, Boi Santa Fé, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Jandir Gonçalves, pesquisador e diretor da Casa do Nhozinho, comentou em uma conversa em São Luís que os antigos cazumbas se cumprimentam como cumpadre ou “cumpadi”, como mais um do “grupo”, um dos “nossos”, representando a idéia da irmandade. Raul Lody afirma que “os que usam careta experimentam uma irmandade, um sentimento de integração, que respeita e valoriza as singularidades, marcadas sobretudo na autoria das máscaras e batas” (1999:18).

O personagem cazumba nunca dança sozinho, sempre tem sua turma para circular a roda e fazer suas travessuras. No Boi da Floresta, atualmente, o grupo de cazumba tem cerca de 30 integrantes, mas esse número é variável de um ano para o outro, já que há cazumbas que vêm do interior da cidade de Viana para dançar na capital. Em uma festa de aniversário da cidade de Viana, dia 07 de julho de 2008, presenciamos grupos enormes de cazumba com cerca de 70 brincantes na mesma turma. O cazumba Cassiano Pinheiro Ferreira, de 20 anos, brinca no Boi da Floresta há dez anos, e comenta que “se faltar os cazumba fica uma coisa muito raladinha, o que enche mais o centro do boi são os cazumba”.⁸³

Na Baixada Maranhense, os cazumbas são quase mais importantes que a própria figura do boi. Mestre Nico, cazumba e criador do Boi Urubu, em Viana, diz que “nos tempos atuais, as pessoas vêm mais para ver os cazumbas e antigamente vinham para ver o lombo (couro do boi bordado)”.⁸⁴ Atualmente os cazumbas preenchem o espaço da brincadeira e chamam muita atenção pelo brilho dos bordados das indumentárias e todo o estardalhaço que eles provocam com sua movimentação.

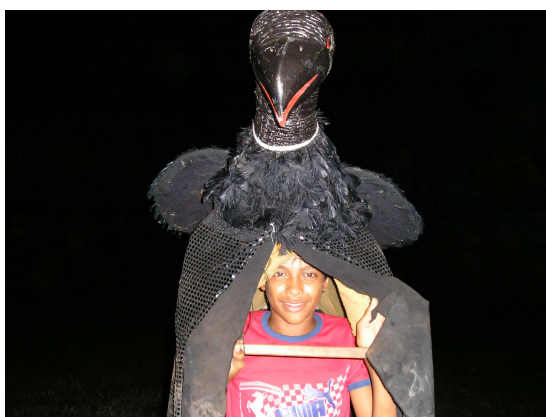


Figura 53: Urubu do Boi de Seu Nico, Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

⁸³ Entrevista filmada, no barracão do Boi da Floresta, no mês de junho de 2008.

⁸⁴ Entrevista com o cazumba e artesão Nico, do Boi Urubu de Viana, antes da apresentação no evento Vale Festejar em São Luís, no mês de julho de 2008..

A movimentação do cazumba tem suas regras, mas quem não conhece pensa que é só uma brincadeira espontânea, mas dentro da liberdade há a liderança dos mestres, que estão comandando atentamente a brincadeira. Ela tem um sentido, uma direção, onde cada cazumba segue o mesmo embalo, porém cada um imprime um estilo pessoal ao seu modo de fazer.

5.5 A DANÇA E JOGO DO CAZUMBA

Qual é essa ginga de movimentação? Como acontece a sincronia da indumentária da bata com o cofo, a careta e o badalo? Como a dança interfere na roupa e vice-versa? Como o corpo se mobiliza e se entrega naquela visão, através do orifício da máscara que favorece o corpo estar inteiro e entregue? E como este personagem dialoga nesta performance-encenação do boi?

A dança do cazumba acontece a partir desse contato do pé inteiro no chão, mesmo que haja momentos em que se usa a meia ponta, calcanhar ou as bordas dos pés. A relação de pisar, amassar, apertar o chão é fundamental para entender esse corpo brincante e festivo, que canta, dança, toca um instrumento e tem uma devoção, integrando diversas linguagens e aprofundando o significado do que seja “a dança”.

Essa dança traz um corpo que se movimenta a partir das relações de jogo que estabelece, um fluxo entre o risco da espontaneidade e a força de uma verdade presente no gestual das celebrações festivas. Schechner afirmou que “o jogar cria sua própria realidade múltipla com fronteiras porosas e escorregadias” (2002:82).

Falamos de um corpo que se comunica a partir da sua gestualidade, e vive os seus movimentos a partir da sua relação pessoal com a brincadeira, sua memória afetiva e sua disponibilidade. Seus movimentos são elaborados a partir da repetição, ou seja, a força de sua sustentação enquanto brincadeira é a resistência de um comportamento restaurado, que, através da reiteração, se renova, criando variadas nuances, integrando divertimento e jogo, transformados em dança. Graziela Rodrigues diz que “a dança exerce a função de revivificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade” (1997:30).

A memória traz ao corpo sentidos para seu estilo na movimentação, são nossas marcas corporais, vindas de trabalhos do cotidiano ou de lembranças dos mais antigos. As danças nas

brincadeiras populares são repassadas através dessas memórias, que transformam a performance, trazendo autenticidade e renovando os sentidos das festividades.

Com o objetivo de verbalizar o movimento e apresentar algumas regras estabelecidas nessa movimentação, através de dinâmicas e formatos específicos, é necessário explicitar que este “termo corporal engloba os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos, ou seja, o corpo é uma totalidade complexa” (RENGEL, 2003:23).

Esse corpo brincante é movido por forças de variadas matrizes, são estímulos externos religiosos, ancestrais, formas determinadas pelos mestres ou estímulos internos, impulsos que trazem o movimento individual movido pelas forças motrizes, conforme o conceito que o pesquisador Zeca Ligiéro afirma: “o termo matriz se tornou insuficiente. Ele remete a uma única origem, quando o que se observa é que dessa origem, dinâmicas próprias foram preservadas, entretanto muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas” (2009:2).

Estas formas iniciais da dança, as matrizes, ficam na memória, mas se torna impossível que esses gestos fiquem intactos, pois a vida é dinâmica, e são as transformações que tornam possível a “verdade” no jogo e na brincadeira. Neste sentido é importante valorizar o momento presente e, simultaneamente, respeitar as tradições. Então, essa gestualidade não se perde, mas se reinventa a partir dos fundamentos anteriores. Desse modo, a idéia de matriz traz algo fixo e a força motriz traz o movimento, as relações e dinâmicas próprias criadas e transformadas no cotidiano da brincadeira.

5.5.1 Estilos do cazumba: jeito de andar, passos e seus “caqueados”

Quando a careta é muito grande, modifica o jeito de brincar, comprometendo a movimentação do cazumba. Como pesa muito, os cazumbas ficam mais se equilibrando do que propriamente dançando, já a careta leve facilita a brincadeira, deixando o brincante mais à vontade.

Dona Zelinda comenta sobre o cazumba que usa a torre: “é muito bonito ali, mas na hora de dançar, você nota que eles não têm a agilidade pra fazer aquelas rodas que eles faziam, as carreiras (as corridas) que eles davam, e ficam muito segurando a careta. O crescimento deturpou um pouco a dança, né?” E Carlos Lima acha que “essas máscaras estão se tornando um exagero, porque é uma altura enorme! É inconveniente, hoje os cazumbas não fazem aquela coreografia toda porque não dá. Exagerou muito. Ficam quase estáticos. Você

não pode se mover com aquela coisa enorme”.

O jogo dos cazumbas é flexível, algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre, tem uma expressão anárquica, mas sempre confere um sentido de ação, de movimento. Huizinga afirma que “reconhecer o jogo, é forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja lá qual for sua essência, não é material determina que a categoria de jogo, fosse considerada um dos elementos espirituais da vida” (2005:6).

A movimentação do cazumba depende muito da maneira como o brincante direciona os seus olhos no espaço; este modo de usar os olhos traz gestos que expressam os estímulos internos em contato com os estímulos externos da brincadeira (Figura 54). Quando os olhos estão ativos, a reação se torna precisa, viva, presente. Segundo Barba, “o corpo do ator-bailarino é conduzido à vida. Neste sentido, os olhos são como a segunda coluna vertebral do ator-bailarino” (1995:19).

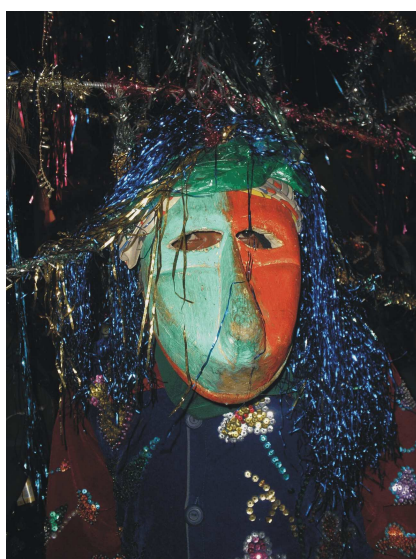


Figura 54: A direção dos olhos de cazumba, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

A coluna vertebral forma o eixo do brincante ou ator-bailarino, implica na relação de equilíbrio presente e exige mais esforço, por estarmos falando de um corpo extracotidiano ligado às performances artísticas, podemos afirmar que o molejo da coluna vertebral demonstra as diversas possibilidades da dança do cazumba. O olhar direciona este movimento, em conjunto com a relação com seu corpo, que para ver a brincadeira, precisa virar o corpo por inteiro, ou seja, “para um ator, ver não é olhar com os olhos; é uma ação que compromete o corpo inteiro” (BARBA, 1995:109). De modo que a direção do olhar interfere

no gestual do corpo, trazendo diferentes estímulos para a movimentação corporal dentro da manifestação do Boi.

A brincadeira do cazumba interage no gestual e se completa no jogo com o outro, gesto que mestre Abel explica: “cazumba com cazumba se comunica através do aceno, sem dizer nada. Conversam, mas não sabem o que estão dizendo. É um aceno”. (junho, 2003). Intenção que cada um que está de fora vai entender do seu jeito.

Em uma brincadeira do Boi da Floresta, eu e mestre Abel, vestidos de cazumba, começamos a nos olhar muito e mexer o corpo: eu mexia os quadris e ele respondia mexendo a careta, e ele cochichou repetidas vezes algo no meu ouvido, que eu não entendi nada, no final da brincadeira ele veio me contar que estava se comunicando comigo, me acenando. Fiquei intrigada com este termo, e agora utilizo-o como base para entender esse processo de interação do personagem do cazumba, já que ele não verbaliza a comunicação⁸⁵, fica só no corpo que fala, através da sua intenção gestual. Os gestos no nosso cotidiano são instintivos e inconscientes e, como afirmou Câmara Cascudo, são a “primeira forma de comunicação humana, mantém sua prestigiosa eficiência em todos os recantos do mundo” (2003:20).

O aceno é um gesto de saudação, de interação e diálogo, faz parte do nosso inconsciente coletivo, mas como é um movimento, está aberto a diversos entendimentos. Nesse lugar da diversidade é que se firma o acenar do cazumba, sua comunicação está na necessidade de reação com aquele que também está se comunicando.

Em novembro de 2008, fui convidada para brincar de cazumba, interagindo por duas horas com o público que estava visitando o Museu de Arte Popular – Casa do Pontal (RJ), em um evento de inauguração de uma nova sala de exposição. Estava sozinha de cazumba e não havia uma percussão que embalasse meus movimentos, pude perceber que o meu estímulo para o movimento era o retorno que as pessoas me davam, suas respostas gestuais, quando me viam chegar vestida e mascarada de cazumba.

⁸⁵ O cazumba pode até verbalizar com a fala. Isso acontece na festa de matança, na Baixada Maranhense, e principalmente se for um cazumba que também saiba ocupar a função de Pai Francisco, mas sua essência de comunicação é através do corpo e não de sua voz.



Figura 55: Juliana Manhães de cazumba na Casa do Pontal, novembro, 2008. Foto: Cláudia Barcelos.

Nesse momento, totalmente fora do contexto junino no Maranhão, compreendi ainda mais o que Abel queria dizer com acenar, significava um “elo de ligação”, um fio de comunicação. Brinquei com diversas pessoas, e normalmente elas gritavam, riam, ou se assustavam quando me viam. Depois ficava olhando para elas e percebia que trazia um incômodo, gerado pela necessidade de comunicação e o silêncio provocado. Muitas pessoas reagiam se mexendo e eu respondia me mexendo também, até que ficávamos brincando em mexer o corpo. Aquelas pessoas que não reagiam à minha presença vestida de cazumba não sustentavam a troca e eu prosseguia ao encontro de outro diálogo. Compreendi que acenar é manter uma “verdade”, no sentido da espontaneidade e atenção, para estabelecer uma comunicação com o outro.

Essa verdade é produzida na interação da relação brincante – espectador em conjunto com uma movimentação fluida, onde o jogo é o elemento principal para que a brincadeira aconteça de forma viva.

O aceno pode ser mexendo a cabeça e a careta balançando, ou um remelexo mais intenso no quadril, trazendo uma evidência, um exagero, que pontua um momento de diálogo, mas ao invés de palavras são os movimentos que sugerem a intenção. O aceno é um meneio, um movimento que se faz com a cabeça, os olhos, as mãos, os quadris, é como se o corpo se deixasse mostrar, quisesse atrair a atenção (Figura 56).



Figura 56: Cazumba se comunicando com outro cazumba, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

Eugenio Barba afirma que “a essência dos relacionamentos humanos é determinada pelos gestos, posturas, comportamentos, olhares e silêncios. As palavras sozinhas não dizem tudo” (1995:154). E em se tratando de cazumba, sua essência é puramente gestual, movida pela relação de jogo estabelecida, dentro da brincadeira do Bumba-Boi Maranhense.

Sua movimentação se alterna de um lado para o outro, um movimento de oscilação, onde o corpo balança, seu quadril requebra-se, bamboleia. Assim como a capoeira tem uma ginga, o cazumba tem um “menear de quadris” (Figura 57).



Figura 57: Movimento de bambolear os quadris, Viana, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

Segundo o dicionário Vocabulário Crioulo, de Vicente Sales, ginga é uma maneira de andar, bambolear-se. É bambolear o corpo, incliná-lo, se curvar (2003:145). A ginga do cazumba está presente no seu jeito de andar e interagir, é um gestual básico, que se repete no seu movimento circular na roda, trazendo o estilo da brincadeira do cazumba. É um movimento de ligação, entre as intenções do cazumba e suas particularidades, sua maneira de se dispor na roda. Um exemplo dessa situação é quando o cazumba está simplesmente andando e balançando seu cofo, e de repente para, e fica olhando para outro cazumba na intenção de trocar com ele, jogar. A ginga une suas mudanças de foco e interesse, permitindo que a diversidade da dança do cazumba deslize entre suas possibilidades.

O cazumba dança andando em bando com outros cazumbas, como uma fila, mas desordenada, onde a cada hora um cazumba passa na frente do outro, brincando. É um personagem muito solto, que pode estabelecer relações diferenciadas com o público e com todos os brincantes da roda do boi. Tem liberdade no seu gestual, trazendo um “zigue-zague” na movimentação, indo de um lado para o outro dentro da roda, seguindo o fluxo de seus companheiros.

O cazumba pode variar o ritmo dos seus movimentos, utilizando-se de diversos esforços e qualidades de movimentos, os quais serão descritos e avaliados de acordo com os termos criados por Rudolf Laban (1978) e outros seguidores mais contemporâneos, como Regina Miranda (2008) e Lia Robatto (2006).

Um mestre cazumba, Cândido Pinheiro, usa expressões muito próprias para designar a dança do cazumba. Ele diz que tem um “jogo de corpo” no andar, com um “traçado”, indicando o percurso do cazumba, sacudindo a bata e fazendo seu movimento dentro de um “esquema”. Ou seja, o jogo é parte fundamental de sua dança, está no seu corpo. Sua brincadeira parte de um percurso determinado a trilhar, mesmo que seja burlado, aliás isso também faz parte da natureza do cazumba.

A *dança do cazumba* tem os pés inteiros no chão, joelhos flexionados, solto, livre, dando espaço para a locomoção e os “caqueados” de surpresa, que a dança na roda do boi revela.

O *andar do cazumba* é um requebrado, meio troncho, desajeitado, onde o interessante é a possibilidade de ele surpreender e espantar os outros cazumbas e brincantes da brincadeira.

O *passo da dança* reflete o jeito de o pé se locomover, os ombros acompanham o

movimento da coluna vertebral, com sentido enviesado, curvo, o molejo dos quadris marca um “jogo de cintura” específico, com um rebolado acentuado, eis a figura do cazumba.

5.5.2 Movimentos de cazumba

O movimento do “raspa” do cazumba é uma tentativa de derrubar o outro, o que é chamado na capoeira de rasteira⁸⁶. É uma provocação entre os brincantes para ver se ele está atento, na intenção de levá-lo ao chão. É uma espécie de enganação, em que o interessante são os floreios de movimentos criados pelos cazumbas para escapar do tombo da “raspa”.

Quando os cazumbas não estão com muita vontade de brincar, eles ficam fazendo só um “h”, ou seja, só fingindo que estão brincando, mas na verdade estão cansados e permanecem nos movimentos básicos, sem muita energia dedicada para a brincadeira.

De uma forma geral, os cazumbas homens dizem que não se rebola, mas que tem um “caqueado”, ou como diz o cazumba e artesão Nico de Viana, do Boi Urubu, “o cazumba tem um gingado que faz mexer os quartos (quadris), os braços, a cabeça, os pés, corpo todo, a gente inventa”. Já o jovem cazumba Cassiano diz que “o cazumba dá aquelas rodadas, dá aquelas cortadas pra cá e pra lá, vai lá no meio da roda e volta, inventa uns passos, aí começa a balançar o corpo”.

Esse “caqueado” é um movimento de surpresa, onde o cazumba muda rapidamente o sentido e o fluxo do movimento, é uma quebra, uma malemolência que liga um passo a outro e que dá a beleza da brincadeira do cazumba, movida por sua espontaneidade e preenchida pelo jogo.

O significado da palavra “caquear”, para Domingos Vieira Filho (1979:36), “é observar, seguir de perto os passos de alguém”. Caqueado é um movimento de intenção, é a situação em que o brincante está atento aos passos dos seus “cumpadis” cazumbas, mas permitindo uns deslizes, no sentido de cambalear, o corpo do cazumba está sempre em movimento de oscilação, de balanço. Quer dizer, a expressão “caqueado”, utilizada por brincantes cazumbas, remete a um movimento desequilibrado, sem direção certa, em que o seu balanço e sua oscilação trazem o tom do seu estilo de dançar.

86 Nome de golpe utilizado na capoeira regional ou angola.

Os cazumbas Cassiano e Charles dizem que “uma perna arrasta no chão e a outra puxa para caminhar”, já a cazumba Flávia, do Boi da Floresta, descreveu em conversa que tivemos aqui no Rio de Janeiro, em jantar na casa da outra cazumba Lucimara:

No início, sentia que o povo cazumba parecia manco, pernetta, puxando a perna. O movimento começa na cintura e nos membros inferiores. A parte de baixo é que comanda a dança e o movimento dos membros superiores é consequência, pois embaixo é a base.⁸⁷

Ela chamou o movimento de “ponto e vírgula”, por conta das paradas dos cazumbas e seu movimento, ela afirma “o pé seria o ponto e a vírgula é o gingado”. E acha que são os movimentos que fazem mexer os acessórios das indumentárias, justificando que, quando vemos um cazumba dançar sem estar paramentado, a gente sabe que ele é cazumba só pelo jeito dele dançar. Então, é o movimento que leva a roupa, mesmo sendo influenciado, o que puxa é a vida que o movimento do corpo agrega.

A partir de minhas memórias como brincante de cazumba e fazendo esse exercício de dar nomes a movimentos e criar uma nomenclatura, é importante esclarecer o movimento do corpo como um todo.

Há um movimento do cazumba que é levado pela força colocada nos braços, são eles que puxam a dança nesse momento e normalmente são os dois braços dobrados para os lados, como se estivessem correndo ou se preparando para uma ação forte. Esse movimento concentra também uma energia intensa, meio animal, e dentro da careta nossa face muda, depende do estado, podemos até gritar, mas ninguém sabe ou escuta (Figura 58).



Figura 58: Juliana Manhães brincando de cazumba no Boi da Floresta, na festa de morte, setembro, 2002. Foto: Loreto Searle.

⁸⁷ Entrevista filmada na casa da cazumba Lucimara Corrêa, no Rio de Janeiro, no mês de novembro de 2008.

Quando o cazumba não está dentro da roda ou entre uma brincadeira e outra, surgem outros movimentos, como girar sobre si mesmo ou começar a girar em torno de outro brincante.

Há momentos em que o badalo é que comanda a movimentação, tocar vira o centro da atenção e o corpo todo vai naquele ritmo tocado pela mão direita, provocando um caimento de corpo para um lado, o tronco inclina-se para a frente como se tombasse e os pés pisam ainda mais fortes, como se estivessem tocando um instrumento nos pés, como um sapateado, mas sempre bamboleando de um lado para o outro.

É difícil determinar onde o movimento do cazumba começa no corpo, mas percebo que o cofo puxa muito o balançar da dança, trazendo o impulso inicial para a pélvis, nossa bacia, formada por dois ossos do quadril, sacro e cóccix. Um dos pontos iniciais do movimento vem do nosso centro de energia, região pélvica, que através dos quadris mexe e remexe em sentido horizontal, de um lado para o outro. Essa região central irradia para o jeito de caminhar, nos membros inferiores e para os braços, tronco e cabeça, membros superiores. E os olhos determinam os acentos, as escolhas do local, onde o cazumba está dando atenção.

Os brincantes mais jovens têm uma dança mais acelerada e os mais idosos sustentam na sua ginga um peso, uma tranquilidade nos seus passos, movida pelo cansaço da vestimenta e da careta, além da malandragem em saber gingar na minúcia e simplicidade que o passo traz na sua movimentação. Esse peso também é movido por uma “fluência livre”, ou seja, são movimentos que se originam da coluna vertebral (região sacro), indo para o tronco, para o centro do corpo e depois se espalhando para as pernas e braços.

O tronco “é aquela parte do corpo que inclui tanto a pélvis como as escápulas, sendo movimentado pelas articulações dos quadris (LABAN, 1978:90). Essa parte do corpo no cazumba está sempre entre o curvo e o ereto. Seu balanço, sua malemolência, traz um gingado particular, que parece se estruturar a partir de algum desequilíbrio, marcado, sobretudo, pela curvatura da sua coluna e pelos seus braços, onde em uma das mãos é tocado um chocalho ou badalo que traz também uma percussão que dita sua dança.

Na cabeça está a careta do cazumba e, dependendo do seu tamanho, fica mais tensa ou mais livre para sacudir ou balançar. A cabeça direciona o olho do cazumba, que está atento, porém limitado; se ele muda a direção, o corpo inteiro responde, mudando a postura também.

Os ombros remexem de acordo com o movimento do quadril e dos braços, os ombros e o tronco vão para um lado e o quadril para o outro; quando os braços se levantam, os

ombros se mexem para a frente, intercalando um de cada vez. Um braço toca o instrumento, fica com o cotovelo mais dobrado e tem um movimento determinado pela ação de badalar, e o lado esquerdo fica mais solto, equilibrando o movimento. Também podem balançar os braços com os cotovelos para baixo, no sentido de cima para baixo e ambos ao contrário, trazendo um equilíbrio para o corpo.

O cazumba tem um equilíbrio com desequilíbrio, ele se instaura nesse lugar do equilíbrio extracotidiano, ou seja, é “o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio “precário” (BARBA, 1995:34). Tem como finalidade instaurar uma condição de equilíbrio permanentemente instável, natureza própria do personagem cazumba.

Os joelhos ficam flexionados permitindo que com qualquer postura haja fluidez, trazendo um acento nas pisadas dos pés, que marcam o caminhar e o sentido do cazumba.

Os pés pisam com a “sola” toda no chão, ora distribuem o peso entre os dois pés, ora tomba mais para um lado. A firmeza dos pés é essencial, para trazer o aspecto da leveza, seja o pé arrastando ou pisando.

5.5.3 Qualidades dos movimentos do cazumba nas brincadeiras do boi

Laban chama de qualidades de movimentos a diversidade de esforços provenientes dos “componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores do movimento: Peso (firme-suave), Espaço (direto-flexível), Tempo (súbito-sustentado) e Fluência (controlada-livre) (1978:36).

Esses quatro elementos (peso, tempo, espaço e fluência), de acordo com Laban, fundamentam a “Arte do Movimento”, suas combinações geram diversas qualidades que agora vamos desmembrar e analisar, para a criação de um vocabulário da movimentação do cazumba. Essas qualidades são distinções, não as de ordem quantitativa, mas referindo-se a uma essência pessoal, própria, estabelecendo as diferenças na gestualidade do movimento, apresentando suas características específicas e diversas.

O cazumba tem um movimento leve, parece até que flutua no seu caminhar, mas ao mesmo tempo sustenta um peso na sua dança, que se projeta em um equilíbrio que puxa na direção do chão e simultaneamente faz uma conexão na cabeça, como se sustentasse para cima simultaneamente. São duas forças concomitantes, uma que projeta a cabeça para cima,

permitindo o pescoço ficar solto e firme, e outra para baixo, com joelho flexível, mas os pés seguros em contato com o chão, mostrando a importância da verticalidade. É uma mistura de tensão e relaxamento, em que sua energia pode ter uma força muscular entre o forte, o normal ou o fraco. Essa estrutura física faz lembrar a questão de o cazumba ser uma figura que faz a ligação, que vive nas fronteiras. Essa questão será aprofundada no capítulo seguinte.

A movimentação do cazumba acontece em um espaço circular indireto, porém podendo ser direto, no sentido de algumas “normas” de sua movimentação. Tem sentido anti-horário, mas flexível nas possibilidades que possui, dentro da roda de brincadeira do boi. Não tem um percurso definido, porque pode surpreender na sua dança, mas ocupa um lugar esperado pelos brincantes e pelo público espectador e participante, locomovendo-se do lado direito para o esquerdo, como um “zigue-zague”, cortando o espaço e muitas vezes ultrapassando o cazumba que está na frente, dançando na direção da direita para esquerda e vice-versa, sempre em frente.

As partes do seu corpo podem se dirigir para vários pontos espaciais, podendo utilizar os planos alto, médio ou baixo, através de um caminho curvo e angular, com movimentos flexíveis, pouca rigidez e atenção multifocada.

No jeito destrambelhado do cazumba, seu olhar pode estar na frente, seu tronco e ombros para um lado, sua cabeça para outro lado e seus braços soltos para qualquer lugar entremeados pelas andadas do “zigue-zague”.

O cazumba esta no seu cordão, seguindo o fluxo dos outros cazumbas, de repente algo da platéia lhe chama a atenção, modificando sua direção, ou quando um cazumba fica olhando em direção a outro e um deles reage, joga, interage com aquela situação ou quando o som do badalo traz uma atenção maior, modificando o valor e o foco da cena, esses são alguns exemplos de como o cazumba muda seu foco espontaneamente.

A dança do cazumba tem um tempo diverso, porque pode optar por se movimentar por qualquer um dos instrumentos de percussão, misturando os diferentes ritmos para o seu gingado e tornando particular a sua movimentação, transitando nos ritmos rápido, normal ou lento. A atitude sobre o tempo na brincadeira é a decisão, o poder da escolha de qual movimento executar.

A movimentação do cazumba é fluida, uma ação contínua, mas que pode ser interrompida e no seu recomeço voltar a fluir no espaço. Quando o brincante se encontra em um estado de muita excitação não tem muito controle sobre sua performance, é descontínuo, e

seu corpo entra em um movimento constante. Esse elemento de fluência auxilia na integração, trazendo a sensação de unidade corporal.

Para Laban, “o corpo é uma partitura obediente a um princípio ordenador: o esforço – aquilo que promove o deslocamento do peso” (KATZ, 2006:53). O esforço não se trata somente como uma ação física de fazer força, mas também tece a idéia do movimento interno, que está dentro do corpo. Ou seja, seus estímulos afetivos, emoções, sensações, memórias e pensamentos, integrados à espontaneidade preservada na ação de jogar.

O cazumba executa várias ações corporais como: deslizar, flutuar, caminhar, rebolar, balançar, sacudir. Sua roupa comprida ajuda na imagem de flutuar ou deslizar. Laban escreveu sobre o movimento de deslizar: “Ao deslizarem, o homem e sua divindade envolvem-se na experiência da infinitude do tempo e da cessação do peso da gravidade, embora estejam ambos atentos para a clareza dimensional de seus movimentos” (1978:44).

Essa experiência de grandeza está presente nesse estado vigoroso do cazumba, indo ao encontro com a descrição da ação de deslizar e curiosamente também fazendo relações com a questão do cazumba estar no “reino do entre”, ocupando posições entre o divino e o humano. Sua dança acontece através da repetição de sua movimentação, o cazumba entra num estado orgânico, de plenitude e leveza, trazendo a imagem de flutuar.

A dimensão do movimento do cazumba, no *plano da altura*, aparece através do crescimento das caretas, com forma de torre, algumas quase do tamanho do próprio brincante, além do eixo ereto que o personagem imprime. No *plano da largura*, enfatiza a horizontalidade, imposta pelo cofo e pela movimentação de “zigue-zague”, o cazumba não tem saltos, é sempre bem no chão e no *plano da transversal* confere sua potencialidade em torno da liberdade, andando rápido, devagar, abaixando etc. Antigamente, os cazumbas se jogavam no chão, utilizando esse plano baixo, mas mesmo hoje nas apresentações se percebe que o cazumba faz o que quer, podendo ultrapassar qualquer regra imposta, é considerado um transgressor e isso também imprime um estilo no seu gestual.

No próximo capítulo pretendo aprofundar a questão de o cazumba ser um personagem ambíguo de identificação, não sendo homem, nem mulher, nem bicho, estando no reino da liminaridade, através dos conceitos de Gennep (1978), Turner (1974 e 2005) e Da Matta (2000), representando as fronteiras que ocupam o não-lugar, o entre, para falar da sua forte relação com o sagrado, tanto nos rituais de batismo e morte quanto no seu jogo dentro da brincadeira.

Figura 59: Tabela sobre os fatores da movimentação do brincante cazumba nos bois da baixada maranhense⁸⁸:

PESO

INTENSIDADE	ENERGIA	ACENTO	IMPULSO
O movimento é leve e ativo. Os cazumbas mais velhos ou com grandes caretas podem apresentar um caminhar mais pesado, mas o que marca sua dança é uma certa suavidade e sua força de gravidade fica equilibrada entre o céu e a terra.	O movimento pode variar entre o forte/fraco e o tenso/relaxado. Depende do momento da brincadeira e da animação do brincante. Essa variação faz parte das características do personagem. Traz um estado de excitação, exaltação, “catártico”, desembaraço e verdade.	O movimento é repetitivo, algumas paradas ou mudanças de posição determinam um acento diferente, com ênfase no toque do chocalho, na dança do “zigue zague”, os “caqueados”, o “raspa” ou só fazendo um “h”. Esta diversidade destaca e pontua sua movimentação.	O ponto do corpo que ativa o movimento é a região pélvica, através do centro de energia se espalha para o resto do corpo.

ESPAÇO

CAMINHO	PLANOS	EXTENSÕES	DIREÇÕES
Movimento circular, flexível, assimétrico e variado. A brincadeira pode ter uma roda aberta ou meia lua, roda fechada e cordão. Existe um “traçado”, mas o cazumba pode brincar livremente no desenho.	Dança no plano médio, antigamente se jogava no chão, utilizando o plano baixo. É raro um cazumba pular. Altura: a careta traz uma verticalidade. Largura: o cofo traz uma horizontalidade. Profundidade: traz um jeito oblíquo, enviesado, trazendo a transversalidade para sua movimentação.	É restrito no sentido do movimento ser dentro da roda, mas amplo pela liberdade de poder sair da roda. A distância é marcada pela repetição do movimento passando pelos mesmos lugares. Pode ser uma brincadeira em forma de cortejo, para depois armar a roda.	O cazumba dança sempre no sentido da roda, anti-horário. Em zigue zague, da direita para esquerda e em frente. Dança por dentro da roda, circulando. A brincadeira traz uma movimentação convergente, com linhas e cordões.

⁸⁸ Com base em Rudolf Laban, no livro “Domínio do Movimento” (1978) e nos artigos de Helena Katz e Lia Robatto, no livro “Reflexões sobre Laban: O Mestre do Movimento” (2006).

Figura 60: Tabela sobre os fatores da movimentação do brincante cazumba nos bois da baixada maranhense.

TEMPO

VELOCIDADE	DURAÇÃO	ACENTUAÇÃO	PERIODICIDADE
É variável, podendo transitar entre o rápido, o moderado e nos momentos de cansaço até permanecer no lento. O importante é saber que é uma velocidade inconstante, mesmo a percussão mantendo o seu ritmo.	Uma brincadeira pode durar a madrugada inteira ou até vários dias de festa, depende do compromisso. Uma apresentação nos arraiais na capital, duram em média 50 minutos.	O sotaque do boi da baixada, tem um compasso quaternário, seus movimentos tem uma sequência composta. A movimentação do cazumba pode variar entre o compasso binário e composto.	A movimentação do cazumba é repetitiva e variada, podendo se transformar a cada passo. Tem um trajeto regular e constante que se interrompe somente quando o brincante sair da roda de brincadeira.

FLUÊNCIA

FLUXO	AÇÃO	CONTROLE	CORPO
A natureza da movimentação do cazumba é solta e descontínua, apesar de manter a continuidade da roda. Sua brincadeira tem uma fluência livre.	Movimentação contínua, demarcada por mudanças de foco. Ora brinca com os outros cazumbas, ora com a platéia, ora valoriza o toque do badalo, ora o balanço de seu cofo. Executa ações como: andar, balançar, rebolar, menear, tocar seu badalo, olhar e brincar.	As toadas do boi trazem interrupções, cada apitada que o amo dá, simboliza o início ou término de uma música. E a dança vai de acordo com as toadas. Quando só canta o amo é momento de mais descanso e quando entra o batuque é o momento de brincar.	O corpo do cazumba está repleto de estímulos exteriores e interiores, por isso está sempre em movimento dentro da roda do boi, está em estado de alerta, aberto para o jogo.

6 ELEMENTOS DA PERFORMANCE DO CAZUMBA

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

A performance é tudo o que se possa denominar enquanto ação e atitudes do coletivo ou do indivíduo, são situações que podem ser representadas, como uma performance do cotidiano, em que a repetição diária se transforma em rituais ou quando alguns ritos transformam a performance diária, como é o caso do ciclo festivo do bumba-boi maranhense, cujos integrantes absorvem a festividade para o seu cotidiano, no sentido do cuidado com a sua manutenção de figurinos, instrumentos, além da relação afetiva que envolve os brincantes do grupo.

A performance do cazumba é a sua movimentação durante a brincadeira, assim como o seu simbolismo, seus mistérios, que elencam variados elementos como: sua relação com o jogo e sua ambiguidade, através do seu lado grotesco e cômico, além do uso da máscara.

A performance completa uma experiência e essa vivência se transforma em uma forma de expressão, uma performance exercida. Como afirma Schechner “uma performance ocorre em ação, interação e relação. A performance não está em nada, mas entre” (2003:28). A performance é o momento do presente que pode criar relações com outras situações, fazendo rememorar um acontecimento real passado, estabelecendo uma conexão daquela vivência que já aconteceu com a situação atual, estar entre é exatamente estabelecer essa relação, é a possibilidade da criação espontânea, de modo que o mais importante seja a ocupação desse lugar que parece inacessível, mas que de fato se faz possível dentro da performance.

É como um jogo, que sobrevive pela disponibilidade dessa interação, assim como já comentei, a brincadeira do cazumba se alimenta da troca, da reação do outro com quem o cazumba está brincando. Essa reação é uma resposta a estímulos que o personagem do cazumba provoca e remete a um conceito de Schechner, sobre comportamento restaurado, no qual seu princípio fundamental é “ganhar novas forças”, é recuperar através da repetição uma situação no tempo atual, que está entre a preservação das memórias e as modificações do mundo globalizado. O comportamento restaurado é um comportamento vivo e relacionado a

momentos do passado, podendo remeter a antigas tradições. É restaurado porque se sustenta nas repetições, permitindo ser transformado. Essa restauração pode acontecer através da transmissão do conhecimento do mestre ao aprendiz no cotidiano ou nos ensaios, onde a repetição é a reconstrução da encenação na brincadeira que virá posteriormente no período das festas juninas.

No caso do *cazumba*, ele é um personagem que não ensaia, seu conhecimento é vivido na hora da brincadeira, na situação do ritual e no momento em que de fato a manifestação está acontecendo. Esse aprendizado acontece através da observação dos *cazumbas* mais velhos e na descoberta do estilo particular de cada brincante. O comportamento do *cazumba* se restaura a cada volta que ele dá na roda, estabelecendo diferentes interações e modificando sua movimentação; mesmo que mantenha um gestual, seus estímulos se transformam na roda do boi. É um personagem bem diferente das índias e caciques, que ensaiam durante muito tempo antes das festividades, para na hora da brincadeira repetir o mesmo movimento de forma idêntica.

O comportamento restaurado é usado em todos os tipos de representações desde o xamanismo e exorcismo até o *transe*, desde o ritual até a dança estética e teatro, desde os ritos de iniciação até os dramas sociais, desde a psicanálise até o psicodrama e análise transacional. De fato, o comportamento restaurado é a principal característica da representação. (BARBA, 1995:205) (grifos do autor).

A representação do *cazumba* acontece através desse jogo de interação entre os outros *cazumbas*, brincantes e a relação com o público presente, ou seja, as pessoas que estão “à paisana” que não fazem parte da brincadeira no compromisso de brincar com um personagem. Sua função está na liberdade que o jogo permitir, sua dança é caracterizada pela espontaneidade e fluidez, articulando diversas energias, seu entendimento acontece através de uma ação ou gesto.

Victor Turner classificou o jogo como o “*curinga do baralho*” (SCHECHNER, 2002:80). O *curinga* é aquele que pode ocupar diversos jogos diferentes, independentemente do naipe, é uma carta valiosa, que se presta a múltiplas funções, que joga para todos os lados; no teatro, é aquele ator que interpreta variados personagens. O *cazumba* também pode ser comparado a uma espécie de *curinga*, pois sua movimentação é versátil, de modo que sua diversidade marca sua liberdade de expressão, determinada pelo caráter lúdico do ato de jogar.

O jogo é parte intrínseca da performance porque ele cria o “como se”, a arriscada atividade do fazer-criar (SHECHNER, 2002:80). No momento da brincadeira todos os brincantes acreditam e vivem aqueles personagens como se fossem eles, o brincante tem consciência de sua representação, mas se confunde com esse “outro” até no cotidiano. No caso do cazumba, por exemplo, existe um riso pelo seu jeito estapafúrdio na brincadeira, mas ao mesmo tempo um respeito por todo valor que ele veicula, tanto de espantar coisas ruins, como abrir a roda da brincadeira, quanto de ter o “poder”, mesmo que imaginário, de fazer a ligação entre o céu e a terra. Há um cuidado com o seu mistério que aparece na relação fora da brincadeira, sem a careta e sem a indumentária do cazumba.

A pessoa para ser cazumba precisa “vestir” a sua roupa e careta e nesse “outro corpo” encontra a sua potência para a brincadeira, as suas marcas pessoais para sua dança e jogo. Esse novo corpo que surge traz aspectos grotescos que definem seu comportamento transgressor, transitando do burlesco à assombração.

6.1 O ATO DE SE MASCARAR

A máscara é um objeto que oculta a face e por isso foi perseguida pela igreja por muito tempo, comparada a rituais diabólicos e recriminada pela sociedade. Desde então a máscara é questionada como um lugar de poder, que se encontra nesse diálogo entre o homem e seus deuses ancestrais; a máscara confere autoridade, autentica e legitima o ato ritualizado. O rito de transvestir-se com máscaras está ligado à cultura da maioria dos povos, e traz o fato de “ser um outro” e as pessoas não o identificarem. A máscara traz um estado de presença permanente, no sentido de criar uma energia viva e aberta para qualquer relação de performance. De modo que o brincante, quando está encoberto por uma careta, faz destacar a presença do personagem, e a partir desse mascaramento evidencia o corpo brincante de cada cazumba, ressaltando o estilo pessoal de cada pessoa que atua na brincadeira.

Donato Sartori, mestre italiano, criador de máscaras para teatro, em palestra na ABRACE⁸⁹, comentou que “falar de máscara é falar da história do homem”. O uso de máscaras está associado a diversos segmentos da sociedade, nas festas, rituais de passagem ou iniciação, dedicados aos mortos e aos deuses; no teatro da *Commedia Dell’Arte* na Itália, no

89 ABRACE – Associação Brasileira de pesquisa em Artes Cênicas, encontro que aconteceu em outubro de 2008, em Belo Horizonte.

Nô e Butô do Japão e muitas outras manifestações teatrais, além do uso nas antigas civilizações. Desde a pré-história se utilizavam máscaras para se aproximar dos animais, utilizando materiais que se assemelhavam aos próprios bichos.

O ato estético e simbólico de se mascarar, disfarçando o eu convencional e desnudando o gestual corporal, traz um estado de predisposição e entrega ao brincante, para o personagem que ele vai viver, imbuído de muitos fundamentos e mistérios.

“A máscara contém uma síntese de bases histórica, política e religiosa e, mediante esse conceito antropológico e sociológico, pode-se interpretá-la – enquanto objeto singular ou como acessório combinado a outros adornos – como uma viagem aos fundamentos da estrutura do grupo, aos princípios elementares da criação do mundo, filtrados pelas percepções do olhar da cultura sobre o momento imposto pelo ritual”. (LODY, 1999:11).

A máscara do cazumba tem origens africanas assim como ibéricas, com as máscaras em madeiras dos Gueledês entre os Iorubás na Nigéria e os Caretos do Estado de Bragança, na região do Alto-Trás-os-Montes em Portugal, que saem no período do carnaval a chacoalhar e assustar as pessoas ao redor. O antropólogo Ferretti afirmou no jornal, durante uma visita a Portugal, em uma bienal de máscaras que:

A careta de cazumba tem origem africana e portuguesa. Tem chocalhos, roupa desenhada com santos e máscara de madeira. As máscaras lusas influenciaram o aparecimento de máscaras no Brasil, através da colonização. Posteriormente juntaram-se elementos ameríndios e africanos”. (Jornal Cultura Mascararte, 2007:8).

É difícil ter a precisão da origem da máscara do cazumba, mas é possível criar hipóteses de suas influências, de modo que todos esses mascarados exercem um poder sobre a sociedade, sendo respeitados nesse lugar de feitiçaria, onde esses personagens podem fazer do uso da sua brincadeira ou do seu ritual a sua identidade. Tanto a sua indumentária tipo túnica se parece quanto o seu mistério e fascínio do que ele representa.

O brincante cazumba gosta de confundir seus amigos e familiares, muda de careta ou transforma-a para não ser reconhecido, satisfaz-se com essa possibilidade de manter sua identidade oculta e assim vivencia esse outro “ser” que é o cazumba, abrindo espaço para a criação de sua “outra” identidade. “Essa característica de ambiguidade cria uma capacidade de mediação e transformação para constituição de identidades” (KOCH, 1998:30). A máscara tem o poder de dialogar, assume a necessidade de um público não passivo; portanto, através do seu uso o brincante atua no lugar do imprevisível, do improvisado, assumindo para o espectador a sua brincadeira.

O Grupo Teatral Moitará, do Rio de Janeiro, trabalha com a confecção e o uso da máscara na cena teatral de seus espetáculos. Em uma demonstração prática na sua sede, no ano de 2008, os seus coordenadores Erika Rettl e Venicio Fonseca comentaram que “toda máscara propõe uma fisicalidade, um afloramento de linhas de força. Antes do caráter, as linhas da máscara são o primeiro texto”. As linhas significam o formato, as marcas que a máscara tem, assim como suas cores e materiais que também são carregados de sentidos, trazem uma intenção gestual, são apropriadas de presença cênica, ou seja, abertos ao jogo do momento presente.

Através dos materiais, da estrutura e do formato da careta do cazumba, podemos perceber seu estilo e a partir disso tentar descobrir de que Turma faz parte ou em que cidade da Baixada participa da brincadeira, pela careta e bata descobrimos suas preferências religiosas ou alguma questão que ele exponha. Um cazumba que presenciei na cidade de Matinha, tinha na sua bata um bordado com a imagem do Congresso em Brasília e os políticos Lula e Sarney se cumprimentando. Então, cada cazumba traz fatos que ele quer ressaltar.

A máscara do cazumba tem um estilo bem diverso, cada cazumba faz a sua invenção, no interior da Baixada se usam mais caretas com queixos de madeira ou com enormes torres, feitas de isopor, estruturas de arame com batas de veludo muito bordadas. Alguns cazumbas preferem uma careta mais leve para brincar e rolar no chão, que pode ser feita de pano ou couro, porém o fato importante é que normalmente é uma imagem engraçada e esquisita, com formatos e adornos grotescos (Figuras 59 e 60).



Figura 61: Careta com material de arame, Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.



Figura 62: Careta com material de isopor, Penalva, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

O cazumba e artesão Zimar, da Turma João de Pixilau, no município de Matinha, Baixada Maranhense, se apropria do seu jeito de fazer sua careta e mostra que mesmo a careta sendo feia precisa estar arrumada, é necessário ter um cuidado, ter condição, e para a brincadeira “rolar solta” é necessário ser espontâneo: “A primeira careta que fiz foi aquela que tem um narigão, depois eu fiz essa que tem cicatriz. Eu vou fazer essa bicha com o queixo torto. Vamos dizer, pegou um talho, os pontos, e fiz a cicatriz. Vou botar um tumor, pra dizer que é um tumor. Pra uma careta ser boa ela tem que ser feia. Pra mim a boa é assim. Pra brincar cazumba tem que ter a condição de se arrumar” (MAZILLO, 2005:119). É interessante observar como a visão do bom traz um sentido diferenciado da beleza estabelecida pela sociedade, pois a boa careta, como diz mestre Zimar, tem que ser feia.

O feio também tem uma condição para ser bom, necessita de uma arrumação para se legitimar no lugar da feiúra, que tem a ver com a diferença, está relacionado à experiência sensorial mais selvagem, crua, rude, incontrolável e assustadora, já a beleza seria uma experiência sensorial afetiva que a gente consegue filtrar e no feio é difícil digerir. Não é que o cazumba seja feio, mas ele ocupa uma posição que traz sensações mais de horror que de prazer para quem vê, ele amedronta pela sua careta e faz rir por ter um corpo engraçado e atitudes diferentes, mas é este espanto que se espera dele. “A máscara tem um poder mediador e transformador entre representação e representado, entre o significante e o significado” (KOCH, 1998: 26). O poder de transformação da máscara autoriza, no plano religioso, uma função de intermediação entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, colocando os mascarados, assim como o cazumba, nesse lugar fronteiro.

6.2 O GROTESCO NO CAZUMBA

A personalidade do cazumba é dúbia, de comicidade, através do riso, e demoníaca, através da sua semelhança com uma figura diabólica, assustadora, que dá medo e faz rir. Essas características são elementos do seu jeito grotesco, onde o exagero, o hiperbolismo e o excesso são marcantes no seu estilo. A arte do grotesco aprofunda a vida cotidiana até que ela pare de representar somente o que é comum, une, em síntese, a essência de contrários e induz o espectador a tentar resolver o enigma do incompreensível. “O sentido com que empregaremos a palavra *grotesco* é o de *caricato*, *antinatural*, *ridículo*. Grotesco vem de *grutesco* ou *brutesco*, que representa a natureza de um modo exagerado, caprichoso e fantástico” (MARTINS, 1998:3) (grifos do autor). O grotesco é risível, excêntrico e, ao mesmo tempo, sublime, é aquele que suscita riso ou escárnio, é uma categoria estética que se presta à troça ou à repulsa por seu aspecto estranho, bizarro, que traz um ridículo.

O cazumba traz na forma de sua indumentária um exagero, elementos do grotesco, que aparecem através de seu enorme “traseiro”, moldado pelo cofo e a bata, sua careta animalesca, além do seu jeito destrambelhado de dançar, podendo mexer todas as parte do corpo que tiver vontade e mudando rapidamente de direção. Ao mesmo tempo, é esse excesso que traz seu mistério. Sua bata até o chão traz a sensação de o cazumba flutuar, propiciando uma comparação dele com o “espírito”, como uma figura mais angelical ou uma imagem assustadora do diabo.



Figura 63: Cazumba com careta diabólica, Morte do Boi Meia Légua, povoado Santa Maria, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.

Por meio do grotesco obriga-se constantemente o espectador a manter um duplo comportamento para a encenação, que passa por mudanças súbitas e abruptas, mas uma coisa é essencial: a tendência constante do artista brincante de transportar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro totalmente inesperado. Esse espanto é a característica fundamental da brincadeira do cazumba, além da sua necessidade em manter um diálogo com o público presente ou algum brincante da roda de brincadeira.

Bakhtin afirma que “o grotesco começa quando o exagero toma proporções fantásticas, e quando o nariz de um indivíduo se torna o focinho de um animal ou um bico de pássaro” (1999:276). A careta do cazumba atualmente concentra uma diversidade de possibilidades na sua feitura, mas os “careteiros”⁹⁰ que trabalham com madeira, comentam que a inspiração vem dos animais, podendo fazer um focinho de cachorro, cavalo, porco etc. Assim como a sua boca pode se mexer, exibindo grandes dentes e fazendo o movimento de abrir e fechar, tornando a careta ainda mais assustadora e parecendo que está viva, trazendo a intenção de poder devorar e comer tudo que estiver pela frente (Figuras 64 e 65).

90 É uma maneira de chamar os artesãos que confeccionam careta de cazumba.



Figura 64: Cazumba com focinho de cavalo, Viana, junho, 2008. Foto: Christiane Alcântara.



Figura 65: Cazumba com focinho de porco, Viana, junho, 2008. Foto: Juliana Manhães.

Depois da boca, como elemento importante do grotesco, vem em seguida o “traseiro” ou a “bunda” do cazumba, parte do corpo fundamental para a movimentação desse personagem. É através da região pélvica que o cazumba faz toda a sua evolução e a partir desse gestual traz a sua graça. “O *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está pronto nem acabado: *está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo*” (BAKHTIN, 1999:277) (grifos do autor). Esse estado de ação e prontidão, de não estar concluído e permanecer em processo é uma característica do jogo do brincante,

assim como do ator, é a necessidade em manter a comunicação viva, trazendo uma verdade cênica com um corpo marcado pelo seu modo de atuar na brincadeira e sempre em relação com a reação do espectador, cujo retorno vira estímulo para a brincadeira do brincante performer.

A brincadeira do cazumba é a expressão de sua dança, sua gestualidade reúne diversos elementos que absorvem sentidos do grotesco: a sensualidade de seus passos, a bizarrice de sua careta, que pode ter movimentos no maxilar, o volume de sua bunda que aparece no forte rebolado, estão inseridos em contextos ligados a sua dança, que é feita de movimento. Como já afirmei anteriormente, o gestual é compreendido de maneiras diversas, já que cada pessoa que vê, cria o seu próprio sentido, sua percepção. “Elementos de dança estão ocultos no grotesco, porque o grotesco somente pode ser expresso através da dança” (BARBA, 1995:156). Assim, a brincadeira do cazumba está imbuída de diversos sentidos, que vão do riso à repulsa, através do ridículo expresso no seu corpo e sua transgressão representada na sua movimentação.

O que é fundamental nesta teia de elementos grotescos é que essa irradiação tece o estilo desse personagem. Sua interação na brincadeira com os brincantes, sua proximidade com o público, provoca transgressões e suscita o riso, como uma espécie de cumplicidade entre os cazumbas e todos aqueles personagens com os quais ele interage, fazendo parte dos seus rituais festivos e suas vidas cotidianas, entrelaçados em um enredo, com música, dança, encenação e o público, alimentando a dinâmica da performance.

6.2.1 O riso como alicerce para a figura do cazumba

O riso é um movimento que faz disparar o coração, onde a boca se abre, os dentes aparecem e até o diafragma se agita com as risadas impetuosas de emoção, transmitindo um som engraçado e uma alegria que ultrapassa qualquer pensamento imediato. É um elemento de caráter transgressor, consentido pela sociedade, com um potencial regenerador e, às vezes, subversivo. “O riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites” (ALBERTI, 1999:11). O cazumba é um personagem que vive para gerar “graça”, fazendo do riso sua provocação, seu estímulo de interação, mas esse sorriso pode vir pela emoção da felicidade ou da assombração, permitindo trilhar entre esses dois caminhos, da

possibilidade de causar alegria ou espanto. Seu jeito de caminhar e balançar a “bunda” é muito engraçado, mas sua abordagem pode ser desafiadora e por isso espantar, não sabemos até onde o cazumba é capaz de fazer da sua diversão o nosso assombro.

“O riso pode ter todos os sentidos e significados, não é bom nem mau por natureza. Há o riso demoníaco e o riso dos deuses. E entre Deus e o Diabo há todas as nuances” (BARROSO, 2008:1). Estas sutilezas são representadas, a partir de diversos tons de possibilidades, essa diversidade é o lugar onde se encontram as peculiaridades e forças do cazumba. Este mistério que ronda, fortalece a sua impossibilidade de fechar um sentido. Este lugar do entre é o espaço onde o riso equilibra e desequilibra sua comicidade e transgressão, permanecendo em estado de oscilações.

O cazumba traz elementos estéticos e funções que se afinam com a ética da brincadeira exercida pela figura do palhaço, através do seu revés. O cazumba ri com o seu quadril balançando e com sua careta se mexendo, ele pode não rir por dentro da máscara, enquanto brincante, mas sua indumentária traz o riso.

A imagem do palhaço pode remeter a diversas origens, como na manifestação da Folia de Reis, que representa a Jornada dos Três Reis Magos, tendo a figura do palhaço, simbolizando os soldados do Rei Herodes que perseguiram o menino Jesus. Este palhaço é um integrante com habilidades acrobáticas na dança e no desafio de cantar e inventar rimas. No universo circense, o palhaço, ou clown, é o artista cômico, que explora característica de excêntrica tolice em suas ações, através do exagero no seu corpo, nos seus adereços, na sua maquiagem e nas suas atitudes.

O palhaço é um transgressor, um excêntrico; está fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras. Um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo, que põe a cabeça na guilhotina e se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. (CASTRO, 2005: 257).

O cazumba, assim como os palhaços, é fundamental para manter o equilíbrio da brincadeira, pois, conseguindo trazer a pureza de mostrar o seu próprio ridículo e mantendo uma performance viva com sua espontaneidade e sua gestualidade cômica, traz a alegria e o prazer da vida, como mestre Abel diz “só sei que o cazumba é feito para fazer graça”. Abel fala da graça, como qualidade da comicidade, mas também podemos pensar como a graça divina, de inspiração, novamente elevando-o a um caminho do sobrenatural.

O cazumba apresenta um corpo cheio de dualidades, ora grotesco, engraçado e também sagrado, um personagem que faz de sua própria transgressão sua personalidade. O ridículo e o feio no cazumba simbolizam a possibilidade de conviver com uma realidade do avesso e dentro deste lugar é permitido transgredir, é a partir desta mudança de perspectiva que sobrevivem os seres que estão no “reino do entre”.

Bakhtin afirma que o “riso carnavalesco”, “antes de mais nada é festivo”. “Esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (1999:10).

Esse riso festivo atinge as coisas e pessoas da comunidade e os de fora dela, igualando-os; todos se tornam parte desse tempo fora do cotidiano, ocupando espaços consagrados a festas e rituais.

A careta do cazumba e o seu jeito de dançar podem instigar diversos sentimentos, indo de um lado a outro na sua movimentação e provocando risos que mostram variadas facetas, de forma simultânea. Essa qualidade de poder “ser”, ao mesmo tempo, duas coisas ou mais é a sua ambiguidade, fortalecida por esse poder de se manter na obscuridade de um sentido único e pleno.

6.2.2 O sobrenatural como alicerce na figura do cazumba

Como já afirmei anteriormente, a palavra cazumba, tem origem banto⁹¹ e vem de cazumbi, e zumbi se refere à alma ou espírito que vagueia. O fato é que a figura do cazumba pode ser comparada a outras imagens mitológicas, que remetem a ancestrais do passado ou energias de fortes religiões como no candomblé ou na umbanda.

O candomblé é uma religião de origem africana, cujas entidades são chamadas de orixás e cada um representa uma energia da natureza, mas Exu é também chamado de mensageiro interagindo com esses “dois mundos”, terreno e místico. Dizem que Exu é o orixá mais humano e respeitado, por isso sendo o primeiro a ser invocado; é aquele que “abre os

⁹¹ Banto é família linguística e não etnográfica ou antropológica. O domínio de Portugal na Guiné, Angola e Moçambique facilitou a exportação escrava em grande massa para o Brasil, onde o negro de Angola era sinônimo de cativo e a popularidade dos bantos se afirmou, desde o séc. XVII, nas agremiações e irmandades para Nossa Senhora do Rosário, onde eles dirigiram e defenderam suas festas sob a égide católica. Quando foram enviados para a América do Sul os bantos tinham elementos fortes da cultura árabe e por esse intermédio lendas, mitos, tradições orientais vieram nas suas memórias. (CASCUDO, 1998:137).

caminhos”. Segundo as lendas de Reginaldo Prandi no livro “Mitologia dos Orixás”, Exu, sempre muito atento e esperto, foi evoluindo na hierarquia dos orixás, de mais novo dos orixás passando a ser o primeiro a receber os cumprimentos de saudação; além de representar o guardião da casa e da entrada, tendo suas oferendas servidas em primeiro lugar, assim como protegendo e cuidando de outros orixás. Oxalá lhe consagrou o poder sobre as encruzilhadas (2001:40) e Olodumare como mensageiro e intermediário (2001:43), o pesquisador Zeca Ligiéro define que “Exu é o responsável pela comunicação deste mundo (Ayé) com o mundo dos deuses (Orum)” (1998:54).

A encruzilhada é um lugar onde pontos se convergem, se encontram, local de fronteiras, de transitoriedade. Iremos comparar a performance do cazumba à encruzilhada como um espaço que tem o compromisso com a sua liberdade, e que a partir do ritual e da brincadeira faz da sua transgressão um ato compreendido, como já mencionei sobre a figura do cazumba. Essa formação se organiza no espaço da brincadeira do boi como um cordão enfileirado com os encaretados dançando no seu passo que transita entre um lado e outro, ora se movimentando para uma direção ora interagindo com algum personagem da roda, mas sempre circulando pelos espaços fronteirços, podendo brincar dentro da roda, assim como sair desse movimento circular e compartilhar alguma zombaria com outro personagem.

Na umbanda, Exu pode ser chamado de Marabô, Tiriri, Tranca Rua, Pomba Gira, Maria Padilha, além de ser confundido e sincretizado com a figura do diabo. Representa a bagunça, a licenciosidade e a sexualidade. “Exu propõe a diluição das regras, da ordem e a entrega total aos desejos emocionais e à sexualidade (numa forma simbólica)” (LAPASSADE; LUZ; 1962:60). Diabo, demônio, satanás ou belzebu são diferentes expressões para qualificar um “espírito” das trevas compreendido, pela sociedade cristã, como a personificação do mal, assim como uma entidade libertária, provocadora, em outras interpretações como na umbanda.

O cazumba é aquele que também pode conviver com suas normas de maneira amena, de modo que dentro da roda e durante as festividades ele não é levado muito a sério, podendo fazer o que tiver vontade, aproveitando-se de suas emoções para ludibriar as pessoas presentes, é um personagem que pode abusar de sua indisciplina, zombando de todos, mas que, mesmo assim, sempre estará ocupando o lugar de iniciar a brincadeira do boi, abrindo a roda para todos os personagens que vêm a seguir.

Outra similaridade que vejo com o personagem do cazumba é que Exu “está sempre lidando – sem qualquer compromisso – com as duas faces de todas as coisas” (LIGIÉRO,1998:54). Essa possibilidade de transitar entre duas condições é outra característica importante no cazumba, não somente na brincadeira, agregando o riso e o espanto, quanto nos seus simbolismos relacionados a figuras sobrenaturais.

Pierre Verger define que “Exu é um orixá de múltiplos e contraditórios aspectos, o que torna difícil defini-lo de maneira coerente” (1997:67). Assim como o cazumba, traz uma imagem mitificada, não sendo completamente bom nem mau. Tem o compromisso com a sua liberdade, de poder ser incoerente nas suas atitudes e ser compreendido neste lugar da transgressão. Existe também um ritual dos eguns, morte que volta à terra em forma espiritual e o *Egungun*⁹² ancestral individualizado que está de novo "vivo", cuja indumentária e atuação podem se associar à brincadeira do cazumba..

Duas cazumbas mulheres, do Boi da Floresta, que são de São Paulo e foram morar em São Luís, se encantaram com a figura dos cazumbas, começando também a brincar com este personagem. Flávia Moura diz que “o cazumba pra mim não é humano, ele é um ser né? É um ser assim ancestral, é um ser assim, um espírito mesmo né?” E Lucimara Correa faz a ligação do cazumba com um erê “ele tem essa infantilidade, ele é criança, ele é brincalhão, tem os cazumbas mais velhos, mas ele tem esse espírito infantil”.⁹³

Olga G. Cacciotore assim define “Erê”: “Vibração infantil pertencente à corrente vibratória de um Orixá”. Os Erês desempenham a função de intermediários entre os homens e os Orixás, durante os rituais. Nesse sentido a atuação dos Erês é análoga àquela realizada por Exu no oráculo de Ifá e na mitologia dos Orixás, uma vez que ele normalmente não se incorpora nos candomblés. (LIGIÉRO, 1998:106).

O cazumba tem a energia que o brincante trouxe para seu movimento, mas a sua imagem presentifica um ser diferenciado dos humanos, que pode trazer tanto uma vibração infantil como animal, através da representação mitológica que o preserva. Mircea Eliade

⁹² O *Egungun* simplesmente surge no salão, causando impacto visual e usando a surpresa como rito. Apresenta-se com uma forma corporal humana totalmente recoberta por uma roupa de tiras multicoloridas, que caem da parte superior da cabeça formando uma grande massa de panos, da qual não se vê nenhum vestígio do que é ou de quem está sob a roupa da qual não se vê nenhum vestígio do que é ou de quem está sob a roupa. <http://aulobarretti.sites.uol.com.br/Egungun.htm>. Artigo O Culto dos eguns no candomblé.

⁹³ Entrevista filmada, na casa de Lucimara Corrêa, no Rio de Janeiro, no mês de novembro de 2008.

escreve que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (1972:11). E os personagens dos mitos são relacionados aos seres sobrenaturais, revelando uma forte atividade criadora, considerando a história sagrada e verdadeira.

Não temos como comprovar o surgimento do personagem cazumba, mas sabemos que ele desde o “início” está presente na manifestação dos Bois da Baixada Maranhense e mesmo com suas transformações a sua marca está nessa imagem sagrada e grotesca que confunde, mas o que importa não é descobrir o segredo desses mascarados e sim usufruir da sua graça comprometida com a sua espontaneidade.

6.3 O CAZUMBA DO “REINO DO ENTRE”

As características da liminaridade se encontram em um estado, uma condição de ambiguidade, uma fase transitória, por não ser ainda nem isto nem aquilo e ao mesmo tempo poder ser as duas coisas, é o lugar do entre, se situa no meio. É um lugar onde se escapa uma rede de classificação na sociedade, é a transição, o processo em movimento.

Que lugar é esse que o cazumba ocupa, permitindo preencher duas funções ao mesmo tempo? Ser ridículo e sagrado, sentir medo e atração, temor e fascinação. Tudo junto? Esta dualidade é ambígua e tem uma lógica que não é a tradicional, na perspectiva de que a tradição é concebida através da construção de um conjunto de valores da sociedade. Nas festas essa herança é a garantia da consciência histórica e da continuidade, a festa e a brincadeira são lugares que modificam a realidade das coisas, por pertencer ao tempo do sagrado e remeter a um tempo simbolizado no passado. A ambiguidade do cazumba traz um estado que abarca variadas energias e representações, fortalecendo antigos elos de irmandade e comunhão.

A leitura da liminaridade é considerada contraditória e por isso tende a ser encarada como “algo invariavelmente paradoxal, ambíguo e, no limite, perigoso e negativo”, como escreve Roberto DaMatta (2000:5). Esse lugar do estranho é colocado na margem como ato perigoso e por isso fascinante, é o não saber, o misterioso. A impureza transgride as fronteiras classificatórias, é onde residem as crenças e a vivência em cerimônias com finalidades bem definidas apesar de se encontrarem em estados de ambiguidade. Sua força está na experiência

vivida pelo coletivo e o entendimento que essa *communitas* dá para o seu sentido de existência.

Por isso quem dá sentido ao *cazumba* é o outro, esse outro representado pela sociedade, que precisa classificar e impor utilidade em todas as questões da vida. O brincante brinca, se diverte, traz seu estilo de maneira involuntária, não tem o objetivo de esclarecer o que representa, mas o ser humano tem necessidade de dar significado a cada ato realizado pela comunidade.

Outro questionamento importante é sobre a relação do *cazumba* com o “reino do entre”, permitindo um sentido abstrato, que apesar de ser julgado inferior, excluído da sociedade, ele é sustentado pelo valor simbólico que é relativizado. O relativismo tem mais liberdade e traz a questão da escolha, não tem um modelo, ocupa um lugar de reinventar e todas essas idéias se afinam com a identidade do mascarado *cazumba*, que se sustenta nesse estado duvidoso. Hegel afirma que:

A sociedade desvia o olhar do pensamento abstrato, não porque ele possui um caráter inferior para ela, mas porque lhe é muito superior; não porque o pensamento abstrato lhe parece mesquinho, senão porque lhe parece nobre demais (1986:3).

Fazemos uma comparação deste abstrato com o estado de liminaridade ocupado pelo personagem *cazumba* e por todos “os seres” que estão ou vivem em estado de transição, porque a liminaridade caracteriza essa elevação de status. Por exemplo, no período dos festejos juninos ou no carnaval, os superiores são aqueles que fazem parte da manifestação, que são de dentro da comunidade e todos devem aceitar este momento, Victor Turner denomina como “ritos de inversão de status”. Esse é o momento no qual os brincantes ocupam um lugar de importância, de passagem e transformação, onde o seu valor está misturado com o sagrado.

Torna-se fácil para esse personagem surpreender, a nobreza do *cazumba* está na possibilidade de despertar diferentes sensações, mesmo sendo estranho, e provocar a alegria. É esta capacidade de rir que nos aproxima dos deuses, mas como a sua comunicação é no gestual, seu entendimento é cercado de simbolismos, recolocando-nos diante da nossa mais pura essência animal. O *cazumba* tem histórias de atrapalhar até a reza na hora do batismo do boi, mas por ser uma figura cômica, seus atos são admitidos; ora transgredir com suas brincadeiras se profanando, ora se torna objeto sagrado; consegue se comunicar no “reino do entre”, da permissão dos excessos, entre o tempo sagrado e o tempo profano.

Victor Turner, ao reler as teorias de Van Gennep, definiu os ritos de passagem como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade”. Mostrou que esses ritos se caracterizam por três fases: separação, margem ou limiar e agregação (Turner, 1974:116).

A margem simboliza um lugar sagrado e ao mesmo tempo pode ser considerada como um lugar privilegiado e cercado de caráter voluntário. Estar na margem nesta perspectiva é fazer parte de uma performance de resistência, onde o ato é simbolizado há muitas gerações, e a margem é resignificada, faz parte da fase de liminaridade, fase de fronteiras e limites de relação e entendimentos: estar à margem traz um elemento de fascinação e, neste sentido, é visto como um lado positivo, diferindo da margem como um local sem muito valor.

Penso que a liminaridade é estar entre o sagrado e o profano, o ritual e o jogo, entre a uniformidade da coreografia em linha e sua liberdade em ter sua performance solo, subvertendo-a. Permanecer o mistério para quem faz e para quem vê. Ele protege o boi, mas também participa da matança e o come. Enfim são inúmeras as dualidades e portanto é um personagem em um processo contínuo de construção/desconstrução, por isso se aproxima do universo mítico, dos arquétipos, das formas ancestrais africanas que ultrapassaram o rito católico ao qual ele está filiado, mas nunca confinado.⁹⁴

O valor do cazumba está nesse lugar em que o sentido se excede, trazendo ao mesmo tempo o riso e o medo, é um ser comparado a um monstro e ao mesmo tempo a uma divindade. É um personagem que transita simbolicamente por diversos sentimentos, mas dentro da roda do boi ele traz um valor de sua irmandade, sua brincadeira está relacionada com sua interação com seus parceiros.

Sua performance está diretamente relacionada com o jogo, através da sua espontaneidade, e com o ritual, através de sua máscara que sustenta a comunicação através do aceno, da sua gestualidade.

Esse lugar do ritual e do jogo são misturados e é difícil distinguir os limites de suas fronteiras. Sua brincadeira está nessa possibilidade de ritualizar o jogo e brincar com a seriedade dos ritos, interagindo o momento do jogo com o ritual.

O cazumba ocupa um lugar onde o sagrado é risonho, mas mesmo assim delimitado pelo religioso. A comunidade reconhece e legitima seus cruzamentos simbólicos trazendo uma importância para sua função de abrir a brincadeira e interagir com o público.

⁹⁴ Diálogo com o orientador Zeca Ligiéro em julho de 2009.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – DESPEDIDAS

Como diz mestre Apolônio “nossa obrigação é continuar com esse suspense”, comentando que tudo é simbolismo no boi, mas que “é para o público acreditar que é verdade”.⁹⁵

Nas palavras do mestre percebo que o papel da brincadeira é dar continuidade a alguns mistérios e segredos que não podem ser desvendados, porque o interessante é o recorte que cada pessoa faz, de modo que o entendimento sobre os elementos da manifestação do boi podem variar, assim como o sentido do cazumba na sua performance. E pensar que o papel do público é reforçar a importância de que aquele ritual e brincadeira são “como se” aquela encenação fosse verdade e parte fundamental para a realidade daquela comunidade, de modo que a manifestação dá sentido a esses brincantes que fazem da sua própria vida uma continuidade a tradição do boi.

Relembro também a fala de mestre Abel quando disse “não pode explicar muito se não perde o sentido da coisa”. Ele sempre teve o cuidado de ir abrindo o universo do cazumba para mim aos poucos, dizia que a cada descoberta, ele podia falar mais alguma coisa, quando ficava muito ansiosa com tantas perguntas ele soltava essa frase e dizia que o importante estava na hora da brincadeira. Aprendi que mesmo querendo buscar sentidos, justificativas e comparações teóricas, as respostas estão na observação da brincadeira e na convivência com o coletivo, a construção desse olhar está nas palavras ditas por esses brincantes e nos objetos que eu quero ressaltar. E neste caso o foco é a brincadeira do cazumba, através de sua movimentação na roda do boi, criando um estilo próprio de dançar e interagindo com os outros personagens, a partir da sua relação de jogo e espontaneidade.

Esta pesquisa não seria possível sem a generosidade desses dois mestres e de todo o Boi da Floresta que me permitiu ser participante do boi, como cazumba, percebendo os entremeados dizeres e modos de fazer desse coletivo, além dos diálogos com cazumbas da cidade de Viana, no Boi Turma de Paulo, Turma de Marco Roque e Boi Urubu e em Matinha no Boi Meia Légua, que me propiciaram descobrir atitudes inovadoras com suas indumentárias e no jeito do cazumba brincar. Aliás, é importante destacar que a pesquisa no interior só iniciou, pois a diversidade de bois que pude presenciar em Viana trouxe detalhes

95 Entrevista gravada em fita cassete, na casa do mestre Apolônio, em setembro de 2005.

das inúmeras possibilidades que ainda posso aprofundar, já que o recorte feito aqui nessa dissertação foi criar a opção por valorizar uma experiência e contato com o Boi da Floresta.

No percurso deste trabalho me deparei com a necessidade em decodificar os passos e a movimentação do personagem cazumba, além de buscar suas ambiguidades ligadas a questões de comicidade e assombração, já que ele faz graça, mas também assusta as pessoas com sua indumentária grotesca e misteriosa. Através das palavras de alguns brincantes e minhas memórias de um corpo brincante, presente na brincadeira, surgiram os movimentos do zigue-zague, que vai de um lado a outro dentro do cordão dos cazumbas, o raspa, com intuito de derrubar o outro brincante, o “menear de quadris” que é o balanço que o corpo do cazumba faz, os “caqueados” que traz a ginga e quebras de movimento, trazendo um jeito próprio de brincar, o “ponto e vírgula” que é o jeito de andar, onde um pé arrasta, trazendo a outra perna em seguida, fazendo semelhança com um gestual de um “manco” e todo esse gestual agrega muitas energias e sensações, ora o cazumba contém um sentimento mais animal, ora mais infantil ou sagrado.

O fato deste personagem ser um encaretado traz poderes ligados ao “divino” e ao sobrenatural permitindo ao cazumba ter uma atuação incontrolável, sustentada pelos desejos e aspirações do brincante e pelos sentidos que as outras pessoas dão ao cazumba dentro da brincadeira e nos rituais do ciclo festivo. O mascarado cazumba ocupa um espaço de fronteiras, onde ele pode transitar entre ser homem, mulher ou animal, esse lugar do “entre” coloca este personagem nas margens das possibilidades de uma tradição com influência afro, com o catolicismo sempre presente, através dos santos homenageados, suas ladainhas e a relação de obrigação com a brincadeira.

O cazumba ainda permanece como um personagem enigmático em relação as suas origens e funções. Sua careta pode ter tido influências com os mascarados em rituais na África, como os Gueledês e Eguns, ser comparado aos Caretos de festas carnavalescas da Península Ibérica ou nos tempos atuais sofrer interferência com os brilhos das fantasiadas e gigantescas alegorias do carnaval carioca.

Na Baixada Maranhense o cazumba pode atuar como Pai Francisco ou até mesmo como amo do boi, desempenhando outros papéis e funções dentro da brincadeira, no interior ele tem mais liberdade na condução de sua movimentação dentro da manifestação do boi. Provavelmente por não fazer parte da estrutura dos arraiais, como é organizado na capital, onde um dos principais focos são as apresentações. De modo que a invenção do cazumba fica

mais sob o critério do brincante, propiciando uma independência nas suas atitudes, tanto de poder ir brincar em bois diferentes, como não permanecer no cordão do cazumba e parar a hora que tiver vontade, quanto na criação de sua indumentária e careta, podendo usar diferentes materiais como madeira, isopor, arame ou até mesmo a careta pronta de látex, máscara dificilmente vista na cabeça de algum cazumba de Boi da Baixada na capital.

Durante o processo deste trabalho as fotografias me ajudaram a rememorar as festividades percorridas, trazendo detalhes de situações que busquei acentuar. Essas imagens também estabeleceram uma trajetória de escolha do olhar, por si próprias descrevendo e explicando o que foi enquadrado ou escolhido como tema a ser desenvolvido. O sociólogo José de Souza Martins diz que “composição fotográfica é também uma construção imaginária” (2008:11). A fotografia e ilustrações funcionam como instrumento evidenciando um meio de registro para trazer ainda mais clarezas a respeito da movimentação do cazumba e os personagens do Bumba-Boi do Maranhão.

No ano de 2008 acompanhei mestre Abel na baixada, rumo a sua terra, Santo Inácio. Foi curioso perceber a relação do mestre com o que presenciou antigamente e suas transformações. O mestre agora está mais interessado em retornar ao interior e observar como a brincadeira está acontecendo, do que brincar de cazumba no boi, diz que não agüenta mais o cansaço e o incômodo do peso que a careta traz, gostando de poder levar outros aprendizes para fora da capital e também se reencontrando com sua própria história.

No dia 23 de junho de 2009, dia do batizado do boi e véspera de São João, liguei para mestre Abel dizendo que estava escrevendo e ele queria me contar que ía junto com pesquisadores interessados para o interior, ver uma matança de boi de promessa no boi de seu irmão, turma de Marco Roque. Ele diz com satisfação que sabe que essas pessoas vão continuar voltando nesses lugares, só pelo rastro que ele vai deixando.

É interessante perceber a importância que mestre Abel dá para a continuação de sua história mesmo depois que for para outra “existência”, a curiosidade das pessoas em quererem estar próximas dele com seus conhecimentos, engrandecem a sua autoestima e o seu valor enquanto mestre. Inclusive neste ano Abel fez a farda e a careta de seu neto Rauan, de quatro anos, que estreou no Boi da Floresta como cazumba e ele diz “tô passando a chave para ele, não posso deixar a nossa brincadeira cair né?”. Mais uma vez demonstrando a importância em persistir na brincadeira, através da sua geração familiar, porque se o mestre está cansando é necessário ir iniciando outro da família para continuar.

Neste ano de 2009 tive que ficar longe do ritual da festa para escrever e finalizar este trabalho que apesar de já fazer parte da minha vida há nove anos, começa a trilhar um novo percurso, que está em processo, por isso compreendo que não chego a uma conclusão, mas abro um caminho de discussão a ser explorado em alguns segmentos de pesquisa: na cultura popular, no teatro, na dança e na antropologia.

É necessário demarcar que a brincadeira do cazumba se une com diversas linguagens artísticas como a dança, o teatro e o ritmo, combinando elementos do jogo, do ritual e da festa, fazendo parte de uma estrutura social marcada pelo simbolismo dessas manifestações, por meio do seu ciclo festivo de vida e morte, reunindo política, através das articulações com o turismo, delimitando hierarquias por intermédio da existência de uma grande diversidade de sotaques.

Este olhar é a construção das minhas memórias e dos mestres e brincantes que fazem e fizeram parte desta história. São questões que tem uma dinâmica própria e que estão vivas e, portanto, sempre com profundas transformações. As reminiscências dessa experiência estão nessas memórias marcadas no corpo, desde maneiras de dançar a sentimentos que a brincadeira produz no brincante, tanto no ato da manifestação, através do contato com aquela comunidade, amadurecendo relações afetivas, quanto na força que essas festas reúnem nas vidas de cada brincante, tornando essas datas de celebração, momentos de usufruto e comunhão.

De qualquer forma é uma etapa que se encerra, como o ciclo festivo, para no momento seguinte, fazer surgir novas crenças e questões a respeito desse personagem tão enigmático e esplendoroso que é o cazumba.

Interrompo essa viagem, não para acabar, mas para indicar novos pontos de partidas. Como o ciclo de vida e morte do boi, que se fecha para abrir...

“Toda brincadeira tem hora digo adeus e vou embora, oh meu bem querer, adeus meu povo, vim cumprir com meu dever, a turma de São João Batista agora eu vou guarnicê.”
(Toada de despedida do Boi da Floresta)⁹⁶.

⁹⁶ Está toada faz parte do primeiro CD gravado do Boi da Floresta. É cantada por Seu Mundoca, um dos amos da brincadeira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Marta. **Cultura Popular, um conceito e várias histórias**. In: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 29-41, 2006/2007.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Tese de Doutorado **O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. Campinas: Unicamp, 2004.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível: na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/FGV, 1999.

ALMEIDA, Renato. **O problema do tradicional no folclore**. Revista Cultura. ano 3 n. 11, out/dez, Brasília: p.87-89, 1973.

ANDRADE, Mário de **Dicionário musical brasileiro**. Coord: Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1999.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**. São Paulo: Ed Melhoramentos, 1967.

ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. **A guerra dos bem-te-vis: a balaiada na memória oral**. 2.ed, São Luís: Edufma, 2008.

AYRES, Bráulio. **Cazumba, máscaras e vodus: símbolos do nosso patrimônio ancestral**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, São Luís, n.13. p.10-11, junho. 1999.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alumar, 2.ed, 1997.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 4ed, São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARROSO, Oswald. **Incorporação e memória na performance do ator brincante**. p.68-87. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: UNB, 2004.

_____. **Teatro como encantamento: Bois e Reisados de caretas**. Fortaleza, 2008.

_____. **O riso brincante do nordeste**. Disponível em <www.oswaldbarroso.com.br>. Inédito. Fortaleza, 2008.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. tradução de Antonio Carlos Viana.- Porto Alegre: L&PM, 1987.

BITTENCOURT, Elisabeth. **O corpo na psicanálise ou que o corpo me embale**. Palestra proferida no evento "Medicina e Psicanálise: Uma articulação possível?", promovida pela Escola Lacaniana e pelo Conselho Regional de Medicina. São Luís: Inédito, 1999.

_____. **O encontro da magia com o lúdico no personagem peculiar do Bumba-meu-boi da baixada.** Palestra proferida na Semana da Cultura Popular: a cena do cazumba. São Luís: Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, 2000.

BORBA, Filho Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste.** 2.ed, Recife: Ed. Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

BRAGA, Ana Socorro Ramos. **Folclore e política cultural:** a trajetória de domingos vieira filho e a institucionalização da cultura. Mestrado em Políticas Públicas, São Luís: UFMA, 2000.

BUENO, André Paula. **Bumba-Boi maranhense em São Paulo.** São Paulo: FAPESP, 2001.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna.** 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator:** da técnica à representação. São Paulo: Unicamp, 2001.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz :** o teatro do povo do Nordeste. Recife: Artelivro, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

CARNEIRO, Edson. **Folguedos tradicionais:** etnografia e folclore. Brasília: Funarte/INF, 1982.

CARVALHO, José Jorge de. **Culturas populares:** contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. *Anais.* Brasília: Ministério da Cultura, p. 34-37, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. **As duas faces da tradição:** o clássico e o popular na modernidade latinoamericana. Trabalho apresentado na II Reunião Interamericana sobre Cultura Popular e Tradicional em Caracas. Brasília, 1991.

CARVALHO, Luciana. **O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba-meu-boi do Maranhão e as políticas para o patrimônio imaterial no Brasil.** In: 5º Série encontros e estudos. Celebrações e saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas. Rio de Janeiro: Funarte/Iphan/CNFCP, 2005.

_____. **A graça de contar:** narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão. Tese de doutorado, Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2005.

CARVALHO, Maria Michol de. **Matracas que desafiam o tempo:** é o bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.]1995.

_____. Boi de costa-de-mão: um estilo da "brincadeira" imortalizado por Nhozinho. In: CAVALCANTE, Alice; ALVES, Heloísa (orgs.) **Nhozinho:** imensas miudezas. Rio de Janeiro: Sábios Projetos, p. 38-67, 2007.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de; LIMA, Zelinda de Castro e (orgs.). **Memória de velhos:** uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís: Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho/ Lithograf, v. 5, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: MEC/INL, 1998.

_____. **Mouros, franceses e judeus:** três presenças no Brasil. São Paulo: Global Editora, 3.ed, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem:** palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Tema e variantes do mito:** indagações sobre a morte e ressurreição do Boi. Trabalho apresentado no Laboratório de Análise Simbólica III. 13 de novembro de 2003. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ.

_____. **Sensibilidade romântica e a cultura popular.** ou porque Mário de Andrade viu no Bumba “a mais exemplar” e “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 19, n. 54, 2004.

_____. **Culturas populares:** múltiplas leituras. In: Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares, 2005, *Anais*. Brasília: Ministério da Cultura, p. 27-33, 2005.

_____. **As grandes festas.** seminários temáticos arte e cultura popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 43-50, 2006/2007.

DA MATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade:** considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, vol.6, Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2000.

DAWSEY, John Cowart. **Turner, Benjamin e antropologia da performance:** o lugar olhado (e ouvido) das coisas. Artigo apresentado na mesa redonda da 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, Goiânia, 2006.

_____. **O teatro em Aparecida do Norte:** a santa e o lobisomem. *Revista Mana. Estudos de Antropologia Social*. vol.12, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

_____. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na Guma:** o caboclo no tambor de mina em um terreiro de São Luís. São Luís: Edufma, 2000.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Careta de cazumba, máscara do Bumba-meu-boi.** *Jornal Estado do Maranhão - Caderno Alternativo*, São Luís, p.131 maio, 1986.

_____. **Tambor de crioula:** ritual e espetáculo. São Luís: SECMA, 1995.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore no Maranhão.** In: *Revista Cultura*. Ano 3 n°11, out/dez, Brasília, p.27-31, 1973.

_____. **Folclore brasileiro:** Maranhão. Brasília: Funarte, 1977.

_____. **A linguagem popular do Maranhão.** 3ª edição ampliada, São Luís, 1979.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem.** Petrópolis: Ed: Vozes, 1978.

GLUCKMAN, Max. **O material etnográfico na antropologia social inglesa: desvendando máscaras sociais.** Rio de Janeiro (3.ed): Francisco Alves, 1990.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. **Cursos de estética.** Tradução de Marco Aurélio Werle; 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26°ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura.** Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia.** 2° ed, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

KOCH, Gisela Cánepa. **Máscara transformación e identidad em los Andes.** Bogotá: Universidad Católica Del Peru, Fondo Editorial, 1998.

LABAN, Rudolf . **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LAPASSADE, Georges; LUZ Marco Aurélio. **O segredo da macumba.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao candomblé.** 4°ed. Rio de Janeiro: Record/Nova Era, 1998.

_____. **Performances procissionais afro-brasileiras.** In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p.84-98, 2003.

_____. **A performance afro-ameríndia: tradição e transformação.** In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: UNB, 2004.

_____. **Carmen Miranda: uma performance afro-brasileira.** Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2006.

_____. **O conceito de “motrizes culturas” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana.** Belo-Horizonte: Abrace, 2008.

_____. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performáticas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces.** Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

LIMA, Carlos. **Bumba-meu-boi.** 3.ed. São Luís: Augusta, 1982.

_____. **Bumba-meu-boi do Maranhão.** Palestra realizada em Campos de Jordão, São Luís, 2003.

_____. **Bumba-meu-boi do Maranhão: toadas.** São Luís: Sudema.

_____. **Bumba-meu-boi.** São Luís: Departamento de Turismo do Estado do Maranhão, 1968.

LIMA, Francisco José Florêncio. **Descobrendo o Bumba-Meu-Boi: Estudo da Cultura Popular Maranhense nas séries do 1° Grau Menor.** São Luís: UFMA, 1994.

LODY, Raul. **O povo do santo**: religião, história e cultura dos Orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 1995.

_____. **Cazumbá**: máscara e drama no boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1999.

MARTINS, Antonio. **Arthur Azevedo**: A palavra e o riso: uma introdução aos processos lingüísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MARTINS, José de Souza Martins. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARQUES, Francisca Esther de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

_____. Tradição e modernidade no bumba-meu-boi. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumba**: a criatividade e a mística do personagem do Bumba-meu-boi de Penalva e suas possíveis contribuições no ensino da arte. Monografia (Graduação em Educação Artística). São Luís: Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2006.

MAZZILLO Maria; BITTER Daniel; PACHECO Gustavo. **Careta de cazumba**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

MEDEIROS, Nizeth. Em tempo de ladainha. In: NUNES, Izaurina Maria de Azevedo (org.). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. **Catirina, o Boi e sua vizinhança**: elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. Dissertação do Instituto de Artes da UNB, Brasília: UNB, 2006.

PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. São Luís: Edufma, 2007.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PRIORE, Mary Del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RABETTI, Beti. **Memória e culturas do popular no teatro**: o típico e as técnicas. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 8, n. 8, p. 3-18, 2000.

REIS, José Ribamar Souza dos. **São João em São Luís**: o maior atrativo turístico-cultural do Maranhão. São Luís, Aquarela, 2003.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2003.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino–pesquisador–intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

SALLES, Vicente. **Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico**. Belém: IAP Programa Raízes, 2003.

SARTORI, Donato; PIZZI, Paola. **A máscara teatral na arte dos Sartori: da commedia dell'arte ao mascaramento urbano**. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2008.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

_____. **O que é performance?**. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luís, Edufma, 1995.

SOUSA, Arinaldo Martins de. **Para falar de sotaque**. In: Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. Dezembro, 2001. Disponível em <<http://www.cmfolclore.ufma.br/x/boletim.htm>>.

_____. **Dando nome aos bois: a identidade maranhense como artefato político**. Monografia do Curso Ciências Sociais, São Luís: UFMA, 2002.

TAVARES, Bráulio. **O contemporâneo e o tradicional: diálogos, conflitos e convergências**. In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. *Anais...* Brasília: Ministério da Cultura, p. 141-150, 2005.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

_____. **From ritual to theater: the human seriousness of play**. (Liminal to Liminoid, in play, flow, and ritual). New York: Paj Publications, 1982.

_____. **Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. **Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo**. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 5ª edição. Salvador: Corrupio, 1997.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente (performance política)**. Lima, Peru, Grupo Cultural Yuyachkani, 2007.

Sites consultados

<http://aulobarretti.sites.uol.com.br/Egungun.htm>

WWW.divinoemaranhado.art.br

WWW.boidaflorista.org.br

Artigos publicados em jornais

A MORTE do Boi de Apolônio. **Jornal Liberdade**, São Luís, ano I n. 4, outubro 2003.

ARAÚJO, Maria Regina Teles. Artista da terra: Abel Teixeira. **Jornal Cazumbá**, São Luís, ano II, n. 11, jul/ ago 2004.

ARRASTÃO abre festas juninas. **Estado do Maranhão**, São Luís, 2 junho 2000.

BATISTA, Teresa. Máscaras para todos os gostos, **Jornal Nordeste**, São Luís, 11 dezembro 2007.

BOI da Floresta vai à França. **Estado do Maranhão**, São Luís, 06 setembro 1994.

BRAGANÇA cria Academia Ibérica da Máscara. **Mensageiro de Bragança**, Bragança, 13 dezembro 2007.

BRASIL presente na Mascararte, **Jornal Nordeste**, 20 de novembro de 2007.

CABALAU: O batuque proibido vira sotaque oficial da Ilha. **Estado do Maranhão**, São Luís, 19 dezembro 1997.

CARETOS nas ruas da cidade. **Mensageiro de Bragança**, Bragança, 06 dezembro 2007.

EDWIN, Jinkings. Bumba meu boi como razão de vida. **Estado do Maranhão**, São Luís, 17 maio 1998.

FERRETTI, Sérgio. Careta de cazumba, máscara do Bumba-meu-boi. **Estado do Maranhão**, São Luís, 31 maio 1986.

_____. Careta de cazumba, máscara do Bumba-meu-boi. **Jornal Vagalume**, São Luís, mai/jun 1993.

FESTA para um mestre da cultura. **Estado do Maranhão**, São Luís, 23 julho 2008.

HOLANDA, Pergentino. A força do boi. **Estado do Maranhão**, São Luís, 30 junho 1996.

JULIO, Eduardo. As lendas vivas do bumba-meu-boi. **O Imparcial**, São Luís, 25 junho 2003.

_____. No ritmo misterioso dos cazumbas. **O Imparcial**, São Luís, 2004.

JUNIOR, Itevaldo. Viva São João. **Estado do Maranhão**, São Luís, 18 junho 2000.

_____. Bumba-boi da Floresta de Apolônio Melônio participou ontem das gravações da novela O Clone, no Ceprama, **Estado do Maranhão**, São Luís, 12 janeiro 2002.

MÁSCARAS Africanas no Brasil. **Estado do Maranhão**, São Luís, 27 ago 1999.

MÁSCARAS do Brasil. **Mensageiro de Bragança**, Bragança, 6 dezembro 2007.

MÁSCARA ganha projeção. **Jornal de Notícias**, Bragança, 4 dezembro 2007.

MASCARARTE transmontana com cheirinho brasileiro, **Informativo**, 19 novembro 2007.

MESTRE no boi, mestre na vida. **O Imparcial**. São Luís, 20 julho 2004.

SANTOS, Ernildo. Paixão pelas toadas. **Estado do Maranhão**, São Luís, 29 abril 2001.

SILVA, Josimar. Perfil popular: Apolônio Melônio, homem inovador. **Jornal Comissão Maranhense de Folclore**, Boletim 32, São Luís, ago 2005.

TRADIÇÃO Brasileira na Mascararte, **Jornal Mensageiro de Bragança**, 22 de novembro de 2007.

UMA tradição de cultura e festa popular. **Estado do Maranhão**, São Luís, 15 junho 1982.

Programas de eventos

FOLDER do 8º Festival Internacional de Teatro Palco & Rua. Belo Horizonte, agosto 2006.

FOLDER Todas as raças, sotaques e sabores. São Luís, Arraial do Brasil, 2004.

FOLDER Exposição Cazumbá Máscara e drama no Boi do Maranhão. Rio de Janeiro, 2000.

FOLDER Festas Juninas de São Luís – Irresistível. São Luís.

Documentos sonoros (entrevistas)

MELÔNIO, Apolônio. **Conversas Sr. Apolônio**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, junho de 2002.

MELÔNIO, Apolônio. **Conversas Barracão boi da floresta Sr. Apolônio**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, junho de 2004.

MELÔNIO, Apolônio. **Conversas na casa do mestre Apolônio Melônio do boi da Floresta**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, jul. e set. 2005. 2 cassetes sonoros.

MELÔNIO, Talyene. **Conversas na casa do mestre Apolônio Melônio do boi da Floresta**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, jul. e set. 2005. 1 cassete sonoro.

NADIR. **Conversas Nadir**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, julho de 2004.

ROSALINO; BIGU; NADIR. **Conversas barracão boi da floresta com Rosalino, Bigu e Nadir**. Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, junho de 2004.

TEIXEIRA, Abel. **Conversas Sr. Abel.** Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, setembro de 2005.

TEIXEIRA, Abel. **Entrevistas e conversas gravadas na casa do cazumba Abel Teixeira.** Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, jul. 2001, jun. 2003 e set. 2005. 3 cassetes sonoros.

MELÔNIO, Maria. **Festa de morte do boi da floresta.** Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, setembro de 2005.

MELÔNIO, Apolônio, CRUZ, Nadir. **Festa de morte do boi da floresta.** Entrevista concedida a Juliana B. Manhães. São Luís, setembro de 2005.

Imagens em movimento (filmagens realizadas e documentários consultados)

ABEL cantando toada, Convento das Mercês. Filmagem de Maguelo, São Luís, julho 2008.

AIYÉ [documentário]. Direção: Jorge Murad. São Luís, Geia, 2006.

APRESENTAÇÃO Boi da Floresta, apresentação Boi de Santa Fé, Boi Turma de Paulo. Viana/Encontro de Boi, Matinha, junho 2008.

BOI da Floresta: gravação no barracão do Sr. Apolônio. Filmagem de Maguelo. São Luís, outubro 2006.

CONVERSA Sr. Apolônio com Beth e Agostinho. Filmagem de Maguelo, São Luís, julho 2008.

CONVERSA Bigu/ Bigu se vestindo de cazumba. Filmagem de Maguelo, Cidade, julho 2008.

CONVERSA com Mestre Abel. CUFA, São Luís, 2008.

CONVERSA cazumbas Charles e Cassiano. Filmagem de Juliana Manhães, São Luís, julho 2008.

CONVERSA Sr. Nico – Boi Urubu. Filmagem de Juliana Manhães, São Luís, julho 2008.

CONVERSA mestre Cândido. Filmagem de Maguelo, São Luís, julho 2008.

ENCONTRO de Boi – Matinha/ Casa de Neco em Viana/ Festa de São Pedro -Santo Inácio / Morte Boi Meia Légua. Filmagem de Juliana Manhães. Santa Maria, junho, julho 2008.

ENTREVISTA Sr. Abel, por Venício Fonseca. Filmagem de Julia Limaverde, São Luís, junho 2008.

ENTREVISTA com as cazumbas Lucimara e Flávia. Filmagem de Juliana Manhães. Rio de Janeiro, outubro 2008.

ENTREVISTAS com Sr. Abel, Cazumba Laís, Vaqueiro Louro, Catirina Paulo. Filmagem de Juliana Manhães, São Luís, janeiro 2008.

ENTREVISTA Sr. Abel – Casa do Pontal e casa da Ângela Mascelani. Rio de Janeiro, outubro 2007.

FESTA de São Pedro – Santo Inácio/ Morte Boi Meia Légua. Filmagem de Juliana Manhães. Santa Maria, junho, julho 2008.

PAPO de Cazumba com Sr. Abel – Moitará. Filmagem de Zeca Ligiero. Rio de Janeiro, outubro 2008.

REUNIÃO de cazumbas no barracão Boi da Floresta. São Luís, 23 janeiro 2008.

GLOSSÁRIO

A

Agrado: Ajuda ou troca de favores, uma gratificação ou cachê pela apresentação, que pode ser em dinheiro, comida, bebida ou transporte para o grupo.

Aleluia: Na época da quaresma, quarenta dias após o carnaval, os tambores param de soar em muitos lugares do Brasil e retornam no sábado de aleluia. No Maranhão os batuques renascem no aleluia, como um símbolo de resistência à festa e alegria. É um momento de celebrar a cultura e festejar os encontros. É hora de reunir!

Amo: É um personagem do grupo que representa o dono da festa e do boi, o patrão, fazendeiro, coronel, latifundiário, o chefe com toda a arrogância e poder; normalmente são fundadores, brincantes mais antigos ou aqueles que têm o talento de cantador. É a pessoa responsável em “puxar as toadas”, cantar as músicas e tocar o apito, dominando a situação do grupo como um todo, indicando a hora de parar e recomeçar o batuque e as toadas.

Arretirada: O momento de saída do Boi do terreiro ou arraial em que estava se apresentando.

Auto: É a encenação cômica do Boi, que acontece através das toadas cantadas e os diálogos entre alguns personagens como Catirina, Pai Francisco e o Amo. Os mestres mais antigos chamam o auto de matança ou comédia. Essa representação também é relacionada ao ciclo de festa de morte do Boi.

B

Badalo: Instrumento musical, tipo sino de boi, que está sempre a tocar, marcando seu ritmo, funciona como um abre-alas que anuncia a passagem e chegada do bando de cazumbas. O som lembra um sino de igreja ou o ferro do tambor de mina.

Baiante: Brincante do boi. Nos bois da baixada são os personagens que sustentam um grande chapéu de pena de ema com uma grande testeira bordada e ficam no cordão tocando uma matraca ou simplesmente balançando seu chapéu.

Baixada: Região a oeste e sudeste da ilha de São Luís, formada por campos baixos que alagam na estação das chuvas, envolvendo cerca de 15 municípios do estado, é berço do estilo de boi que tem a presença do brincante mascarado cazumba.

Barra da saia: Tecido colorido e brilhoso que vai até o chão, com a função de cobrir as pernas e o corpo da pessoa que fica brincando dentro do boi. É como uma saia que traz um movimento para a dança do boi.

Barracão: Sede do grupo de boi, local onde acontecem os ensaios e as festividades de batismo e morte, além de ponto de encontro para reuniões e manutenção das indumentárias fora do período festivo.

Bata ou Farda: É o figurino do personagem cazumba. Uma espécie de “vestidão” ou túnica, cobrindo todo o corpo. No interior fala-se farda e na capital usa-se mais bata.

Batalhão: São todos os integrantes e os agregados de uma brincadeira de boi, reunindo um grande número de pessoas, principalmente se o boi é de matraca ou da ilha, que são os grupos com maior número de brincantes.

Batismo: É festa de batizado do boi, que acontece na véspera de São João, na noite de 23 para 24 de junho, quando se conhece o novo couro bordado e as rezadeiras rezam em latim de frente para o altar.

Batuqueiro: São os tocadores percussionistas, que ficam encarregados de buscar a lenha, fazer a fogueira e “quentar” os tambores, com o compromisso de segurar o andamento musical do grupo, durante todo o percurso do boi. Durante a roda do boi ficam parados ao lado dos cantadores e alguns revezam afinar os tambores, enquanto outros tocam seus instrumentos.

Boi: É o personagem central do enredo, confeccionado em diferentes tamanhos, com armação de varas e casca de buriti que segura o “Couro” de veludo, ricamente bordado à mão com miçangas e canutilhos utilizando como tema os mais originais motivos. Também é designado como o conjunto do grupo, a brincadeira ou a festa. Conhecido ainda como novinho ou touro.

Boieiro: Denominação a todos os brincantes do bumba-meu-boi, também significa o guardador e condutor do gado na fazenda.

Brincadeira: São todas as manifestações culturais, as festividades com seus jogos e divertimentos tradicionais cantados, declamados, ritmados e dançados. É o espetáculo popular, a encenação e movimentação de todo o grupo ou batalhão.

Brincante: É a pessoa integrante da brincadeira, aquele que dança, canta e toca, fazendo parte da manifestação.

Brinquedo: É outra maneira de chamar a brincadeira, assim como folguedo. É um coletivo que brinca uma manifestação popular.

Bumba: Choque, batida e pancada.

Buriti: Madeira leve, muito utilizada para fazer a estrutura do boi, chamada no Pará de Meriti, onde fazem muitos brinquedos e artesanatos. É mais achado na região Norte do Brasil.

Burrinha: A cabeça da burrinha imita um “burro”, tem o rabo feito de corda, armação de buriti, madeira leve, com um buraco no meio, onde uma pessoa fica montada, essa armação é sustentada por cordas, como suspensórios, presos nos ombros. Utiliza uma saia toda colorida, um sino no pescoço, um chapéu bordado e pode estar com máscara feita de pano. Tem a função de brincar ao redor do boi e brinca solta pelo espaço.

C

Caboclo: Termo para designar a participação indígena no boi, além dos caboclos das manifestações religiosas. Também é uma expressão de cumprimento entre os brincantes.

Caipora: É uma boneca gigante de 2 a 3 metros de altura, onde um brincante fica dentro da estrutura para realizar a sua movimentação. Semelhante aos bonecos usados nos carnavais de Pernambuco. É um personagem lendário também que assusta, uma entidade fantástica da mitologia tupi, muito difundida na crença popular, talvez derivada da crença no curupira, do qual seria uma variante, e que é associada às matas e florestas e aos animais de caça, dele se dizendo que aterroriza as pessoas e é capaz de trazer má sorte e mesmo causar a morte; caapora.

Careta: É a máscara do personagem cazumba dos bois da Baixada Maranhense, pode ser feita de pano, madeira, isopor, alumínio ou algum outro material que o artesão inventar.

Catirina: Esposa de Pai Francisco que está grávida, representada por enchimento na barriga e também com máscara de pano. A maioria das vezes representado por um homem vestido de mulher.

Chegou: Dentro do roteiro das toadas cantadas é o momento de chegada, significa a louvação ao boi e ao dono do terreiro, afirmação vaidosa da presença do grupo.

Cofó: Serve para “abrir o desenho” da bata, normalmente é de palha, mas pode ser um pedaço de madeira ou de papelão, trazendo uma graça malemolente na dança do cazumba. É chamado por eles de cofó-mala, é também um objeto usado no dia a dia para transportar ou vender camarão seco, farinha, frutas, peixe e muitos alimentos presentes nos mercados e feiras locais.

Comédia: É a denominação da encenação cômica do boi, também pode ser chamado de matança ou comédia.

Cordão: É a maneira de expressar a disposição espacial da brincadeira, que pode ser em roda ou filas.

Couro do Boi: É a capa do boi feita de veludo bordado a mão com canutilhos, miçangas e paetês. Uma verdadeira obra de arte que apresenta imagens de valor para a comunidade boieira. Muitos grupos de boi trocam o couro todo ano batizando na véspera do dia de São João.

D

Desafio: É o encontro dos cantadores desafiando o outro com suas toadas de improviso, assim como uma forma de comunicação entre os grupos de bois dando recados.

Despedida: É o momento final da brincadeira, uma toada para ir embora.

Dona Maria: Representa a esposa do dono da fazenda, a patroa. Atualmente é um personagem quase desaparecido. Era vivenciado por um brincante travestido de mulher, com um vestido comprido.

Doutor: Pode ser definido como o veterinário ou médico que era chamado para socorrer o boi. Atualmente se mistura com a figura do pajé, não há mais nas encenações os dois personagens juntos.

E

Encourar: Ação de trocar o couro dos instrumentos de percussão.

F

Farda: É a indumentária utilizada pelos brincantes das brincadeiras.

Festeiro: Pessoa que organiza e comanda uma festa.

Flecha: Utensílio utilizado pelas índias e caciques do boi, fortalecendo seu caráter guerreiro.

G

Gola: Peça da indumentária dos brincantes do boi, com bordados de paetês, miçangas e canutilhos, cada qual uma obra de arte. Utilizado junto ao pescoço, é de formato redondo, bordado em veludo preto.

Guarnicê: É o momento de reunir, preparar, juntar os brincantes para começar a brincadeira, o instante que o apito do amo começa a tocar, simbolizando os últimos ajustes da organização

dos integrantes, momento de cada brincante se posicionar dentro do cordão e cortejo de entrada da brincadeira, é a integração dos participantes na formação da brincadeira.

I

Índia: Representam as mulheres guerreiras, dançam no formato de um cordão ou fila em conjunto, com marcações definidas de movimentação, coreografias elaboradas e muito ensaiadas. Sua indumentária é feita de pena de ema com cocar, saia e pulseiras na perna e nos braços, presas em veludo bordado.

L

Lá vai: Durante a apresentação é a ordem de partida, o deslocamento e entrada no local onde o público está aguardando, simboliza o primeiro momento da apresentação.

Ladainha: Oração ou reza cantada por homens e mulheres, uma forma de culto onde, através de Santos de Devoção, elevamos o nosso pensamento a Deus. Em passado não tão distante, as ladainhas constituíam a base essencial dos festejos religiosos, propiciando um acontecimento de grande vulto, despertando um forte sentimento de confraternização. No ciclo de festas do batismo e festa de morte sempre acontece uma ladainha antes de começar e para finalizar a festa.

Lança: Instrumento de madeira, utilizado pelas índias, imitando uma lança real indígena.

Licença: Uma espécie de canto pedindo licença, trazendo autorização para começar a brincadeira ou alguma movimentação, cujo gestual remete ao sentido ligado a permissão.

Lombo: Maneira de chamar o veludo bordado do boi, assim como couro do boi.

M

Mandante: É o brincante responsável pela distribuição das bebidas alcoólicas. Ele fica com uma bolsa cheia de cachaça, conhaque e vinho.

Maracá: É um instrumento musical, tradicionalmente confeccionados de cabaça, mas aqui feito de alumínio, com formato diferenciado, em cuja cavidade são colocados contas ou esferas de chumbo que produzem som quando sacudidos. São tocados pelos amos e alguns baiantes do bumba-meu-boi.

Matança: Designa a festa de morte do boi, assim como a encenação também chamada de comédia ou ato.

Matraca: Instrumento com dois pedaços de madeira que são batidos um contra o outro, como se estivesse “batendo as palmas das mãos”. Algumas podem trazer um furo escavado no meio para darem melhor som, unidas por um fio ou cordão, criando uma percussão alta e contínua.

Mestre: É um brincante antigo, conhecedor dos fundamentos da brincadeira. Pessoa a que todos reverenciam e tem muito respeito. Aquele que comanda a manifestação ou algum setor da brincadeira, como a batucada, a dança ou a cantoria.

Miolo: Denominação para o brincante que brinca debaixo da armação do boi, também pode ser chamado de tripa do boi.

Morte: Fechamento do ciclo do boi. Há vários tipos de festas de morte, pode ser de promessa, de terreiro, de estraçalhar e etc.

Mourão: Peça de madeira enfeitada com papel colorido, um tronco de árvore que será fincado no terreiro e onde o boi será preso. Local onde depois acontecerá a encenação da festa de morte.

Mutuca ou torcedoras: São pessoas que não participam de dentro da brincadeira do boi, mas estão sempre juntas para ajudar no que for necessário. São as companheiras, namoradas, esposas, mães, tias, avós que acompanham os seus entes queridos desde o início até o final da brincadeira, tendo a função de animar os companheiros e ajudar carregando bolsas, ou os “comes e bebes” de seus baiantes.

O

Orquestra: É um sotaque do boi que vem da região da cidade do Rosário e Axixá, lugar onde passa o rio Munim. Os instrumentos de sopro e cordas como o saxofone, trompete, clarinete, flauta, banjo, além dos instrumentos percussivos como os maracás, caixas e o tambor-onça formam a orquestra do boi. Suas indumentárias são muito brilhosas e adornadas de enfeites, e as figuras são as índias, os chapéus de fita, o amo e o boi. É o estilo de boi que mais cresce em todo o estado, sendo que alguns não realizam ciclo festivo religioso, já surgem para fazer apresentações.

P

Pai Francisco ou Nêgo Chico: Representa o empregado da fazenda, casado com Catirina, que a seu pedido corta a língua do boi predileto do patrão e, normalmente, é o responsável pelo andamento e roteiro da comédia do boi. Sua movimentação é junto com Catirina, vivem correndo um atrás do outro, mas podem interagir com qualquer brincante do boi ou com o

público. Sua indumentária é composta de uma máscara feita de pano, com buracos para os olhos e a boca, um grande nariz feito de corda ou pano, calças e blusas compridas, e pode utilizar uma espingarda ou outros adereços.

Paisana: Quando uma pessoa de dentro ou de fora do grupo está dançando, brincando, sem estar vestido com a indumentária apropriada da brincadeira do boi.

Pajé: Representa o curandeiro ou feiticeiro dentro da tradição indígena brasileira, o conhecedor da medicina.

Palafita: Conjunto de estacas que sustentam habitações construídas sobre a água.

Pandeirão: São pandeiros grandes, alguns ainda rústicos cobertos com couro de cabra, afinados no fogo, e muitos feitos de material sintético, que não precisa ir na fogueira para ser tocado, possuem tarrachas que são apertadas com alicates para atingir a afinação e são tocados com as palmas das mãos, uma segura o instrumento e a outra “bate” no couro. No sotaque de matraca, o pandeirão é tocado suspendendo-o para cima e no caso do boi da baixada é tocado para baixo, vertical às pernas. São confeccionados em madeira flexível, geralmente genipapo.

Parelha: Denominação para chamar os três tambores do tambor de crioula no Maranhão.

Pequeno: Gíria para chamar uma pessoa, que não necessariamente é uma criança ou pessoa pequena. É um jeito carinhoso de comunicação.

Peitoral: Parte da indumentária confeccionada com veludo preto e bordada a mão com canutilhos, miçangas e paetês. Utilizado em vários personagens do bumba-meu-boi.

Pesado: É uma expressão para designar que o grupo está bonito e bem ensaiado, com um grande número de tocadores da percussão boieira.

Pindaré: Cidade da Baixada Maranhense que deu a origem para o nome do sotaque dos bois da baixada.

Puxar: É quando os amos cantam as toadas do boi, puxando todo o grupo.

Q

Quentar: É a maneira como chamam para afinar o couro dos instrumentos, sob o fogo da fogueira.

R

Rebanho: O conjunto de brincantes que formam o grupo de boi, assim como é chamado um coletivo de animais.

Repique: É uma toada de resposta a alguma provocação feita por algum grupo.

Reunida: É o momento de reunir, guarnicê na brincadeira do boi.

S

Saiote: Peça da indumentária, mini saia de veludo preto bordado com miçangas, paetês e canutilhos.

Seco: Boi seco é uma expressão para dizer que o grupo quer uma bebida alcoólica.

Sotaque: É um termo utilizado para mostrar a diversidade de estilos do boi no Maranhão, trazendo um conjunto de signos indicativos.

T

Tambor-onça: Da mesma família instrumental da cuíca, apresenta o formato de barrilzinho ou cilindro, geralmente feito de zinco, coberto com couro de cabra, e no lado de dentro, em seu centro, possui uma vareta. Para ser tocado molha-se um pano e com uma das mãos vai puxando a vareta, fazendo um movimento contínuo. Alguns brincantes comentam que produz um som semelhante ao rugido do boi ou até mesmo da onça. Possui uma alça ou corda para o tocador segurar o instrumento, apoiado no ombro.

Tapuio: Representa o índio, o mestiço. Com essa denominação é mais presente nos bois de sotaque de zabumba. Usando na sua indumentária perucas e tangas de fibra.

Terreiro: Sede do grupo onde acontecem as celebrações festivas ou local da brincadeira onde o boi se apresenta.

Testeira: É a peça frontal dos chapéus dos baiantes, um semi-círculo de veludo bordado. Utilizado principalmente nos bois de sotaque da baixada.

Tirar toada: Criar as melodias e letras para o boi. É a composição das músicas.

Toada: Denominação dada para as músicas do bumba-meu-boi.

Torre: Estilo de careta do cazumba, pode trazer a imagem de uma igreja ou simplesmente ser uma careta alta.

Turma: Expressão para designar um grupo ou coletivo de boi. Palavra utilizada mais no interior do que na capital.

U

Urrou: É a fase que se inicia o “auto”, a encenação da peça, a “comédia”, cujo enredo gira em torno do desejo de Catirina. É também o momento onde as toadas refletem o conflito da trama e também seu ponto culminante, quando o boi ressuscita

V

Vadiar: Expressão para falar do ato de brincar e dançar o boi.

Vaqueiro: É uma figura muito importante, é empregado de confiança do patrão, o responsável em laçar o boi na festa de morte e durante as brincadeiras, além de estar sempre ao lado do boi, no centro da roda, guiando o seu movimento ou fugindo da chifrada do boi. Utiliza um enorme chapéu como dos baiantes, mas como dança muito, sua movimentação traz o equilíbrio com sua indumentária.

Vara: Objeto utilizado pelo vaqueiro simbolizando a vara de ferrão. É a vara que dá o sentido da movimentação da brincadeira do boi com o vaqueiro. É um pedaço de madeira enfeitada com papel celofane e flores coloridas.

Z

Zabumba: São grandes tambores de madeira, com couro de cabra ou veado, amparados por uma forquilha (vara de madeira), tocados com baquetas de madeira, alguns brincantes chamam de “soca-pilão”, além de também ser a designação de um sotaque de boi da região da cidade de Guimarães.

APENDICE 1: DIÁLOGO COM MESTRE ABEL TEIXEIRA

Local: CASA DO MESTRE NO BAIRRO DO COROADINHO

Data: 16 DE JANEIRO DE 2008

- Mestre Abel Teixeira, na presença da autora da pesquisa Juliana Manhães e o orientador Zeca Ligiéro.

- Conversa sobre a ida do mestre Abel para participar de uma exposição em Portugal, conhecendo os caretos de Bragança:

Abel – Rapaz, eu não podia era brincar, né? Que o toque deles não dá pra mim brincar, é pior do que o do boi de zabumba, é umas gaita que eles tocam, de cabo, de fole, e tem uma banda de música que vem lá de traz também, mas tudo um toque diferente pra mim poder dançar.

Juliana - E tu nem esperava por essa, lembra? E tu tava doido pra ir pro Rio, mas que nada, foi pra Portugal.

Abel – Outro presente, dos meus 50 anos de cazumba, eu queria ficar no (afro reggae?) com vocês lá, fazer um showzinho lá.

Juliana - É esse ano, 2008, 50 anos de cazumba?

Abel – É.

Abel – Eu sempre digo, por onde a gente tá que acontece uma coisa, eu sempre digo que graça a Deus e a vocês que incentivaram, por que senão. Sua mãe me botou pra brincar cazumba sozinho, por que nesse caso eu já podia brincar só e vc continua a trabalhar, me incentivando, faz isso, faz aquilo, porque senão eu parava num ponto que só ia fazer quando chegasse uma pessoa ‘faz uma careta’, ai era que eu ía fazer. Tem muitos pessoal também, como o Cláudio Vasconcelos, Jandir, Michol, ela sempre foi a maior compradora de careta, e você que tão sempre me incentivando pra mim não parar e até agora eu não parei, já cheguei até...Deus... já fui longe, né? E onde eu tô eu me alembro disso, se a doutora não tivesse incentivado eu não ía chegar a esse ponto aí. É só essas coisas que eu me lembro. Agora, entrevista comigo tem que tá pronta com uma câmera escondida quando eu começar a falar, principalmente se eu tiver tomando uma latinha, que é pra ir mais longe.

Juliana - Por que o senhor me fez ser cazumbá?

Abel - O cazumba foi curiosidade sua não fui eu que fiz, você quis brincar cazumba e me procurou porque queria brincar cazumba, e me perguntou por que mulher não podia brincar cazumba, e eu disse que podia brincar cazumba sim, qualquer ser humano pode brincar cazumba.

Juliana - Mas não tinha nenhuma mulher cazumba.

Abel – Já tinham brincado, mas saíram, porque o pessoal começaram a dizer que cazumba era pra homem, mas já teve, teve você, teve a Lucimara, a Maria é que não segurou muito tempo, mas brincou também, tem umas menina lá no boi tão brincando, tem a Ana que ainda brinca cazumba de vez em quando, não brinca mais porque teve um filho.

Juliana – Mas foi por causa do senhor que eu resolvi brincar, porque eu só queria fazer a careta.

Abel – É, tu só queria fazer a careta, mas tu procurou também se mulher podia brincar, e o que foi que eu te disse? Que podia, mulher pode fazer tudo que o homem faz.

Juliana – Mas é porque tu já é moderno.

Abel- É porque as mulheres não se aprontavam diretamente pra brincar cazumba, quando eu comecei a brincar elas brincavam, pediam a bata da gente emprestada. De manhã elas pegavam, quando a gente tirava, elas caíam dentro e pensavam que era a gente que tava dançando e era elas, namorada, irmã, prima ... a gente dava vez. Agora, não faziam era o trabalho de cazumba, porque o trabalho era pesado mesmo, principalmente se fosse matar um boi, correr atrás de um cavalo, de um porco de uma coisa assim, esse trabalho não era pra elas, mas dançar, só dançar podia dançar, e pode.

Juliana – E quais são os trabalhos que o cazumba faz?

Abel – Têm muitos. Pra mim te explicar só se eu for fazer o trabalho, se eu disser você não entende. Não pode, não pode dizer tudo assim. Porque que se eu te digo, olha, o cazumba fala através de aceno, por exemplo, eu não tô vestido e não tem ninguém pra me arresponder, mas quando vestido se faz esse trabalho.

Zeca – O cazumba fala?

Abel – Fala, canta, fala sim,

Juliana – Mas ele já falou mais, e hoje em dia não fala muito?

Abel – Não, ele todo tempo que você precise, fala,

Juliana – Mas ele não fala como Pai Francisco fala.

Abel – De acordo com o que ele esteja falando, de acordo com o que ele estiver falando, fala sim. O cazumba pode cantar, pode fazer tudo, puxar tambor onça, pode bater pandeiro.

Juliana – Cazumba pode fazer o que quer.

Abel – Pode, ele é limpo pra fazer tudo,

Juliana – mas normalmente ele tem uma regra importante que é aquele que abre, né?

Abel – Isso aí, não tem como não ter, só se o boi não tiver cazumba, se tiver cazumba..

Juliana – Sempre foi assim,

Abel – É.

Juliana – Como é que ele anda?

Abel – Ele dança, ele dança em zigue-zague. É meio difícil de explicar também, só basta fazer as coisas fazendo.

Zeca – E a pessoa só aprende a fazer também, fazendo, participando da dança.

Abel – Exatamente, se eu disser aqui, mesmo ensinando, aqui agora já podia se ensaiar, porque hoje os poucos que vieram do interior pra cá, ou já tão velho, ou já não tão mais brincando, e os novo não aprenderam, eles vive só seguindo, só pra frente, só pra frente, eles atropelam os outro, e no interior a gente brincava até 60, 70 cazumba, tudo naquele cordão saindo, e não atropelava, quando tinha um que passava batido, ele ía bater no outro e tinha que parar ele pra ele olhar, pra ver como é que era pra poder seguir, ou então a gente caçava um jeito dele cair porque quando ele alevantava ele ía procurar saber se tinha derrubado ele – não tu caiu porque tu saiu da areia – era assim.

ANEXOS

ANEXO A - CONVITE DA FESTA DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, NO ANO DE 2005

ANEXO B - ORÇAMENTO DO FESTEJO DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, 2005

ANEXO C – PROGRAMAÇÃO DA FESTA DE MORTE DO BOI DA FLORESTA, 2006

ANEXO D – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE APOLÔNIO: MESTRE NO BOI, MESTRE NA VIDA, 2004

ANEXO E – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE APOLÔNIO: FESTA PARA UM MESTRE DA CULTURA, 2008

ANEXO F – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE ABEL TEIXEIRA: CARETOS NAS RUAS DA CIDADE, EM PORTUGAL, BRAGANÇA, 2007

ANEXO G - FOLDER DE PROGRAMAÇÃO DAS FESTAS JUNINAS DE SÃO LUÍS

ANEXO H – CONVITE DA EXPOSIÇÃO: CAZUMBÁ: MÁSCARA E DRAMA NO BOI DO MARANHÃO, RIO DE JANEIRO, 2000

ANEXO I – FOLDER DA PREFEITURA NO PERÍODO DOS FESTEJOS JUNINOS, DIVULGANDO A IMAGEM DO CAZUMBA

ANEXO J – MATÉRIA DE JORNAL COM MESTRE ABEL TEIXEIRA: MESTRE DAS CARETAS, JORNAL IMPARCIAL, 2009

