

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM EDUCAÇÃO,
CIÊNCIA E TECNOLOGIA
ESTRATÉGIAS DE PENSAMENTO E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO
GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS CORPO E CULTURA DE MOVIMENTO

O BUMBA MEU BOI COMO FENÔMENO ESTÉTICO

RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA

NATAL/RN

2006

RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA

O BUMBA MEU BOI COMO FENÔMENO ESTÉTICO

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega

NATAL/RN

2006

Divisão de Serviços Técnicos

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Viana, Raimundo Nonato Assunção.

O bumba-meu boi como fenômeno estético / Raimundo Nonato Assunção Viana / – Natal, RN, 2006.
181 f.

Orientadora: Terezinha Petrucia da Nóbrega.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Educação.

1. Educação – Tese. 2. Fenomenologia – Tese. 3. Bumba-meu boi – Tese. 4. Corpo – Tese. 5. Estética – Tese. I Nóbrega, Terezinha Petrucia. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/UF/BCZM

CDU 37 (043.2)

RAIMUNDO NONATO ASSUNÇÃO VIANA

O BUMBA MEU BOI COMO FENÔMENO ESTÉTICO

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Aprovado em 19 de maio de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Terezinha Petrucia da Nóbrega (Orientadora)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Dr. Arão Nogueira Paranaguá de Santana (Titular)
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Dr. Edilson Fernandes de Souza (Titular)
Universidade Federal de Pernambuco- UFPE

Dr. Luis Carvalho de Assunção (Titular)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Dra. Maria da Conceição de Almeida (Titular)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

Dra. Carmen Lúcia Soares (Suplente)
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Dra. Wani Fernandes Pereira (Suplente)
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

A Antero Aprício Viana. Pai, companheiro e brincante; pela vida e pela oportunidade de vivenciar a experiência estética registrada neste texto. Ao Mestre Leonardo, pelos conhecimentos construídos no microcosmo do Boi da Liberdade. Que Deus vos abençoe.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade à vida e, pela felicidade de conviver sempre rodeado de verdadeiros amigos.

A minha mãe, D. Concita, pela vida, formação, carinho, perseverança, pelo constante incentivo e ajuda nessa jornada e, aos meus irmãos, pelo companheirismo, amor e pelo incentivo durante todo período de elaboração deste; em especial à Maria da Guia, por ter sempre uma palavra de carinho e incentivo.

Aos demais familiares, pelo constante incentivo, apoio e compreensão.

À Terezinha Petrucia da Nóbrega, orientadora; amiga, dedicada e paciente. Pessoa firme em todas as interferências precisas para a elaboração deste trabalho. Seus ensinamentos com certeza extrapolaram a vida acadêmica. Levo esse legado comigo, inscrito no corpo. Amo a vida por ter me proporcionado este encontro. Você é muito especial. Deus te guarde.

Aos professores Vera Rocha, Luis Assunção, Wanní Fernandes e Carmen Lúcia Soares, pelas valiosas contribuições na construção deste texto, também, aos professores Edilson Souza, Arão Paranaguá e Conceição Almeida por aceitarem fazer parte da banca examinadora.

Aos professores do NEPECT, por contribuírem na construção coletiva do conhecimento durante os seminários de pesquisa e convívio diário.

A Dale Carnegie pelo acompanhamento e registro através de fotografias da experiência vivida no Boi da Liberdade.

À Sociedade Junina Bumba meu boi da Liberdade e seus brincantes em Especial sua presidenta Cláudia Regina Avelar Santos pelo apoio indispensável para a concretização deste.

Ao Grupo Parafolclórico da UFRN: primeiramente aos dançarinos, pela amizade, acolhimento, agradecimento especial às professoras Rita Luzia, Larissa, Karenine e Petrócia por tudo já relatado e pelo grande aprendizado conseguido nesse convívio.

Aos amigos do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento GEPEC/DEF/UFRN em especial ao professor José Pereira de Melo, pelo acolhimento fraterno e pelos debates acadêmicos que sobremaneira contribuíram para o meu crescimento acadêmico e profissional.

Ao Grupo de Estudos e Pesquisas Pedagógicas em Educação Física Escolar GEPPEF/UFMA, alicerce da minha construção acadêmica, em especial à Silvana Araújo, amiga, companheira, grande incentivadora. Meu mais profundo obrigado.

Aos funcionários, professores e alunos do departamento de Educação Física da UFMA, pelo apoio e incentivo dispensados.

Aos colegas da Pós-Graduação, pela convivência e companheirismo em especial, Rosie Marie pelo apoio nessa caminhada.

À Hilanete, Clésio e Luzimar pela revisão e formatação do texto. Vocês foram mais que profissionais, foram colaboradores e amigos.

A Iericê Duarte Filho pela dedicação, profissionalismo e sensibilidade na elaboração do Dvd que acompanha este trabalho.

A André Luiz pela convivência nestes últimos momentos de conclusão do Doutorado. Obrigado pela força.

À Isabel Mendes, querida amiga, companheira pelos bons momentos compartilhados, momentos de estudos, de alegria, também pelas palavras de incentivos nessa empreitada que Deus quis que iniciássemos juntos.

À grande amiga, Iran de Maria, pelo carinho, apoio e cumplicidade diária. Deus nos reserva surpresas maravilhosas em nossa vida e, você é demonstração viva que é possível construir um mundo com base na verdadeira amizade. Deus te ajude e guarde.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação em especial à professora Márcia Gurgel, Letissandra, Radí e demais funcionários pela atenção e pronto atendimento.

A CAPES, pelo incentivo financeiro através da bolsa de estudo e à Pro - Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Maranhão.

Enfim, a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a elaboração deste trabalho.

RESUMO

Este estudo propõe articular uma discussão entre os conceitos de corpo, estética e educação, situando-os no cenário das danças tradicionais especificamente no Bumba-meu-boi do Maranhão. Parte da proposição de que o Bumba-meu-boi maranhense, assim como, outros folguedos tradicionais, reúnem elementos constitutivos que configuram uma linguagem estética e essa linguagem, expressa pelos corpos que a cultivam, também se constitui enquanto expressão educativa nas formas de ser e de viver em sociedade, no espaço e no tempo, criando e recriando estruturas, modos de ser e de fazer dos sujeitos sociais. Através do canto, da dança, das ações organizativas; entre outros aspectos estabelecem-se diferentes estratégias de leitura do mundo; movimentando-se, reorganizando-se, informando-se sobre o ambiente e informando-se sobre si mesmo. A pesquisa tem como configuração metodológica a abordagem qualitativa fenomenológica, cuja trajetória do fenômeno situado foi desenvolvida a partir das descrições da experiência vivida pelo autor no mundo-vida do Bumba-Meu-Boi da Liberdade radicado, em São Luís do Maranhão. É com a compreensão da estética fenomenológica que nos identificamos para realizar este estudo. Esta concepção está relacionada com o domínio da apreensão sensível vinculada à relação de sentidos do homem com o mundo, consigo próprio e com os outros. A tese apresenta a produção de conhecimento como categoria estética e o fenômeno educativo configurado na condição corporal do ser humano. Compreendemos que, na experiência vivida e construída no cenário do Bumba-meu-boi, há uma educação que se configura na plasticidade do corpo, na sua capacidade de atribuir sentidos e construir significados.

Palavras-Chave: Educação – Fenomenologia – Bumba-meu-boi – Corpo – Estética

RÉSUMÉ

Cette étude propose d'articuler une discussion entre les définitions de corps, esthétique et éducation, tout en les plaçant dans le scénario des danses traditionnelles, surtout, le Bumba-meu-boi de l'État du Maranhão. On part de la proposition selon laquelle le Bumba-meu-boi ainsi que d'autres réjouissances traditionnelles, réunissent des éléments constitutifs qui se traduisent en langage esthétique et celui-ci exprime, par le biais des corps qui le cultivent, se constitue aussi, tout comme expression éducative des formes d'être et de vivre en société, dans l'espace et dans le temps, créant et récréant des structures, de modes d'être et de faire des sujets sociaux. À travers le chant, la danse, les actions organisatrices et d'autres aspects, on établit différentes stratégies de lecture du monde; tout en se mouvant, se réorganisant, se renseignant à sur l'ambiance et de soi-même. La recherche a, comme configuration méthodologique l'approche qualitative phénoménologique, dont la trajectoire du phénomène situé a été développée à partir des descriptions de l'expérience vécue par l'auteur dans le monde-vie du Bumba-meu-boi da Liberdade siégé à São Luis do Maranhão. C'est, donc, avec la compréhension de l'esthétique phénoménologique que nous nous sommes identifiés pour l'élaboration de cette étude. Cette conception est en rapport avec le domaine de l'appréhension sensible vinculée à la relation de sens de l'homme avec le monde, avec soi-même et avec les autres. La thèse présente la production de connaissance en tant que catégorie esthétique et le phénomène éducatif configuré dans la condition corporelle de l'être humain. Nous comprenons que, dans l'expérience vécue et construite dans le scénario du Bumba-meu-boi, il y a une éducation qui se configure dans la plasticité du corps, dans sa capacité de donner des sens et de construire de significations.

Mots-clés: Éducation – Phénoménologie – Bumba-meu-boi – Corps – Esthétique.

ABSTRACT

This study proposes to articulate a quarrel among the concepts of body, aesthetic and education, pointing out them in the scene of the traditional dances specifically in the Bumba-meu-boi from Maranhão. It parts of the proposal that the Bumba-meu-boi from Maranhão, as well as, other traditional dances, congregates elements constituent that configure an aesthetic language and this language, expressed for the bodies that cultivate it, also consists while educative expression in the forms of being and living in society, the space and the time, creating and recreating structures, ways of being and making of the social citizens. Through of the sing, of the dance, the organizing actions; among others aspects are established different strategies of reading of the world; moving, reorganizing, inquiring on the environment and inquiring on itself exactly. The research has as methodological configuration the phenomenological qualitative boarding, whose trajectory of the situated phenomenon was developed from the descriptions of the experience lived for the author in the world-life of Bumba-Meu-Boi of the consolidated Freedom, in São Luís of the Maranhão. It is with the understanding of the phenomenological aesthetic that we identify them to carry through this study. This conception is related with the domain of the sensible apprehension tied with the relation of felt of the man with the world, obtains proper and with the others. The thesis presents the production of knowledge as aesthetic category and the configured educative phenomenon in the corporal condition of the human being. We understand that, in the experience lived and constructed in the scene of the Bumba-meu-boi, it has an education that is configured in the plasticity of the body, in its capacity to attribute sensible and to construct meanings.

Key words: Education – Phenomenology – Bumba-meu-boi – Body – Aesthetic

LISTA DE IMAGENS

Figura 01	Fazenda do Boi da Liberdade - Dale Carnegie, 2005.....	37
Figura 02	Detalhes do salão enfeitado - Dale Carnegie, 2005.....	38
Figura 03	Boi símbolo maior - Dale Carnegie, 2005.....	38
Figura 04	Oratório – Arquivo do Boi da Liberdade s/d.....	39
Figura 05	Zabumba – Dale Carnegie, 2005.....	45
Figura 06	Tambor de fogo - Dale Carnegie, 2005	45
Figura 07	Pandeirinhos - Dale Carnegie, 2005	46
Figura 08	Maracá - Dale Carnegie, 2005	46
Figura 09	Conjunto de Instrumento do Boi da Liberdade - Arquivo do Boi da Liberdade s/d	49
Figura 10	Leonardo, o criador - Arquivo do Boi da Liberdade s/d	51
Figura 11	Treino I – R. N. A. Viana	53
Figura 12	Treino II - R. N. A. Viana.....	55
Figura 13	Esquentando os instrumentos - Dale Carnegie, 2005	56
Figura 14	Comunhão pelo batismo - Dale Carnegie, 2005	70
Figura 15	Espaço sagrado - Dale Carnegie, 2005	73
Figura 16	Esquentando instrumentos no dia do batismo - Dale Carnegie, 2005	75
Figura 17	Cortejo - Dale Carnegie, 2005	75
Figura 18	Burrinha - Dale Carnegie, 2005	75
Figura 19	Máscaras de Pai Francisco e Catirina - Dale Carnegie, 2005	76
Figura 20	Máscaras de Cazumba - Encarte publicitário P.M.São Luis, 2004	77

Figura 21	Detalhes do couro do boi - Dale Carnegie, 2005	78
Figura 22	Guarnicendo - Dale Carnegie, 2005	86
Figura 23	Caboclo de Fitas - Dale Carnegie, 2005	89
Figura 24	Vaqueiros - Dale Carnegie, 2005	90
Figura 25	Tapuias - Dale Carnegie, 2005	90
Figura 26	Batuqueiros – Arquivo do Boi da Liberdade, s/d	91
Figura 27	Pai Francisco e Catirina - Arquivo do Boi da Liberdade, s/d.....	91
Figura 28	O boi e seu duplo - Dale Carnegie, 2005	92
Figura 29	Boi espetáculo - Dale Carnegie, 2005	95
Figura 30	Convento das Mercês - Dale Carnegie, 2005	97
Figura 31	Esperando a hora de reunir - Dale Carnegie, 2005	99
Figura 32	Evoluções no espaço doméstico - Dale Carnegie, 2005	103
Figura 33	Boi e cantador - Dale Carnegie, 2005	104
Figura 34	Boi ornamentado para cerimônia de morte - Arquivo do Boi da Liberdade, s/d	106
Figura 35	Morte: celebração e festa - Dale Carnegie, 2005	109
Figura 36	Esperando a cerimônia de morte - Dale Carnegie, 2005	110
Figura 37	Reunida para cerimônia de morte - Dale Carnegie, 2005	111
Figura 38	A fuga: o medo da morte - Dale Carnegie, 2005	112
Figura 39	Cortejo do ritual de morte - Dale Carnegie, 2005.....	113
Figura 40	Mourão – Arquivo do Boi da Liberdade, s/d	114
Figura 41	Carregando o Mourão - Dale Carnegie, 2005.....	114
Figura 42	Aceitando o destino - Dale Carnegie, 2005.....	115
Figura 43	Espaço da rua tornado sagrado - Dale Carnegie, 2005.....	115

Figura 44	Conduzindo-se para o pé do mourão - Dale Carnegie, 2005.....	116
Figura 45	A morte inevitável “a solta” – Arquivo do Boi da Liberdade, s/d	117
Figura 46	Boi e Vaqueiro - Dale Carnegie, 2005	131
Figura 47	Caboclo de fitas em evolução - Dale Carnegie, 2005	132
Figura 48	Batuqueiro de pandeirinho – Arquivo do Boi da Liberdade, s/d	136
Figura 49	Batuqueiros de Zabumba - Dale Carnegie, 2005	137
Figura 50	O artesão - Dale Carnegie, 2005.....	141
Figura 51	Imagens secretas tornadas visíveis - Dale Carnegie, 2005.....	143
Figura 52	Detalhes da indumentária - Dale Carnegie, 2005.....	145

O que transporto ao papel não é essa coexistência dos objetos percebidos, sua rivalidade diante do meu olhar. Encontro o meio de arbitrar seu conflito, que produz a rivalidade. Decido fazê-los coabitar num mesmo plano, e obtenho isso substituindo o espetáculo total e coagulando sobre o papel uma série de visões locais monoculares, nenhuma das quais é sobreponível às partes do campo perceptivo. (Merleau-Ponty, 2002 , p.78).



GUARNICENDO

Estou convocando minha turma
Tá na hora de todos comparecer
Eu assoprei meu apito
Porque esse é meu dever
Vamos responder toda
Na fogueira vaqueirada
Agora é pra valer
Eu vou guarnicê

Chico Colmbre (amo do
Bumba-meu-boi da Liberdade)

Eis um convite para “Guarnicê”¹. Um convite para reunir, brincar, dançar, deixar-se levar pelas cores, formas, brilhos das roupas e pelos sons de zabumbas, tambores de fogo, pandeirinhos e maracás do Bumba-meu-boi do Maranhão. Deixar-se inebriar com a fumaça das fogueiras, diversas vezes acesas para aquecerem instrumentos e corpos que teimam em permanecer brincantes no tempo e no espaço. Corpos que ao se movimentarem mesclando-se a cores, brilhos e sons se metamorfoseiam em outros corpos capazes de driblar, desde as intempéries da natureza, até a conjuntura social.

Por essa capacidade de metamorfosear-se, esses corpos são admirados. Essa admiração² já provoca uma experiência, suscita interrogações, e na busca de respostas, constrói-se ou faz-se aparecer textos inscritos no corpo. As expressões da pintura, do teatro, da literatura, da música, da dança, entre outras linguagens, participam na construção desses textos e dos saberes do corpo. Entre esses saberes, destacamos o Bumba-meu-boi como fenômeno estético.

Abordamos o corpo e sua dimensão estética presentes em narrativas do Bumba-meu-boi. Narrativas expressas pelos corpos que dançam essa manifestação, nas relações que se estabelecem na organização de sua prática, ou seja, nos processos de ensaios, apresentações, ritualizações, nos processos de ensino-aprendizagem, na produção e circulação de saberes.

Essa manifestação das tradições maranhenses reúne elementos constitutivos que configuram uma linguagem estética expressa pelos corpos humanos que as cultivam. Essa linguagem também se constitui enquanto expressão educativa nas formas de ser e de viver em sociedade, no espaço e no tempo, criando e recriando

¹ Guarnecer no Bumba-meu-boi maranhense significa reunir, preparar, arrumar o conjunto para dar início à brincadeira, também é toda toada cantada no instante de arrumar o cordão para deslocar-se ou apresentar-se. Guarnicê, é a forma como o termo é pronunciado pelos brincantes (Azevedo Neto, 1983).

² Segundo os antigos, a admiração é o princípio da filosofia. Diz Platão: “Essa admiração é própria do filósofo: nem tem a filosofia outro princípio além desse... E Aristóteles: “Devido à admiração, os homens começaram a filosofar e ainda agora filosofam; de início começaram a admirar as coisas que mais facilmente suscitavam dúvida, depois continuaram pouco a pouco a duvidar até das coisas maiores... Aquele que duvida e admira sabe que ignora... (Abbagnano, 2003, p.18).

estruturas, modos de ser e de fazer dos seus sujeitos sociais. Vislumbramos esse cenário como espaço que reúne diferentes códigos estéticos de viver, ser, produzir e circular conhecimentos, pois através do canto, da dança, das ações para a organização do grupo estabelecem-se diferentes estratégias de leitura de mundo. Movimentando-se, reorganizam-se, informam-se sobre a cultura e sobre si mesmo. Em tempo, cabe dizer que, compreendemos a educação enquanto aprendizagem da cultura, ou seja, como forma concreta de relação entre o ser humano e o mundo, configurando a experiência vivida.

Entre tantas leituras possíveis dos textos inscritos no corpo e, em diversas situações, o estudo propõe articular uma discussão entre os conceitos de corpo, estética e educação, situando-os no cenário das danças tradicionais, especificamente o Bumba-Meu-Boi do Maranhão e, entre tantos enfoques que poderíamos situar essa manifestação da cultura, a saber: folclórico, histórico, antropológico entre outros, priorizamos a leitura estética.

É com a compreensão da estética fenomenológica que nos identificamos para realizarmos este estudo, ou seja, a compreensão da experiência estética que se constrói em uma relação de imanência entre sujeito e objeto. Concepção relacionada com o domínio da apreensão sensível vinculada à relação de sentidos do homem com o mundo, consigo próprio e com os outros, isto é, a experiência da vida e da linguagem.

Reunir palavras, frases, toadas, memórias, imagens, foi a minha prazerosa tarefa para a construção desse texto e, ao organizar essa experiência dessa forma, não pretendo esgotar o fenômeno do Bumba-meu-boi, pois este, enquanto símbolo, escapa a qualquer definição, tal qual nos fala Chevalier (1982) a respeito os símbolos: “[...] Parece-se com flecha que voa e que não voa, imóvel e fugitiva,

evidente e inapreensível. As palavras serão indispensáveis para sugerirem o ou os sentidos dum símbolo; mas tenhamos sempre presente que elas são incapazes de exprimir todo o valor” (Chevalier ,1982, p.09).

O texto escrito e as imagens são utilizadas enquanto “transmutação” proposta por Merleau-Ponty (2002) ao comparar a pintura com a linguagem:

... é a mesma transmutação, a mesma migração de um sentido esparso na experiência, que abandona a carne onde não conseguia reunir-se, que mobiliza em seu proveito instrumentos já investidos e que os emprega de tal forma que enfim se tornem, para ele, o corpo mesmo de que precisava, no momento em que passa a dignidade de significação expressa... (Merleau-Ponty, 2002, p.74).

As imagens aqui reunidas são linguagens, dizem e completam os sentidos construídos no texto. Ao reuni-las, buscamos a compreensão do fenômeno supondo uma certa comunicação, como aquela que ocorre entre o pintor e o espectador de seus quadros:

...quando o pintor clássico, frente à sua tela, busca uma expressão dos objetos e dos seres que conserve toda a sua riqueza e traduza todas as suas propriedades, ele quer ser tão convincente quanto as coisas, ele só pensa poder nos atingir como elas nos atingem: impondo aos *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável” (Merleau-Ponty, 2002, p.76).

Teimo em fazer esses elementos dançarem no papel antes branco, vazio, tal qual os terreiros antes dos brincantes entrarem para desenharem figuras e escreverem poesias no espaço com seus corpos. Teimo, sobretudo, para trazer, na medida do possível, as cores, formas, sons que me proporcionaram essa experiência estética e oferecê-la como convite para dela também participarem. Experiência estética desencadeada em mim ainda quando criança:

... após uma esfregada nos olhos, seguida de uma espreguiçada, o corpo ainda sonolento atravessava as ruas do bairro, mas já sentia que o coração começava a pulsar ao compasso da zabumba, à medida que aproximávamos, eu, meu pai e mais seis irmãos do local onde guarnecia o batalhão... Em minha fantasia de criança, não conseguia ver homens ou mulheres, via sim, chapéus de fitas coloridas rodopiando, fazendo desenhos no espaço, tendo como fundo a penumbra da madrugada; via no peito dos brincantes, no couro do boi, bordados em canutilhos e lantejoulas com imagens de santos, animais e flores reluzentes à luz da lua que colaborava com aquela festa, mantendo-se ainda ativa no firmamento... (Viana, R. 2003, p. 16).

Nessas recordações, fui buscar dados que me possibilitassem sentidos no presente. Esse primeiro olhar sobre o Bumba-meu-boi, dá-se como percepção. “[...] Nossa percepção chega aos objetos, e o objeto uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou dele poderíamos ter” (Merleau-Ponty, 1999, p.103). Ainda em Merleau-Ponty (1999), encontramos que “[...] olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo as faces que elas voltam para ele” (Merleau-Ponty, 1999, p.105). Nesse sentido, o olhar só põe uma face do objeto, mesmo se por meio dos horizontes possamos visar todas as outras.

Olhar o Bumba-meu-boi é procurar habitá-lo, descobri-lo através de suas nuances de cores, formas e sons, sem pretender a sua totalização, mas de acordo com a experiência vivida, projetar horizontes de compreensão. Tais horizontes estão ancorados no corpo, pois:

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha do meu olhar como meio de conhecer, recalco-a e trato meus olhos como fragmentos de matéria... Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se o momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo (Merleau-Ponty, 1999, p.108).

No desenvolvimento da Dissertação de Mestrado (Viana, R., 2003), li artigos, textos e convivi com autores que também viveram suas experiências estéticas, sua admiração e registraram sobre forma de artigos e teses, como Porpino (2001) e Nóbrega (1999). Ainda que, em seus trabalhos, não tratassem especificamente do Bumba-meu-boi, esse contato esclareceu minhas dúvidas, proporcionou-me novos conhecimentos e instigou-me novas investigações que desencadearam numa nova experiência estética que registro nesse texto.

O contato com essas autoras, bem como os estudos realizados junto ao Grupo de Estudos e Pesquisas Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC, do Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, aproximaram-me dos conceitos de Fenomenologia, Corpo, Estética, e por meio deles pude atribuir novos sentidos à minha experiência com as danças tradicionais, em especial com o Bumba-meu-boi. Dessa forma, foi primordial para a construção dessa perspectiva de estudo, o encontro com a concepção fenomenológica de educação pautada na “possibilidade de educar não limitada à instrução ou aquisição de conhecimentos já prontos, mas que permita a vivência fascinante da criação de sentidos personalizados” (Porpino, 2001, p. 25).

A autora citada considera que as possibilidades educativas das danças tradicionais vão além do ensino formal; possibilidades estas, desenhadas na “integração de seus componentes, na busca da vivência estética do dançar, mediada por todo um contexto também estético, de preparação de seus rituais, incluindo o planejamento de ensaios, a confecção de vestimentas, a preparação do ambiente cênico...” (Porpino, 2001, p.133).

Como reiteração ao que foi mencionado por Porpino (2001), tem-se o pressuposto confirmado por Nóbrega (2000):

Como expressão artística do povo, a dança popular apresenta possibilidades para a educação: no campo ontológico do ser, como artesã de subjetividades individuais e sociais; no campo ético, como mestra da diversidade dos valores, etnias e sistemas simbólicos; no campo lógico, epistemológico, dos saberes, como bricoleur da escrita do conhecimento; e no campo do método, dos fazeres, como potencializadora da linguagem sensível, expressa no corpo em movimento (Nóbrega, 2000, p. 58).

Os estudos sobre o corpo em Nóbrega, aproximaram-me de Merleau-Ponty, que tornou-se o interlocutor principal nessa pesquisa. Nóbrega, entre tantos princípios que norteiam a concepção de corpo, firma-se nos estudos de Merleau-Ponty enquanto perspectiva ontológica e epistemológica do corpo.

A contribuição de Merleau-Ponty coloca-se no sentido do reconhecimento da complexidade do corpo e do movimento como elementos existenciais. O corpo não é objeto nem idéia, é expressão singular da existência do ser humano que se move. O corpo é linguagem, é movimento, é obra de arte (Nóbrega, 2000, p. 26).

A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty contrapõe-se ao discurso linear que considera o corpo como um conjunto de partes distintas entre si ou submisso à análise intelectualista e oferece uma alternativa para a ciência e para filosofia, apresentando a análise existencial que considera o corpo a partir da experiência vivida ou como o modo de ser no mundo. Nesse sentido, o corpo não se reduz a um conjunto ordenado de partes, ao detalhe anatômico, ao corpo fisiologicamente perfeito, hipostasiado na metáfora do corpo máquina. É preciso reconhecer o corpo como corpo vivo, lúdico, trágico, portador de múltiplos sentidos; um corpo associado à motricidade, à percepção, à sexualidade, à linguagem, ao mito, à experiência vivida, à poesia, ao sensível e ao invisível (Nóbrega, 1999).

O corpo não pode ser concebido apenas como extensão ou volume, contemplado do exterior, como objeto: nem do interior, sem segredo, separado de si. O corpo do qual falamos não se resume a uma visão tecnicada ou disciplinadora da condição humana. Mas de um corpo vivo, cuja linguagem projeta o indivíduo para fora de si mesmo e o expõe ao elogio ou à sanção do grupo (Nóbrega, 2003, p. 3).

Para Nóbrega (2003), essa linguagem do corpo está circunscrita ao privado, ao íntimo, ao secreto, mas também ao público, à história social e coletiva. Um corpo marcado não apenas pela extensão, volume ou capacidade de deslocamento no espaço, mas pela percepção, pelo desejo, pelo afeto.

A partir dessa compreensão fenomenológica de corpo, concebemos o Bumba-meu-boi enquanto manifestação de uma tradição, como saber inscrito nos corpos que dançam, saber constantemente renovado, pois o corpo que dança está sempre criando novos hábitos, novas significações. Nessa compreensão, partilhamos a seguinte concepção de tradição:

Saberes tradicionais são umas das formas de explicação de fenômenos e fatos da vida social, a partir da articulação de um conjunto de relações priorizadas, sistematizadas coerentemente. Mais que isso, as formas de conhecimento não científicas são capazes de articular um número maior de relações na direção das totalizações do que os níveis de especializações temáticas que a ciência consegue aprender (Almeida, M. 2001, p. 81).

Em seus estudos sobre os saberes da tradição, Almeida, M. (2001) diz que a tradição é comumente identificada como forma transacional “*folk*” entre a primitividade e a civilização, acabando “por ser percebida apenas em função de conservação, constituída por elementos petrificados nos escaninhos da memória coletiva” (Almeida, M. 2001, p. 59). Para a autora, os saberes da tradição são discriminados e rotulados de não científico, recebendo a rubrica de popular como

carga conotativa de produto inferior, desconsiderando, portanto, o seu poder de reativar o que já existiu, constituindo-se num eixo no qual, o passado se prolonga no presente.

Pela tradição, os saberes inscritos nesses corpos brincantes são reatualizados, comunicam, guardam nos seus corpos o passado sob forma de técnicas, experiências formativas e de vivências incorporadas, afirmando tais experiências no presente, esboçando prontidões para o futuro. Os brincantes trazem nos seus corpos toda a sua história, seus saberes e, em especial, a sua técnica de dançar, ou seja, maneiras de servir-se dos seus corpos para fazer seus jogos de ações e organizar-se cineticamente para reverenciar seus mitos, celebrar seus rituais, representar fenômenos diversos.

Esses conceitos de corpo, educação, estética e tradição permitiram-me um olhar sobre a manifestação do Bumba-meu-boi de um outro ângulo, e mais uma vez exercitar essa difícil, mas necessária prática de estrangeirizar-me de algo que me parecia tão próximo, tão conhecido. Dessa forma, novos desafios surgiram, entre os quais compreender as estratégias de produção de conhecimento, observando como essas danças se apresentam em relação à estética; bem como, os elementos que fazem do processo que ocorre no interior dessa prática social, um cenário educativo.

Nesse empreendimento, incorporamos a trajetória fenomenológica do fenômeno situado. Essa trajetória objetiva buscar a essência ou estrutura do fenômeno que se mostra nas descrições ou discursos do sujeito, do seu mundo real vivido. Buscamos captar, por meio das descrições das experiências vividas, a essência do fenômeno sem pretender uma universalidade da análise, considerando que a maior relevância reside na dependência do fenômeno a um contexto

existencial no qual o mesmo está situado, pois o discurso, referindo-se às experiências que os sujeitos vivenciam no seu mundo-vida contém uma situacionalidade.

Na concepção fenomenológica, todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido. Para pensarmos a própria ciência com rigor, apreciar o seu sentido e seu alcance, é necessário despertar essa experiência de mundo da qual ela é expressão segunda, pois “tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (Merleau-Ponty, 1999, p. 3).

O que a fenomenologia propõe é estudar as essências, repondo-as na existência, considerando que não se pode compreender o homem e o mundo senão a partir de sua facticidade. É um relato do espaço, do tempo, do mundo vivido. “É a tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possa fornecer...” (Merleau-Ponty, 1999, p. 02). Para o autor, o real deve ser descrito, não construído ou constituído; o mundo fenomenológico não é um objeto que possamos constituí-lo através de leis, e sim o meio natural e campo de todo nosso pensamento e de toda as nossas percepções explícitas.

Para a fenomenologia, a racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe racionalidade pelo confronto das perspectivas através das quais as percepções se confirmam e um sentido aparece, sem, no entanto, ser transformado em espírito absoluto.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (Merleau-Ponty, 1999, p.18).

Os termos “mundo vivido” e “mundo-vida” originam-se da palavra alemã *Lebenswelt* e referem-se ao mundo pré-reflexivo, pré-objetivo do ser, ou seja, antecedente à reflexão. Essa expressão recebe reforços com a compreensão da verdade, e esta é definida na evidência da experiência vivida; ocorre no devir, através da dialética entre sujeito e objeto no momento da experiência vivida; experiência esta, em que o conhecimento nunca tem domínio sobre o objeto e ocasiona-se um ao outro (Merleau-Ponty, 1999).

Dessa forma, na perspectiva metodológica de orientação fenomenológica, o material para a análise é constituído estritamente das descrições das situações vividas nesse mundo-vida. A descrição está relacionada aos relatos do espaço e do tempo vividos. Relata o percebido, isto é, o visto, o sentido, a experiência como vivida pelo sujeito (Merleau-Ponty, 1999).

A descrição assume a forma de um texto à espera de interpretação; é ele que fornece indicadores do solo perceptual onde ocorre a experiência da qual são destacadas as unidades de significados, isto é, unidades da descrição ou do texto que fazem sentido para o pesquisador a partir das interrogações formuladas. O sujeito pode ser o sujeito (sujeitos) da pesquisa escolhido pelo pesquisador por sua relevância em relação ao fenômeno investigado, e pode ser o próprio investigador que descreverá o modo como percebe o fenômeno, assim como o modo pelo qual vê outros sujeitos.

O material para análise da nossa investigação é constituído das descrições da minha experiência vivida com o Bumba-meu-boi da Liberdade, em casa (por meu pai, que em vida integrava esse grupo), nas ruas, nas experiências de outros autores através de suas produções bibliográficas, nas experiências expressas nas memórias das pessoas que fazem o Boi e, sobretudo, na experiência estética vivida enquanto pesquisador nos últimos dois anos junto a esse grupo.

Ressaltamos que, ao eleger uma manifestação tradicional dentro da grande diversidade cultural brasileira, não estamos afirmando que somente essa tenha a particularidade enfocada para o estudo. Acreditamos que as diversas manifestações culturais brasileiras constituem-se como fenômeno estético. A situacionalidade do fenômeno é prerrogativa do viés metodológico pelo qual optamos para esse empreendimento.

O Bumba-meu-boi da Liberdade ou Boi de Leonardo é um dos principais bois de Guimarães radicados na cidade de São Luís, no Estado do Maranhão. É um dos mais tradicionais grupos do Sotaque de Zabumba e o que mais conserva as características desse subgrupo. É um conjunto volumoso, organizado, uniforme e luxuoso e que tem como sede o bairro da Liberdade.

Segundo estudos de Azevedo Neto (1983), o Bumba-meu-boi maranhense divide-se em Grupos, influência maior ou menor das etnias negra, branca e indígena, na batida básica da bateria, idéia central, guarda-roupa, e no bailado. Os subgrupos são derivados de alterações desses grupos devido à região de origem, a exemplo do Boi de Leonardo que é de Guimarães, município da baixada maranhense. A divisão em “sotaques” ou “estilos” decorre da predominância de determinado instrumento musical. Os sotaques são: Zabumba, Orquestra, Matraca, Pandeirões e Costas de Mão.

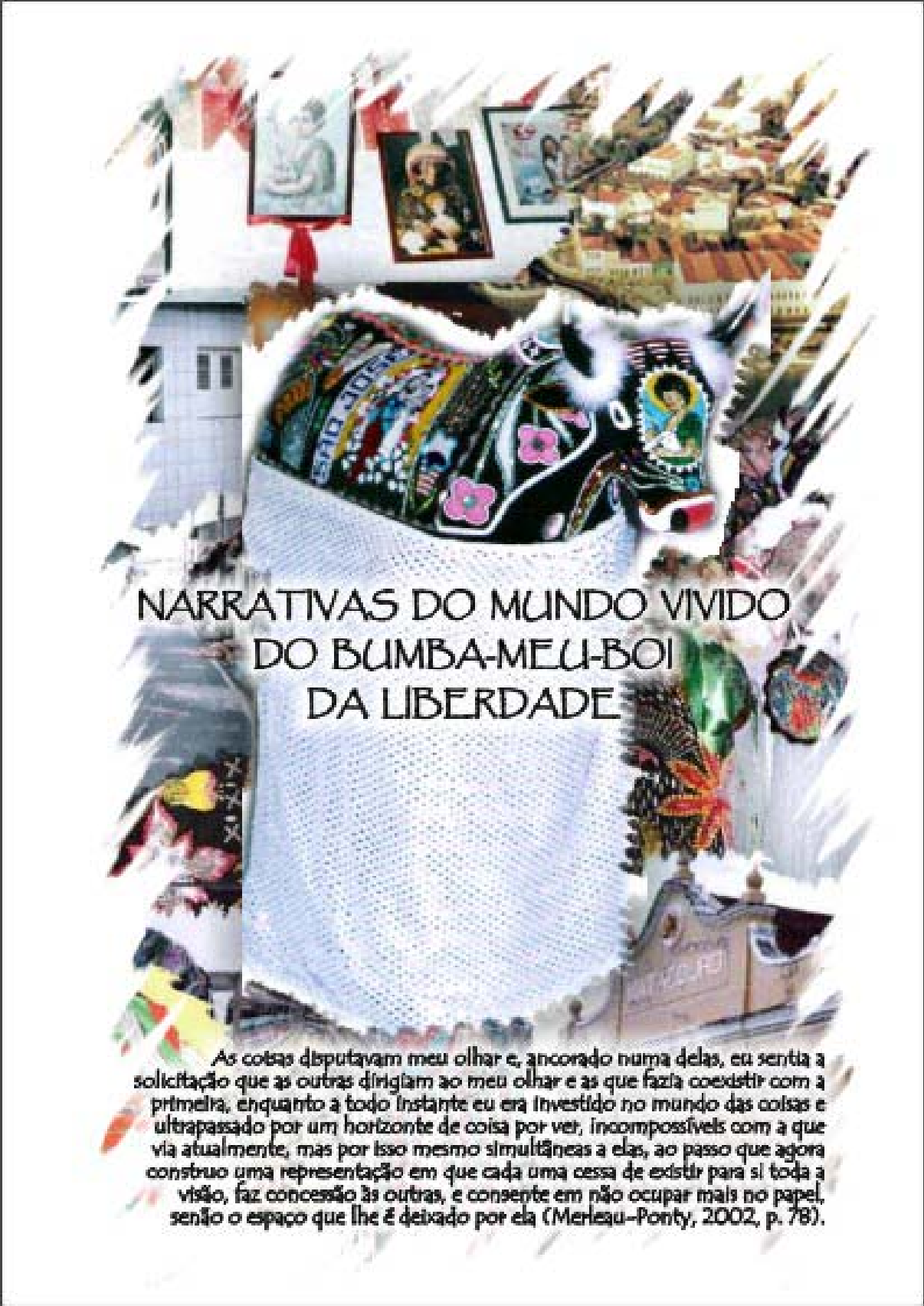
Colocamos a percepção e a experiência vivida como uma abertura ao mundo que pretendemos conhecer. Dessa forma, situamos a nossa atividade de pesquisa no logos sensível estético. “Por meio do logos sensível, estético, coloca-se a experiência perceptiva como campo de possibilidades para o conhecimento, investido de plasticidade e beleza de formas, cores e sons. O conhecimento é interpretação, compreendida como obra de arte, aberta e inacabada, horizontes abertos pela percepção” (Nóbrega, 2003, p. 165). Trata-se de “uma nova possibilidade de leitura do real e da linguagem sensível, procedendo pela reversibilidade dos sentidos” (Nóbrega, 1999, p. 124).

Na concepção fenomenológica, os sentidos não são só aparelhos destinados a captar uma imagem do mundo, são portanto, meios para o sujeito ser sensível ao objeto, harmonizar-se com ele, compreendê-lo, experimentá-lo.

Buscamos reencontrar nos dados originários da experiência, unidades de significados para chegarmos à estrutura do Bumba-meu-boi enquanto fenômeno estético e educativo. Ressaltamos também que, para chegarmos a essas unidades de significados, exercermos uma outra atitude importante na pesquisa de orientação fenomenológica: a redução fenomenológica. É por essa atitude que suspendemos ou retiramos toda e qualquer crença, teorias ou explicações existentes sobre o fenômeno, para o olharmos por outros ângulos e percebermos outros sentidos. Sobre a redução, Merleau-Ponty (1999) discorre que:

É porque somos do começo ao fim relação ao mundo, que a única maneira, para nós, de apercebermos-nos disso é suspender esse movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade ou ainda fora do jogo... Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural – elas são, ao contrário, o tema constante da filosofia – mas porque, justamente enquanto pressupostos de todo pensamento, elas são “evidentes”, passam despercebidas e porque para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas temporariamente (Merleau-Ponty, 1999, p. 10).

É nessa experiência estética, sensível, portanto corporal, que apresentamos a leitura do Bumba-meu-boi como fenômeno estético, delineando a presença corporal e a estética como modos de conhecer.



NARRATIVAS DO MUNDO VIVIDO DO BUMBA-MEU-BOI DA LIBERDADE

As coisas disputavam meu olhar e, ancorado numa delas, eu sentia a solicitação que as outras dirigiam ao meu olhar e as que fazia coexistir com a primeira, enquanto a todo instante eu era investido no mundo das coisas e ultrapassado por um horizonte de coisa por ver, impossíveis com a que via atualmente, mas por isso mesmo simultâneas a elas, ao passo que agora construo uma representação em que cada uma cessa de existir para si toda a visão, faz concessão às outras, e consente em não ocupar mais no papel, senão o espaço que lhe é deixado por ela (Merleau-Ponty, 2002, p. 78).

Boi de todos os tempos e lugares...

Bumba-meu-boi, Boi Bumbá, Boi Calemba, Boi Surubim, Boi de Reis... Boi de todos os tempos e todos os lugares. O animal que dá nome a maior manifestação popular do Maranhão foi chamado por Mário de Andrade de “bicho nacional por excelência”, por inspirar festas em todos os estados do Brasil. O autor comenta que, embora não seja genuinamente brasileira uma vez que sua origem ancora nas culturas ibérica e europeia coincidindo com festas mágicas afro-negra, essa manifestação se tornou a mais complexa e original de todas as danças brasileiras (Mário de Andrade, 1982).

A ligação estreita entre ser humano e o animal boi está presente na mitologia de vários povos. Símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de capacidade de trabalho e de sacrifício, na história da humanidade encontramos registro da figura do boi, seu aspecto de doçura, desapego e desprendimento evoca a contemplação. A sua ligação com os ritos religiosos como vítima ou como sacrificado lhe dá um caráter sagrado. Sagrado no Egito, Fenícia, Caldéia, Cartago, merecedor de cultos e festividades, imagem de fecundidade e relacionado com os sistemas astrais, os Babilônios escolheram-no para representar um dos doze signos do zodíaco. Na China antiga, um boi de barro representava o frio, que se expulsava na primavera para favorecer a renovação da natureza. A iconografia Hindu lhe fez a montaria e o emblema de Yama, divindade da morte. Respeitado como ser humano, o seu sacrifício é um ato religioso, essencial entre as populações montanhesas do Vietnã, cuja morte ritual lhe dá o status de enviado, o intercessor da comunidade junto aos espíritos superiores. Em todo o norte da África, o boi é um animal sagrado oferecido em sacrifício, ligado aos ritos do trabalho e fecundidade da terra (Chevalier

& Gheerbrant, 1982).

Cascudo (1980) faz referência à presença do boi como elemento motivador de comemorações populares, religiosas e míticas, afirmando que há bois dançantes por todas as regiões pastoris do mundo, África, Ásia, América Austral, Central e do Norte e, em especial, cita o *Boef Gras* na França, o boi processional dos vanianecas do sul da Angola, o boi bento de São Marcos, em Portugal.

A admiração e as comemorações em torno do animal “boi” trazidas pelos europeus encontrou terreno fértil em terras brasileiras e, em cada região, foram acrescentando-lhe elementos que lhe deram características particulares. Cascudo (2001) comenta que pelas regiões onde a atividade pecuária predomina, há uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, sua agilidade, força e decisão.

Especialmente no Nordeste, onde outrora não havia a divisão das terras com cercas de arame, os bois eram criados soltos, livres, nos campos sem fim. A cada ano os vaqueiros campeavam o gado para a *apartação*, separando as boiadas pelas marcas impressas a fogo. Alguns touros e bois escapavam ao cerco anual e iam criando fama de riscos e bravios. Eram os barbatões, que vaqueiros destemidos iam buscar. Às vezes, o boi tornava a escapar e sua fama crescia pela ribeira. Cantadores encarregavam-se de celebrar suas manhas, velocidades e poderio. Outros cantadores levavam cantando esses versos para outras regiões. O boi ficava célebre... O boi de certa forma está inserido no contexto cultural do Brasil e sua figura se apresenta em folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel e em outras manifestações, com diferentes nomes: Boi-bumbá, Boi-de-Reis, Reisado, Boi de mamão, Boi-calemba e outros (Cascudo, 2001, p. 69).

Os séculos XVII e XVIII, auge do ciclo econômico do gado, testemunharam o surgimento do Bumba-meu-boi. O ciclo do gado no Brasil data do século XVII e teve os portos da Bahia e Pernambuco como grandes centros de irradiação da criação de gado vindos das Ilhas de Cabo Verde. As fazendas de gado se multiplicaram rapidamente pelo Nordeste, estendendo-se, embora numa ocupação muito rala e cheia de vácuos por grandes áreas. A partir da Bahia, elas se espalharam para

Norte e Noroeste, em direção ao Rio São Francisco. De Pernambuco seguiram também a direção Norte e Noroeste, indo ocupar o interior dos atuais Estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Depois de atingir o Rio São Francisco, este é transposto em fins do século XVII, começa a ser ocupado o interior do atual Estado do Piauí. A progressão das fazendas não cessou no Piauí, elas transpuseram o Rio Paraíba e confluíram no Maranhão, atingindo as margens do Rio Itapecuru. Para o Leste as fazendas transbordam no Ceará, onde o movimento confundiu-se com outro que em direção contrária vinha de Pernambuco, acompanhando o contorno do litoral. (Prado Júnior, 1990).

Em meados do século XVIII o sertão do Nordeste alcança o apogeu de seu desenvolvimento. O gado produzido nessa região abastece sem concorrência todos os centros populosos do litoral, desde o Maranhão até a Bahia. O crescente número de fazendas no sertão nordestino é explicado por Prado Júnior (1990) como consequência, em parte, pelo consumo crescente do litoral onde se desenvolvia a produção açucareira e o povoamento e também, pela pequena densidade econômica e baixa produtividade da indústria e principalmente pela facilidade com que se estabeleciam as fazendas. É o autor que assim as descreve:

... levantada uma casa, coberta em geral de palha – são as folhas de uma espécie de palmeira, a *carnaubeira*, muito abundante, que se empregam, feitos uns toscos currais introduzido o gado (algumas centenas de cabeças), estão ocupadas três léguas (área média das fazendas) e formado um estabelecimento. Dez ou doze homens constituem o pessoal necessário: recrutam-se entre índios e mestiços, bem como entre foragidos dos centros policiados do litoral: criminosos escapos da justiça, escravos em fuga, aventureiros de toda ordem que logo abundam numa região onde o deserto lhes dá liberdade e desafogo (Prado Júnior, 1990, p.45).

O Bumba-meu-boi teria nascido de negros escravos, mamelucos, mestiços, gente pobre, agregados de engenhos e fazendas, trabalhadores da roça e pequenos

ofícios das cidades interioranas, por volta das últimas décadas do século XVIII. Teria começado na forma inicial, *boi de canastra*, semelhante à manifestação que ocorria em Portugal e Espanha, consistindo em armação em vime, coberta de pano pintado, cabeçorra bovina, ampla cornadura, unicamente usado para dispersar e afugentar os curiosos atrapalhantes de uma função apresentada ao ar livre (Casculo, 1980).

Essas manifestações em torno do boi em Portugal e Espanha, as quais se refere Casculo (1980), tratam-se das “Tourinhas” imitação de uma corrida de touros, utilizando novilhas mansas ou sendo estes representados por canastras cobertas com tecidos, era composta com cabeças falsas de touro e assentadas sobre duas rodas e eram movidas por um homem do lado de dentro. As “tourinhas” eram utilizadas para o exercício dos praticantes do toureio (Silva, 1958). A canastra consistia em uma cesta larga e pouco alta entretecida de verga, espécie de vara flexível e delgada (Figueiredo, 1922).

Ramos (1971) afirma a contribuição decisiva do Negro africano na formação do Bumba-meu-boi, que, ao chegarem ao Brasil, teriam adaptado suas próprias instituições aos velhos autos populares trazidos pelo colonizador português e às manifestações de procedências ameríndias. O autor considera o Bumba-meu-boi como sobrevivência totêmica, atendo-se a informação que algumas das tribos importadas para o Brasil, no tráfico de escravos pertenciam a povos totêmicos, a exemplo dos povos bantos e sudaneses, ainda que, ressalva o autor, muito embora, entre muitas tribos do Sudão não se possa falar propriamente em verdadeiro totemismo, tratando-se apenas de afinidades entre certos animais e plantas e os membros da clã.

A afirmação de Ramos (1971) é contestada por Vieira Filho (1977), ao comentar que não se encontra nem as ligações totêmicas sinalizadas pelo autor,

nem remotas ligações zooculturais da Índia e do Egito, que alguns autores discutem sobre o folguedo. Para Vieira Filho (1977), no que concerne ao Bumba-meu-boi, este está ligado ao ciclo econômico do pastoreio, no começo da vida colonial brasileira.

O auto ou trama que constitui o enredo da festa é comum a todas as áreas brasileiras onde ocorre o folguedo. Versa sobre a história de Pai Francisco e Mãe Catirina, trazendo elementos satíricos que remetem às questões raciais e sociais. Pai Chico (um negro), rouba um boi do patrão (elemento branco), para lhe retirar a língua e dar a Catirina que estava grávida e desejosa de comer língua de boi. Ao recapturar o animal, o patrão procura salvá-lo com a intervenção dos pajés e cazumbás (elemento ameríndio). Para contentamento geral, o boi ressuscita e os brincantes entoam cânticos de louvor e dançam ao seu redor que ao seu turno faz evoluções diversas (Vieira Filho, 1977).

Marques (1999) afirma que, como auto popular, o Bumba-meu-boi nasce no final do século XVII em meio às lutas sociais, agitado pelos grandes combates entre senhores, escravos, índios e brancos no seio da sociedade patriarcal e escravista de um Brasil colonial, pressionado pelas revoltas populares. Nesse sentido, a autora infere que:

Em meio a essa realidade, o Bumba-meu-boi torna-se uma sátira ao patriarcalismo escravista: do fazendeiro que massacra os negros e índios, mas baixa a cabeça para a nobreza; do doutor burguês, estudante de Coimbra, metido a entender de tudo, mas que no fim só consegue resolver o problema com ajuda do curandeiro; do delegado autoritário, valente com a tropa e covarde sem ela, e do sacerdote, sempre pronto a atender às elites com base num discurso populista. Todos caricaturados em personagens, em que a inversão de papéis e de discursos violentos torna-se um ajuste de contas (Marques, 1999, p. 57).

O registro mais antigo sobre o Bumba-meu-boi no Brasil foi veiculado em 1840 em “O Carapuço”- jornal publicado em Recife pelo Padre Miguel do

Sacramento Lopes Corrêa, onde já descrevia o enredo, os personagens e o bailado.

E é Cascudo que segue descrevendo cenas e cenários

De quanto recreios, folganças e desenfadados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça como o aliás bem conhecido *Bumba-meu-boi*. Em tal brinco não se encontra um enredo nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates... Um negro metido debaixo de uma baieta é o boi, um capadócio, enfiado pelo fundo de um panacu velho chama-se cavalo – marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça como uma urupema, é o que se chama caipora: além disso há outro capadócio que se chama *Mateus*. O sujeito do cavalo marinho é o senhor do boi, de burrinha, da caipora e do Mateus... Todo o divertimento cifra-se em o dono de toda esta sucia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino (Cascudo, 1980, p. 34).

Notadamente, em relação ao surgimento do Bumba-meu-boi no Maranhão, Vieira Filho (1977) confirma as notas de Cascudo, concordando que nesse Estado, a brincadeira teria surgido provavelmente por volta dos últimos anos do século XVIII como brincadeiras de escravos nas fazendas de engenhos e comenta também que, na capital, a polícia sempre andava às voltas com esses folguedos por julgá-los prejudiciais à ordem pública, chegando a proibir sua exibição nas décadas de 50 e 60 do século XIX. O autor faz referência a essa proibição, relatando que em 1858 o jornal “O Globo”, editado em São Luís, estampava notícia tachando o Bumba-meu-boi de brincadeira indecente, grotesca, bárbara e que por isso devia ser proibida.

De geração a geração, de local para local, a manifestação sofreu adaptações regionais, passou por muitas mudanças. Criou características próprias a cada região, na maneira de dançar, cantar, vestir-se. A brincadeira atravessou o tempo e o espaço, cantou e encantou gerações, sofreu processos de exclusão, inclusão e

adaptação. Sua dança permanece viva nos corpos daqueles que fazem dessa festa seu espetáculo, sua vida, seu mundo.

Vamos encontrar os brincantes do boi de norte a sul do País, decerto com outras denominações; porém com a única certeza de festejar, divertir-se e manter-se vivo através dessa dança. Baitello Junior (1998), ao comentar a frase “Breve é a vida, longa é a arte” proferida por Hipócrates, faz referência ao homem mortal enquanto ser biológico, mas que a arte (universo denominado pelo autor como cultura) tem a finalidade de vencer a morte, de sobreviver ao tempo e com isso imortalizar seu criador. As contribuições e descobertas de cada indivíduo, de cada grupo social, de cada época perpetuam, transmitindo as informações de geração a geração, grupo a grupo, época a época.

O cenário: o mundo do Bumba-meu-boi da Liberdade, o Boi de Leonardo, o mundo de Leonardo

Às margens do rio Anil que junto ao rio Bacanga serpenteiam as entranhas da cidade de São Luís, localizada na ilha de mesmo nome, da praça de onde outrora funcionava um antigo matadouro de onde hoje ouve-se sons efusivos de jovens e crianças vindos da escola municipal Mário Andreazza, avista-se a rua estreita onde se localiza a fazenda de seu Leonardo. A brisa que sopra do rio Anil em direção às suas margens prenuncia a chegada do momento de preparação para a grande festa na cidade: os festejos juninos.

Afastando-se da praça, seguindo a rua estreita ladeada por casas construídas umas coladas às outras e em sua grande maioria com janelas e portas gradeadas num verdadeiro mosaico arquitetônico de formas e cores, chega-se à fazenda do

senhor Leonardo Martins Santos, o mestre Leonardo, dono do grupo de Bumba-meu-boi que também leva o nome do bairro onde situa-se a fazenda, Liberdade. Nessa fazenda, a Sociedade Junina Bumba-meu-boi da Liberdade, o Boi da Liberdade ou apenas Boi de Leonardo, como é popularmente conhecido (alusão àquele que o criou), aguarda a hora de guarnicê, isto é, o momento de reunir e preparar o grupo para a grande festa que se aproxima.

A denominação “fazenda” para os terreiros ou locais onde se desenvolvem essas manifestações, encontram ressonância na história, uma vez que o Bumba-meu-boi, sobretudo no norte-nordeste brasileiro tem suas origens ancoradas no ciclo econômico brasileiro denominado ciclo do gado, já comentado anteriormente.

O que se conhece por fazenda, na realidade, trata-se de um barracão ladeado por casas que acompanham a construção arquitetônica característica do bairro, edificadas bem rente à parede do vizinho.



Fig. 01: Fazenda do Boi da Liberdade

Sede do grupo de Bumba-meu-boi, o imóvel traz sua fachada recoberta com azulejos brancos em cuja frente apresentam-se duas janelas grandes e, à esquerda de ambas, dois pequenos degraus dão acesso à porta de entrada que vai dar direto a um grande salão na frente e para outros compartimentos atrás, onde residem D. Adelaide Correia Santos, esposa de Leonardo e outros parentes tanto de parte de Leonardo, como de D. Adelaide.

Nesse grande salão enfeitado de bandeirolas brancas e vermelhas, cadeiras e bancos localizados próximos à parede formam uma espécie de arena onde são feitas as reuniões, os primeiros “treinos”. Observo também os elementos que

Fig. 02: Detalhes do salão enfeitado



marcam essa rica manifestação da cultura maranhense. Pendurados pelas paredes, vejo indumentárias como chapéus de fitas, assim como alguns instrumentos como maracás, pandeirinhos, que darão o som da

festa. Em um canto do salão, caladas e silenciosas descansam as zabumbas empilhadas umas sobre as outras, assim como o tambor de fogo, instrumentos que marcam o ritmo dessa manifestação.

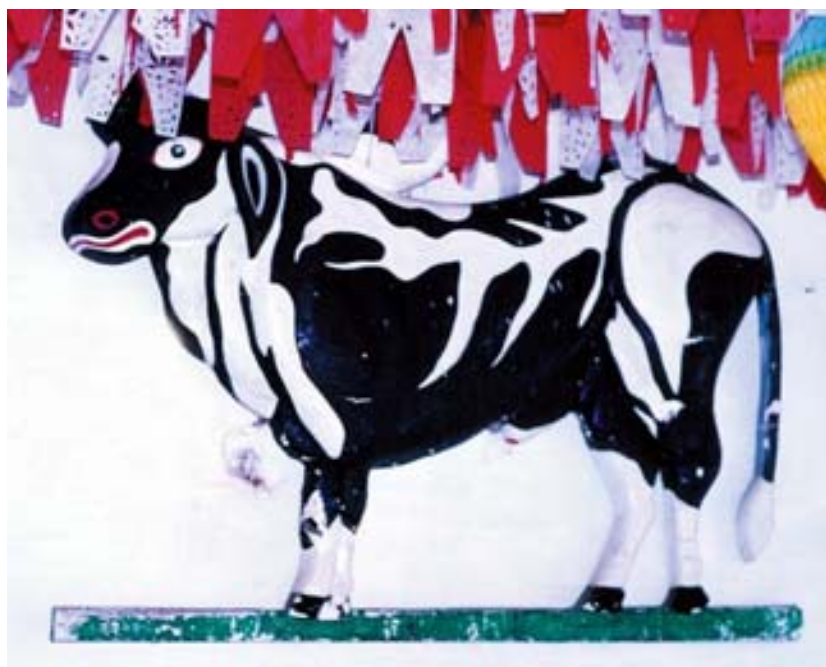


Fig. 03: Boi símbolo maior

Em uma das paredes encontra-se uma grande figura de um boi esculpida em isopor, símbolo maior dessa manifestação. No canto direito de quem entra no salão ergue-se um pequeno altar, espécie de santuário ou oratório com imagens de vários santos da Igreja Católica, sobressaindo entre estes a imagem de São João Batista, grande protetor dos grupos de Bumba-meu-boi, ao lado de outros santos, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal, aos quais são rendidas homenagens, não só durante os festejos juninos, mas, estendendo-se por todo o ano. Nesse salão respira-se uma atmosfera de misticismo e credence que permeia essa manifestação que reúne homem, boi e santo num só objetivo: viver em sua plenitude a condição humana.



Fig. 04: Oratório

Nessa rua estreita, localizada no bairro da Liberdade, foi que Leonardo, natural da cidade de Guimarães-MA³, plantou sua fazenda, criou e radicou o Boi da Liberdade, o seu mundo do Boi, o Boi de Leonardo, o mundo de Leonardo. Daqui, levados pela brisa que vem do rio Anil, ecoa pelos quatro cantos da cidade o som proveniente das zabumbas, instrumentos que dão tom ao bailado, ao sotaque do Boi de Leonardo, um Boi de Zabumba.

Entre os brincantes do boi, sotaque é sinônimo de ritmo, estilo do Bumba-meu-boi. Atualmente, convencionou-se a divisão do Bumba-meu-boi maranhense em cinco Sotaques: Zabumba ou Guimarães; Orquestra; Matraca ou Ilha; Pandeirões ou Pindaré e o Sotaque de Costa de Mão, característico da região de Cururupu (Azevedo Neto, 1983).

³ Guimarães, município localizado na microregião litoral ocidental maranhense. Nasceu de uma fazenda denominada "Guarapiranga" doada pelo português José Bruno de Barros à coroa real, em 12 de janeiro de 1758. Em 19 de janeiro do mesmo ano foi lançada à categoria de Vila com o nome de Guimarães em homenagem a sua co-irmã portuguesa. (Moraes, F.1993).

Azevedo Neto (1983) classifica o Bumba-meu-boi maranhense em Grupo, Subgrupo e Sotaque. O Grupo é onde a influência maior e primeira são os instrumentos utilizados na batida básica da bateria, na idéia central do guarda-roupa e no bailado. Os Subgrupos são variações desses grupos, desses conjuntos de características decorrentes de influências de sua região de origem, é o estilo regional. Sotaque, para o mesmo autor, é o estágio em que algumas das características principais (grupo) ou secundárias (subgrupos) foram alteradas; ou por imposições econômicas ou pela noção individual de estética do dono do Boi; é o estilo individual de cada conjunto.

Azevedo Neto (1983) afirma ainda que essa divisão é aleatória, pois há supervalorização do termo “sotaque”, abrangendo mais do que o mesmo possa alcançar e há um descaso na observância de várias diferenças entre bois colocados sob mesmo título e que, na impossibilidade de separá-los em subgrupos, são bastantes para distingui-los em sotaques. O mesmo autor cita o exemplo do chamado sotaque de zabumba; para ele, não é sotaque, é subgrupo, pois reúne Bois que têm diferenças suficientes para que sejam considerados como sotaques distintos, ainda que tenham o mesmo ritmo e o mesmo guarda-roupa.

Um caso concreto: os bois de Lauro e Leonardo dizem-se de um mesmo sotaque. Nunca! São na verdade, de um mesmo subgrupo (Guimarães) mas são de sotaques distintos. Se é certo que a bateria, basicamente é a mesma, varia a concepção do que deva ser o auto, diferem entre si em significativa parte do guarda - roupa e seus ritmos têm sensíveis diferenças. São de uma mesma região, de um mesmo ramo e, por conseguinte, sofreram, nas suas origens influências comuns tanto primárias (grupo) quanto secundárias (subgrupos). São similares; o que é suficiente para reuni-los num mesmo subgrupo, mas não são inteiramente iguais, o que também é bastante para separá-lo em sotaques (Azevedo Neto, 1983, p.17).

Esse pensamento é compartilhado por Alauriano Campos de Almeida, Seu Lauro, amo⁴ do Boi de Ivar Saldanha, Boi sotaque de Zabumba.

O ritmo do Boi de Zabumba difere nos batuques: Leonardo é um timbre, Antero é outro, o meu é diferente dos dois, o de D. Zeca é mais acelerado. O Boi de Canuto tem aquele batido descansado, o de Leonardo é mais rápido um pouquinho. O único que tem semelhança com o meu é o de Antero, porque ele brincou junto comigo. Conheço o batuque de cada um (Almeida, A.1999, p. 85).

Portanto, sotaque não é o estilo de vários bois e sim a característica individual de cada um, cada conjunto é um sotaque, pois não existem “Bois” iguais. “É uma precipitação. Partindo da idéia de que as características do ritmo, do guarda-roupa e dos instrumentos utilizados é que determinam, quando absolutamente iguais, o agrupamento de bois em um mesmo sotaque...” (Azevedo Neto, 1983, p. 16)

Os grupos se caracterizam pela presença marcante, predominante de um dos elementos que compõe essa manifestação, ou seja, índios, brancos, negros. Dessa forma, temos o Grupo Indígena com forte influência indígena no ritmo, nos instrumentos, no guarda-roupa e no bailado; o Grupo Africano, o ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda-roupa têm influência dos negros africanos e o Grupo Branco em que a coreografia, o guarda-roupa são tipicamente de origem européia.

Os subgrupos surgiram das modificações que a manifestação original sofreu conforme os locais onde os conjuntos iam se formando, tais como inclusão de novos instrumentos que alteraram o som, intensificaram ou amainaram as batidas, fazendo surgir variações rítmicas. No guarda-roupa, peças foram criadas ou suprimidas seguindo condições locais ou gosto predominante do conjunto (Azevedo Neto, 1983).

⁴ O chefe do conjunto. O principal cantor. Na representação, é o proprietário da fazenda. Geralmente é vivido pelo dono da brincadeira (Azevedo Neto, 1983, p.77).

Azevedo Neto (1983) distribui os Bumba-meu-boi do Maranhão da seguinte maneira: Grupo Africano⁵, Subgrupo de Zabumba ou Zona de Guimarães (sotaque de Leonardo, sotaque de Antero, sotaque de Canuto, sotaque de Laurentino, sotaque de Newton, Sotaque de Lauro), Subgrupo da zona do Itapecuru (sotaques de Coroatá, sotaque de Caxias, sotaque de Codó e sotaque de Itapecuru), Subgrupo de Cururupu, subgrupo do Mearim (sotaques de Pedreiras, sotaque de Bacabal). Grupo Indígena, Subgrupo de Penalva, Subgrupo da Ilha, *Bois da Ilha ou de Matraca* (sotaques da Madre Deus, sotaque de Iguaíba, sotaque de São José de Ribamar, sotaque de Maracanã, sotaque de Matinha, sotaque da Maioba), Subgrupo da Baixada, *Bois da Baixada* (sotaque de Pindaré, sotaque de Viana, sotaque de São João Batista. Grupo Branco, Subgrupo de Orquestra, *Bois de orquestra* (sotaque de Rosário, sotaque de Axixá).

O Grupo Africano é provavelmente o mais amplo e mais antigo representante do Bumba-meu-boi maranhense; suas raízes são originalmente africanas e seus subgrupos se expandiram por todo o Estado; nos demais grupos, os subgrupos aconteceram próximos uns dos outros. A citação que segue explica o fato de o Grupo Africano ter tamanha dimensão.

O fato é que enquanto o índio brasileiro era empurrado no sentido de determinadas regiões pra um confinamento forçado ou espontâneo; enquanto o branco permanecia próximo às áreas mais povoadas, o negro - mandado ou fugido, espalhava-se por todo o Estado, disseminando seus cantos, suas danças seu jeito de divertir-se (Azevedo Neto, 1983, p.24).

O grupo Africano tem como ponto forte o bailado sustentado pelas batidas de tambores. O tambor está presente em quase todas as manifestações e rituais da

⁵ Sobre esse Grupo é que discorreremos mais, considerando o recorte do trabalho. Maiores informações sobre os demais, ver Azevedo Neto, Américo. Bumba-Meu-Boi no Maranhão (1983).

humanidade, pelo seu caráter mágico, aproximando o ser humano dos ritmos da natureza, assim como, permitindo-lhe o êxtase e o transe, o desligamento terreno, material e aproximando-o do plano espiritual (Chevalier & Gheerbrant ,1982).

O ruído do tambor é associado à emissão do som primordial, origem da manifestação e, mais geralmente, ao ritmo do Universo. Na China antiga está associado à trajetória aparente do sol e da água, elemento do norte hibernal. Na Índia é utilizado como tambor de guerra, relacionado ao trovão e ao raio sob seu aspecto destruidor. O tambor também é utilizado como arma psicológica, desfazendo internamente toda a resistência do inimigo; como força sagrada, trovejando como o raio, ou como caráter mágico tal qual os utiliza os Xamãs das regiões altáicas (Chevalier & Gheerbrant,1982).

Na África, o tambor apela à descida dos favores celestes. Está associado a todos os acontecimentos da vida humana, é o eco sonoro da existência:

Instrumento africano por excelência, dizem os especialistas do Continente Negro, o tambor é, no sentido pleno da palavra o **logos** da nossa cultura, identificando-se com a condição humana, de que é a expressão, ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, rapaz na idade da iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o **ritmo vital da sua alma** com todas as voltas de seu destino. Ele identifica-se com a condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino. Assim também não é de admirar ver-se em certas funções especiais, o tambor nascer com o homem, para morrer com ele (Chevallier & Gheerbrant, 1982, p. 630).

Em se tratando do solo brasileiro, Lima (1996) comenta que, em 1587, o cronista Gabriel Soares de Souza registra a presença do tambor entre os tupinambás, e que Debret, em sua “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” descreve uma dança de índios, em que “o zabumba é representado por uma carapaça de tartaruga, na qual batem com uma vareta. Vejamos o trecho assinalado por Debret,

sobre as danças dos Índios coroados de Minas Gerais, que serviu para a interpretação de Lima (1996):

O divertimento mais comum é a dança. Na maioria das vezes não passa de um passeio a passos curtos, feito em fila, e no qual as personagens saltam alternativamente sobre um e outro pé. A medida é dada pela música, cujo movimento moderado é marcado por duas batidas rápidas e uma mais lenta, em seguida. Seu canto constitui-se apenas de uma sílaba articulada em dois tons sucessivos, em obediência aos tempos do compasso. Os instrumentos são formados de diferentes objetos sonoros, coloquintidas, sêcas carapaças de tartarugas, etc., que seguram numa das mãos, como o nosso triângulo, nos quais batem uma contra a outra com uma vareta (Debret, 1965, p. 24).

Continuando sua incursão sobre os tambores, Lima (1996) diz que, o português conhecia o instrumento, não só pela via romana, que povoou a Lusitânia, como através da ocupação moura, durante oito séculos. Quanto aos africanos, o autor afirma que os mesmos possuíam o tambor de vários estilos e trouxeram seus tantãs, adufes e pandeiros, fazendo largo uso em suas festas religiosas e profanas, dando nomes a algumas dessas festas e no Estado do Maranhão, entres outras, ao Tambor de Mina e Tambor de Crioula⁶. Nesse sentido, Lima (1996) afirma que:

Índios, brancos e negros conheceram o tambor sob as mais variadas formas e tamanhos, visto como dele se serviam, diuturnamente, para marcar o ritmo das caminhadas na selva, estimular os guerreiros ao combate, promover as danças e como meio de comunicação; nas aldeias portuguesas, para acompanhar as festas religiosas e, no Brasil, elemento indispensável no cortejo do Zé Pereira, pelo carnaval; para animar os batuques nas senzalas, ou para acentuar o clima místico nas sessões de culto dos orixás (Lima, 1996 p. 04).

⁶ O tambor de Crioula é uma dança que veio no bojo da escravidão negro-africana e não tem nenhuma conotação ritual. É um batuque caracterizado, do ponto de vista coreográfico, pela umbigada, elemento constante em inúmeras outras danças de origem africana. A umbigada, entre nós tem a denominação de punga (Vieira Filho, 1977). Sobre o tambor de Mina discorremos neste trabalho em nota na página 84.

O instrumento que marca a batida do grupo africano do Bumba-meu-boi maranhense é a zabumba. Outras denominações lhe são dadas como, “bombo” “bumbo”, “cabaçal”, “esquentamulher”. É um tambor grande coberto com couro de boi em ambos os lados. Antigamente, a circunferência que lhe dava forma era feita em madeira; atualmente é feita em zinco ou flandres.



Fig. 05: Zabumba

Instrumento de percussão que chegou ao Brasil no século XVIII, tornou-se popular, sobretudo, pela sua presença em manifestações de sambas, batuques, maracatus, pastoris entre outros. Outros instrumentos também acompanham a marcação do Bumba-meu-boi de Zabumba. São eles: pandeirinho ou tamborinho, tambor-onça, tambor de fogo e maracás..



Fig. 06: Tambor de fogo

O tambor de fogo é que dá o contra-tempo à batida da zabumba. Antigamente, era confeccionado com tronco de árvore (mangue branco ou siriba) e cavado a fogo, o que deu lhe o nome, e recoberto de couro cru de boi, preso por torniquetes de madeira (Azevedo Neto, 1983). Hoje a armação é confeccionada em zinco, utiliza-se ainda

o couro de boi para cobri-lo. As batidas do tambor de fogo, assim como da zabumba, são feitas com ajuda de baquetas que recebem outras denominações como maçanetas ou marretas.

O tambor-onça em formato semelhante à cuíca, com o som parecido ao urrar do boi, é um cilindro confeccionado com flandres ou madeira, com uma das extremidades coberta de couro. Ao centro da cobertura para dentro, é fixado um bastão, que funciona com o tocador colocando azeite, água ou cusbindo na mão, ou utilizando um pano, senão a própria mão deslizando para cima e para baixo, reproduzindo o urro do boi (Azevedo Neto,1983). Em outras manifestações, é também conhecido como “cuíca”, “puíta”, “porca” ou “onça”.

Fig. 07: Pandeirinhos



Os pandeirinhos ou tamborinhos com sons mais agudos, são feitos de madeira de jeniparana e cobertos com couro de boi, são batidos com as pontas dos dedos resultando em sons mais leves e repinçados. Chevalier & Gheerbrant

(1982) fazem menção a um instrumento denominado de “tamboril” semelhante ao pandeirinho ou tamborinho conforme podemos verificar em seus relatos “[...] muito diferente do tambor, de som grave, profundo e misterioso, o tamboril de origem oriental, evoca uma música ligeira e a dança. Frequentemente acompanhado de danças de que marca o ritmo, ele simboliza uma idéia de alegria e de leveza...”(Chevalier & Gheerbrant,1982, p. 630).

O maracá marca a presença indígena no ritmo dos Grupos de Zabumbas. Cascudo (2002) diz que o maracá é o primeiro dos instrumentos indígenas no



Fig. 08: Maracá

Brasil, é o ritmador das danças e dos cantos ameríndios, “é uma cabaça [...] na extremidade de um pequenino bastão-empunhadura. No seu interior há sementes secas ou pedrinhas, fazendo ruído pelo atrito nas paredes internas do bojo” (Casculo, 2002, p. 360).

Chevalier & Gheerbrant (1982) assinalam as seguintes informações sobre maracás, como um dos símbolos da comunicação com o divino e da presença:

Instrumento sagrado que tem a mesma função que o tambor siberiano entre os xamãs americanos. Os tupinambás fazem-lhe oferendas de alimentos; os laruros gravam nele representações estilizadas de divindades que eles visitam durante seus transe. Para os índios Pawnee, os maracás simbolizam os seios da mãe primeira. Os Tupinambás no Brasil levavam os seus maracás para além túmulo, para assinalar a sua presença aos antepassados (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 440).

No Bumba-meu-boi, os maracás são feitos de zinco ou lata e com esferas em metal no seu interior, buscando o mesmo efeito tal qual o instrumento indígena.

Azevedo Neto (1983) nos diz que, em meados do século XIX, os instrumentos utilizados no Bumba-meu-boi eram até então comuns a todos, sem matracas ou zabumbas, apenas pandeiros de caixa alta ou mais baixa; para obter sons mais agudos ou graves eram utilizados e acompanhados por batidas de palmas; a diferença entre os conjuntos consistia no ritmo, nos passos que eram influenciados pelo grupo étnico mais presente em determinado conjunto, até mesmo a indumentária não era ponto de diferenciação entre os conjuntos. Segundo o autor, as matracas foram introduzidas apenas a partir da década de 60 do século XIX, assim como as primeiras indumentárias confeccionadas em penas de aves, em

detrimento do quase nudismo dos tapuios⁷, esboçando aquilo que se restringiria a alguns Bois, caracterizando o grupo indígena. Para endossar sua afirmação, Azevedo Neto (1983) recorre à crônica do semanário maranhense de 5 de julho de 1868, assinada por João Domingos Pereira Sacramento. Essa crônica marca também o término da proibição policial e o conseqüente aparecimento do Bumba nas ruas de São Luis, na qual o cronista saúda com entusiasmo a sábia resolução da autoridade policial e do renascimento do folguedo que, para o mesmo, parecia está proscrito pelos costumes da época.

Effectivamente as legendárias figuras do bumba d'este ano não deram especimens d'aquelle antigo sainete do boi dos tempos em que eu e vós leitores moços éramos ainda criança. Só na extravagância do vestuário eram exactos e parecidos às de out'rorra; as mesmas casacas velhas com enfeites de pedaços de papel, com exceção porém, do cabôclo guerreiro que com certeza não tinha o brilho das pennas, o garboso cocar, o leve e ligeiro do enduape do cabôclo antigo, que era em tudo semelhante aos heróis indígenas do nosso poeta Gonçalves Dias... Introduziram na folgança deste ano um repinicado de matracas com acompanhamento de uns gritos estólidos e dissonantes que me arrepiaram as carnes só de ouvi-los, sem a mínima lembrança de que outrora usassem de tais cousas as figuras do boi (Sacramento, 1868).

Continua Azevedo Neto (1983) dizendo que nessa mesma época, na região de Guimarães, os compassos eram marcados por grandes pandeirões à semelhança dos Bois da Ilha, apenas com caixa mais alta, o que permitia um som mais próximo aos surdos. Tal característica predominou até que Gregório Malheiros, no povoado de Jacarequara, na época município de Guimarães, resolveu substituir esses pandeirões por grandes zabumbas e tambores de fogo, o que possibilitou a Damásio, outro filho da terra, criar o ritmo de Guimarães que com o passar do tempo, gerou outras variações.

⁷ Índios quase desprovidos de penas. São personagens próprios dos bois de Guimarães (Azevedo Neto, 1983, p.85).

Assim, a zabumba atravessou mares, conheceu povos e encontrou-se no litoral ocidental maranhense, na baixada maranhense, mais exatamente no município de Guimarães que tem a sua



Fig. 09: Conjunto de instrumentos do Boi da Liberdade

população predominantemente negra, descendente dos antigos escravos africanos e ali acalentou com seu som, o Bumba-meu-boi de Zabumba, Sotaque de Guimarães, o mais antigo e o mais africano dos bumbas do Maranhão.

No município de Guimarães, precisamente no povoado Santa Maria dos Vieira, em 06 de novembro de 1921, nasceu Leonardo, que aos 18 anos veio para São Luís na companhia de um tio já iniciado na brincadeira do Bumba-meu-boi. Foi zabumbeiro do Boi do senhor Oséas, conhecido por Medônio, e desligou-se por se desentender com o mesmo, criando seu próprio boi em 1956 no Matadouro. “[...] Matadouro que passou a ser Liberdade a partir do Governo Municipal de Cafeteira⁸. Era a solta do gado: soltavam os bois que seriam abatidos num curral grande[...].” (Santos, 1999, p. 50).

Encontramos nas memórias de Antero Viana e de sua filha Maria Lúcia depoimentos sobre a criação do Boi de Leonardo: “Leonardo fez o boi dele. Fui fundador e brincante desse boi durante muitos anos. Fui o espírito do boi de Leonardo. Quando não comparecia, o boi não brincava porque eu fazia o papel de vaqueiro, zabumbeiro e pai Francisco” (Viana, A. 1999, p. 24).

Maria Lúcia continua:

⁸ Epitácio Afonso Pereira Cafeteira, primeiro prefeito eleito pelo voto popular do município de São Luís, logo após entrar em vigor emenda constitucional de sua autoria ao parágrafo 1º do artigo 28 da constituição de 1946 que restabelecia o direito das capitais elegerem seus governantes. Governou a capital maranhense de outubro de 1965 a outubro de 1969 (Meireles, 2001).

Leonardo era o dono, mas fizeram parte do grupo de fundação: papai, Chico Coimbra, um senhor conhecido por Popó, Sebastião Barbeiro, João Abreu e outros. Quando éramos crianças, fomos acostumados a chamar Leonardo de tio, por ele e meu pai se tratarem como irmãos e termos um carinho muito grande por ele. Papai brincou longos anos com o tio Leonardo. Quando saiu, foi para o Boi de Lauro, que antes pertenceu a Medônio. Seu Lauro era o padrinho desse boi e depois tomou conta. Então ficou sendo conhecido como boi de Lauro (Viana, M. 1999, p.24).

Nas memórias de Alauriano Costa Almeida, seu Lauro, também podemos situar o momento de criação do Boi de Leonardo.

Em 1955, Leonardo era Zabumbeiro de Medônio. Em 1956, brigou com ele e fez seu próprio boi no Matadouro. Em 1957, quando eu havia chegado do Rio de Janeiro, ele foi na minha casa me propor sociedade, mas não aceitei, pois já tinha dado o sim a Aurinéia, mãe de Sarapião. Leonardo se achava rei: ele se achava não, ele se acha. Está certo, ele tem muitos brincantes gaúdos, brincadeira de acordo, mas considerar a sua a melhor das brincadeiras é só superstição. De jeito nenhum o Boi dele é melhor que o meu. Tenho certeza. Leonardo sempre teve essa violência com minha brincadeira, pois nasceu dela.... (Almeida, A. 1999, p. 77).

Nesse barracão, nessa rua estreita do bairro da Liberdade, Leonardo inaugurou o seu mundo, o mundo do Boi da Liberdade em 01 de maio de 1956 e esteve à frente de seu grupo até o dia 24 de julho de 2004, quando veio a falecer vítima de complicações de um derrame cerebral, que o levou a ser hospitalizado no dia 19 de julho do mesmo ano. Com a morte do mestre Leonardo, Francisco de Assis Coimbra, Chico Coimbra, assumiu o grupo como amo, e sua filha mais nova, Cláudia Regina Avelar Santos, assumiu a parte administrativa como presidenta da agremiação.

Dizer que Leonardo inaugurou o seu mundo, o mundo do Boi da Liberdade, a ponto desse mundo trazer o próprio nome como característica “Boi de Leonardo”, é dizer que o mesmo emprestou o seu estilo a esse universo, deu forma à experiência

vivida ainda jovem. Em Merleau-Ponty (2002) encontramos que todo estilo é a conformação dos elementos do mundo que permite orientar este para uma de suas partes essenciais.

Assim, o mundo de Leonardo foi construído pela sua maneira de habitar esse universo, pelo seu sistema de equivalências de cores, formas, sons na criação de seu “Boi” que faz ser o mesmo e outro dentre os demais grupos de Bumba-meu-boi.



Fig. 10: Leonardo, o criador

A preparação para a festa: treinos e ensaios

Enquanto cessam os últimos murmurinhos, estrondos de fogos de artifícios e juntam-se pelas ruas dos bairros pedaços de paus, retalhos de um boneco de pano que marcaram a morte de Judas⁹ no sábado de aleluia - primeiro sábado após a sexta-feira santa que marca a paixão e morte de Jesus Cristo no calendário da Igreja Católica; no domingo, outros sons se preparam para se propagarem pelas ruas dos bairros de São Luís. Sons antecipados pelas vozes dos homens que agora estão reunidos nesse grande salão para manter viva uma tradição e manterem-se vivos. São os primeiros treinos para a grande festa.

Pouco a pouco os brincantes vão chegando à sede da brincadeira e preenchendo o salão. São senhores acompanhados de suas esposas, rapazes,

⁹ É um boneco de palha ou de pano, rasgado ou queimado no Sábado de Aleluia. Tradição popularíssima na Península Ibérica, radicou-se em toda a América Latina desde os primeiros séculos da colonização européia. No Rio de Janeiro oitocentista, o Judas tinha fogo no ventre e aparecia conjugado com os demônios, ardendo todos numa apoteose policolor extremamente aplaudida pelo povo e registrada por Debret. Banido das cidades, o Judas continua nos arrabaldes, pendurado nos galhos de árvores ou postes de iluminação pública, assaltado aos gritos, logo depois que os sinos anunciam a *aleluia*. No Brasil, é costume antigo fazer-se o julgamento do Judas, sua condenação e execução. Antes do suplício, alguém lê o testamento do Judas, em versos, colocados especialmente no bolso do boneco. O testamento do Judas é uma sátira mais ou menos feliz das pessoas e coisas locais, com a graça oportuna e humorística para quem pode identificar as figuras alvejadas pela *verve* do poeta anônimo (Cascudo, 2001, p. 312).

moças, crianças que, ao passarem em frente ao oratório, se benzem; outros demoram um pouco mais fazendo suas orações. Há um elo de parentesco entre os brincantes; muitos se tratam por compadres e comadres, o que faz com que os mais jovens, em sua chegada tomem as bênçãos aos mais velhos. Tomar a bênção é um costume antigo ainda muito utilizado pelas famílias em São Luís, principalmente nos ambientes mais tradicionais. Pedir, dar a bênção é uma fórmula invocatória da proteção divina. A dádiva da bênção em nome de Deus estabelece um liame do solidarismo familiar e sagrado (Cascudo, 2003).

A bênção é um símbolo de respeito dos mais jovens pelo mais velhos e um desejo dos mais velhos em entregar os mais jovens à proteção dos santos e de Deus. “A bênção significa uma transferência de forças. Abençoar quer dizer na realidade, santificar, *tornar santo pela palavra...* aproximar do *santo*, que constitui a mais elevada forma de energia cósmica” (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 119).

As rodas de amigos vão se formando, conversa-se sobre tudo: questões familiares, políticas, sobre desenhos que pretende-se bordar em cada indumentária, sobre as apresentações do ano que passou, nas novas toadas e das perspectivas da festa desse ano.

Enquanto não chega a hora do treino, outros brincantes permanecem do lado de fora do barracão mantendo a conversa em dia, o mesmo acontece do lado de dentro. Entre os murmurinhos, há aqueles que reclamam por ainda não haver começado “isso não começa, gente! Eu dependo de ônibus...” Com a chamada insistente do amo, “vamos começar, vamos começar...” que é insuficiente para chamar a atenção, alguns esboçam gestos de começar a se organizar. Paulatinamente, as zabumbas e tambor de fogo, instrumentos que até então descansavam em um canto do salão, vão sendo tomados pelos seus tocadores, que

os tateiam como se os acariciassem para, em seguida, experimentarem os primeiros toques. A mesma carícia recebe de seus tocadores os pandeirinhos também chamados de tamborinhos, que ao fazê-lo o trazem junto ao ouvido para melhor perceberem a afinação, sentirem a alma do instrumento.

Fig. 11: Treino I



Um apito forte do amo, a rapaziada se manifesta apenas em ir se localizando na sala, procurando assento, procurando melhor se acomodar. Outro silvo do apito e inicia o treino. O amo inicia tocando uma toada nova,

ainda que tropeçadamente é acompanhada pelos demais. A repetição das estrofes é necessária para o aprendizado da mesma, que pouco a pouco, é ouvida num coro maior e mais forte de acompanhantes. Os batuqueiros também ficam atentos e também vão reorganizando a harmonia da batida, procurando cada vez mais chegar à batida ideal para a toada. As interrupções são freqüentes e todos opinam pela melhor entonação, correção da melodia, supressão e acréscimo de palavras, frases, mudanças do lugar de palavras e de frases. É uma construção coletiva com base na percepção e na memória. A composição e a conservação dessas toadas ainda comportam grande *índice de oralidade*, termo utilizado por Zumthor (1993) para designar tudo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua publicação, na mutação que o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na memória de certo número de indivíduos. Podemos dizer que as toadas no Bumba-meu-boi não apenas embalam o bailado

de seus brincantes, mas como verdadeiras poesias, têm a função da voz poética descrita por Zumthor (1993):

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes - no espaço e no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles a referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado (Zumthor, 1993, p.139).

As palavras são gestos e nas suas construções sob forma de frases, poesias contos, prosas e toadas, o ser humano inspeciona o mundo, permanecem e justificam sua presença. Pelo canto, pela sua toada o brincante firma-se no espaço e no tempo. A memória não é só receptáculo de lembranças do passado, mas processo por onde possa reconhecer seu estado presente e projetar futuros é: “[...] palavra viva, da qual emana a coerência de uma inscrição do homem e sua história, pessoal e coletiva, na realidade do destino” (Zumthor, 1993, p.140).

As toadas dos grupos de Bois de zabumba que tinham como característica marcante serem longas e faladas, em algumas composições apresentam uma construção com estrofes mais curtas. Todos os anos são compostas novas toadas, ainda que a partir da década de oitenta do século XX, tenha havido um movimento de registro e documentação das mesmas, num primeiro momento com os discos de vinil e hoje com os cd's e Dvd's, principalmente os grupos mais antigos não costumam repeti-las de um ano para outro, salvo solicitação do público ou de quem contrata a brincadeira. Os modos de difusão oral ainda conservam um status privilegiado nesse universo.

O texto do auto é construído pelo amo, acrescentando novos dados da realidade ao enredo clássico que deu origem à festa do Bumba-meu-boi.

No mundo do Bumba-meu-boi, treinos e ensaios têm conotações diferentes. Os treinos são as reuniões iniciais, internas no próprio barracão, onde são feitas as primeiras conversas sobre as



Fig. 12: Treino II

apresentações, o primeiro cantar das novas toadas que, acompanhadas por alguns instrumentos, são aprendidas pelos demais integrantes do grupo, assim como a apresentação do texto que dará o tom da comédia, o qual caracteriza o auto do Bumba-meu-boi. Esse momento também é propício para os candidatos a tocadores buscarem mais intimidade com os instrumentos, assim como aguçarem a percepção para aprenderem com os mais experientes. Assim, os “treinos” funcionam como os primeiros encontros para as primeiras tomadas de decisões sobre o novo ciclo de festa que se aproxima.

Após os treinos iniciais, o batalhão se reúne para o primeiro ensaio. Os ensaios são feitos abertos ao público, em frente ao barracão, onde se prepara todo o batalhão para as apresentações; ensaiam-se as toadas, o auto, o bailado que sustentarão todo o grupo durante os festejos que se anunciam.

Na rua, em frente do barracão, prepara-se a lenha que servirá de combustível para uma fogueira que esquentará as zabumbas e tamborinhos, instrumentos que darão a cadência para a dança dos brincantes. O espaço é preparado para acolher os primeiros passos dos brincantes que tornarão acesa a chama da brincadeira que

atravessa tempo e espaço, que se reescreve a cada momento para manter-se viva nos corpos de cada um que faz essa festa.

A vizinhança também participa, mantendo na frente de suas casas bancas que venderão: laranjas, mingau de milho, canjica, bolos tapioca, de macaxeira, e outros quitutes, assim como bebidas: catuaba, conhaques etc. Ao cair da noite, o

Fig. 13: Esquentando os instrumentos



murmurinho aumenta.

Do lado de fora, a fogueira é acesa. Os estalidos da madeira sendo consumida pelo fogo são substituídos por um clarão em cores que se difunde entre a cor laranja, a amarela e a vermelha. Em torno da chama ardente, mesmo que inconsciente, os brincantes revivem o que outros seres humanos já viveram e vivem em

outros espaços e tempos. Símbolo de paixão, espírito, sobrenatural ou da própria natureza, purificação, destruição e regeneração, morte, renascimento, sabedoria, iluminação, veículo ou mensageiro entre o mundo dos vivos e o dos mortos em alguns ritos crematórios, o elemento fogo sempre esteve presente na vida social e religiosa de todos os povos (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

A maior parte dos aspectos do simbolismo do fogo está resumida na doutrina hindu, que lhe confere fundamental importância. **Agni**, **Indra**, e **Surya** são os fogos do mundo terrestres, intermediário e celeste [...] Segundo o **I-Ching**, o fogo corresponde ao sul, à cor vermelha, ao verão e ao coração. Essa última relação, aliás, é constante, quer o fogo simbolize as paixões (principalmente o amor e a cólera) quer ele simbolize o **espírito** (o fogo do espírito que é também o sopro e o trigramma **li**) ou o conhecimento **intuitivo**... O Buda substitui o fogo sacrificial do hinduísmo pelo fogo interior, que é ao mesmo tempo, conhecimento penetrante iluminação e destruição do *invólucro*: *Atiço em mim uma chama [...] Meu coração é a lareira, e a chama é o "self" domado [...] Os Upanixades asseguram, paralelamente, que queimar pelo lado de fora não é queimar* (Chevalier & Gheerbrant, 1992, p. 331).

Os tocadores vão chegando devagar e se aglutinando ao redor da fogueira. Num ritual muito cuidadoso, levam seus pandeirinhos ao fogo e acariciando-os sentem a temperatura do couro que o cobre, em pequenos tapas com as pontas dos dedos, tocam o instrumento para ouvirem o som, trazem-no mais perto do ouvido e tornam a bater, procurando cada vez sentir sua afinação. A fogueira também é um elemento aglutinador dessa festa. É também um símbolo de alegria por reconhecerem nela a continuidade da festa. Ao aquecerem seus instrumentos, também aquecem que seus corpos, pois estes lhes são o seu prolongamento.

A fogueira acesa ilumina seus olhos ávidos em brincar e seus espíritos, queima-lhes internamente, reascendem paixões; paixões em brincarem. Ardem seus corpos para poderem fazer arder outros corpos com os sons de seus instrumentos e os desenhos corporais de sua dança.

O fogo, a fogueira elementos constantes nessa manifestação, também estão presentes em seus cânticos, suas toadas. Na toada de Leonardo, podemos registrar a grande importância dada à fogueira enquanto elemento aglutinador e que ilumina os caminhos entre o espaço terrestre e o espaço celeste, via de comunicação com os santos protetores:

Quando eu chego na fogueira. Que vejo meu batalhão aglomerar. Pra mim é um grande prazer, e eu fico entusiasmado. Me lembrando do presente e tenho recordação do passado [...] Reúne vaqueirada, reúne. Com a força do pai poderoso, Jesus e Nossa Senhora. Eu tô reunindo, porque chegou minha hora. A turma da Liberdade tem seu nome na história (Reunida-Leonardo Martins).

Os primeiros sons dos instrumentos são ouvidos resultados das batidas de mãos dos tocadores nos tamborinhos que esquentaram, e também das zabumbas batidas pelas baquetas de seus tocadores, um som inicialmente fraco que, pouco a

pouco, torna-se forte e grave à medida que brincantes e instrumentos vão se reconhecendo. O terreiro também é saudado pelo acorde do tambor-onça e dos maracás, assim como toadas que são cantaroladas por alguns brincantes em sua roda de amigos.

Toda essa movimentação é interrompida por um silvo agudo vindo do apito do amo, anunciando a hora de “guarnicê” - dar início a brincadeira. Os brincantes vão chegando, acotovelam-se, organizam um grande círculo; o coro de vozes continua e só é interrompido pelo segundo silvo do apito do amo, dizendo que é hora de guarnicê, ou seja, tocar toada nova para o povo aprender, é hora de brincar.

A primeira toada é cantada pelo amo. A toada já aprendida nos treinos é respondida pelo coro de vozes dos brincantes: vaqueiros, tocadores, caboclos de fitas e tapuias. Outras respostas se encontram nos bailados desenhados pelos corpos dos brincantes que, pouco a pouco em sobrepassos miúdos e repisados, vão se reencontrando em suas coreografias desenhadas pelo tronco, pernas, quadris, braços característicos de bailados africanos, influência forte nos grupos de Bumba-meu-boi de Zabumba. Sem paradas para acertar os passos, o bailado prossegue com cada grupo de brincantes em sua construção coreográfica característica¹⁰.

As tapuias se movimentam ora em saltitos rápidos e miúdos em contratempo, ora em movimentos deslizados também rápidos de um pé em direção ao outro, os joelhos acompanham essa movimentação em molejos alternados de cada membro. O quadril acompanha essa movimentação de um lado para outro em movimentação muito distante de um requebro, permitindo-se a virada do tronco de um lado para o outro. Sem movimentação específica os braços, bem como a cabeça, acompanham

¹⁰ As construções coreográficas das personagens foram descritas a partir dos estudos de Laban (1978) sobre os fatores de movimento (Espaço, Tempo, Peso e Fluência) e as ações básicas de esforço.

a fluência do tronco. Toda essa movimentação tem um andamento moderado para rápido, acompanhando a batida da bateria.

Em passos duplos, tronco girando de um lado para o outro. Essa é a movimentação básica do vaqueiro que traz na mão a vara, instrumento que servirá para campear o boi. Em movimentos moderados ou com pequenos molejos de joelhos, gira em torno de si com ambos os pés ou em apenas um. Gira também em torno do boi e, conforme este se dirige a ele, é obrigado a desviar, deslocar-se para trás, abaixar-se, encolher-se, expandir ou recolher o tórax em busca de desvencilhar-se das chifradas.

Os caboclos de fitas balançam-se de um lado para o outro, fazendo transferência de peso de uma perna a outra, também giram em torno de si, movimentam o tronco de um lado para o outro, ora lento, ora com mais intensidade. A cabeça movimenta-se em pequenos maneios que vão favorecer o esvoaçar das fitas que compõem os seus chapéus; alguns deles usam uma das mãos para balançar o maracá, quando não, os braços acompanham a movimentação do corpo, semi-abertos na altura do peito.

Os batuqueiros, quaisquer que sejam eles, de zabumba, tambor de fogo ou pandeirinhos, parecem sentir a vibração provocada pelas batidas que saem das suas mãos nos instrumentos e assim respondem em movimentações corporais percutidas de tronco, pés e cabeça. Os tocadores de pandeirinhos, por portarem esses instrumentos mais leves, se permitem fazer giros em torno de si, ou movimentação em passos duplos, como os vaqueiros.

No centro do círculo a figura principal da festa faz suas primeiras evoluções: é o boi, uma armação feita de jeniparana e buriti com formato próximo ao animal e a

cabeça feita de madeira. Para os ensaios, essa armação é recoberta apenas de tecido.

Ligeiro, em movimentos rápidos e diretos, o boi investe sobre os vaqueiros, obrigando-os a desvencilhar-se, ou em giros sobre o próprio eixo, ou em torno do vaqueiro quase ou colados um ao outro, dançam como se ensaiasse um *par-de-deux*.¹¹ Em alguns momentos atacando “juntando” um a um dos vaqueiros; em outros, hesitando frente ao vaqueiro, momento que faz um balanceado percutido de um lado para o outro esperando a hora de atacar ou descrevendo um círculo no chão com sua frente em uma única direção ou mudando de direção, o boi executa o seu bailado. Bailado que só possível por esse personagem que literalmente condensa-se nesse objeto para lhe dar vida, é o miolo do boi, o homem responsável em dar vida a esse objeto de prazer e adoração entre os brincantes. Nos grupos de Boi de Zabumba, diferentes dos demais, a barra do boi, (tecido costurado na base do boi) não tem abertura na frente, somente atrás, não permitindo, portanto, olhar-se o miolo. Também não se costuma levantar o boi durante sua exibição como fazem os outros grupos que por sua vez, apresentam uma abertura da barra do boi, na frente. Aqui se reconhece a importância dada ao objeto estético representado sob a forma do animal boi. O miolo é o espírito do boi, sua alma, seu duplo, aquele que lhe dá vida.

Chevalier & Gheerbrant (1982) afirmam que a palavra “alma” evoca um poder invisível; ser distinto, parte de um ser vivo, ou simples fenômeno vital. Material ou imaterial; princípio de vida, de organização, ação; salvo fugazes aparições, sempre invisível, manifestando-se apenas através de seus atos. Pelo seu poder misterioso, continuam os autores, sugere uma força sobrenatural, um espírito, um encontro energético “[...] as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um

¹¹ Termo em francês utilizado no ballet para identificar dança realizada por duas pessoas.

duplo do ser vivo, que pode separar-se do corpo na altura da morte deste, ou no sonho, ou por uma operação mágica, reencarnada mesmo ou noutra corpo“ (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 275).

Assim, desenvolvem-se essa dança possibilitada pela relação entre o miolo, o espírito do boi e o animal representado. Durante a dança, o boi deve aparecer reencarnado nesse objeto. Para descansar de uma dança, o miolo desloca-se para fora da roda e assim poder retirar-se dentro do objeto que acabara de oferecer vida.

Embora cada grupo de brincantes tenha uma característica marcante de seu bailado, não há uma preocupação quanto à homogeneização do momento em que este seja executado, o que nos dá a compreensão de que não há uma coreografia de grupo, cada um executa seu movimento no momento de sentir necessidade de fazê-lo. Brinca-se com o tempo e o espaço, com exceção feita às de tapuias que, em alguns momentos, apresentam uniformidade de passos no tempo e espaço, mas também permitem-se fazer livremente o jogo das dinâmicas corporais já mencionadas.

Todas essas dinâmicas, desenhos coreográficos são realizados durante o ensaio, sem a presença de alguém que os conduza ou ensine aos iniciantes. Todo o aprendizado é realizado na observação, no fazer e na relação de um com o outro na tentativa de esclarecer esse ou aquele movimento.

A festa tem prosseguimento até o momento de ensaio do auto¹² que deverá ser apresentado durante os festejos. Uma pausa, e entram em cena outros personagens: a Catirina, o Pai Francisco, o médico, o curandeiro, personagens tradicionais dos autos de Bumba-meu-boi e outras que este ano deverão reviver a

¹² Forma teatral de enredo popular, com melodias cantadas, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal (dezembro-janeiro). Lapinhas, pastoris, fandango, marujada, chegada ou chegada de mouros, Bumba-meu-boi, Boi Calemba. Desde o século XVI os padres jesuítas usaram o auto religioso, aproveitando também figuras clássicas e entidades indígenas, como poderoso elemento de catequese. As crianças declamavam, dançavam, cantavam ao som de pequenos conjuntos orquestrais, sempre com intenção apologética. O gênero popularizou-se. 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 outras personagens no elenco (Casculo, 2001, p. 29).

saga do negro escravo e sua mulher grávida que desejou comer a língua do boi mais estimado pelo dono da fazenda.

Cascudo nos fala que:

o enredo deste folguedo apresenta uma série de variantes. Uma delas é narrada como fato acontecido: Caterina ou Catirina, mulher do escravo Pai Francisco, solicita que lhe tragam uma língua de boi para satisfazer seu desejo de mulher grávida. Para atendê-la, Pai Francisco rouba um boi de seu patrão, dono da fazenda, e tão logo se inicia a matança, é descoberto. Sendo aquele, o boi predileto do patrão, a fazenda toda se mobiliza para “salvar” e ressuscitar o animal. Entram em cena Pai Francisco, Pajés e Caboclos de penas que, numa movimentadíssima coreografia, seguindo o ritmo dos instrumentos musicais, encerram a primeira parte da representação (Cascudo, 2001, p. 80).

Assim, como nos revela Cascudo (2001), o enredo da “turma da Liberdade” apresenta variantes e acrescenta novas personagens e fatos se reafirmando em meio à comédia, sátira, drama, teatro, música, da brincadeira, do rito profano, religioso, narram seus dramas e denunciam as condições em que vivem, reivindicam direitos negados, não só esse direito que agora nesse momento lhe é permitido o de brincar, ser feliz, mas tantos outros que lhes são negados, possibilitando-lhes viver plenamente a condição humana.

Como um caleidoscópio de sentidos sintetizados em cheiros de bebidas, fumaça, sons, gestos, o ensaio atravessa até quase o final da noite.

Outrora os ensaios atravessavam a noite, chegando até a madrugada de domingo. Hoje, devido à violência urbana que acomete o bairro da Liberdade e o fato de muitos dos brincantes morarem em bairros mais distantes, os ensaios acabam mais cedo.

Devido às questões econômicas e a necessidade de apresentarem mais cedo, em função dos contratos com órgãos oficiais provenientes da política de


turismo e cultura empreendida por esses órgãos, o número de ensaios e treinos diminuíram, pois estes, que normalmente iniciavam no sábado de aleluia e estendendo-se todos os sábados até o que antecede (ensaio redondo) o dia 23 de junho, véspera de São João e data do batismo, a partir da qual os grupos começariam a se apresentar, são obrigados a se apresentarem mais cedo, um pouco antes da primeira quinzena de junho, precisamente no dia 11, quando começam os arraiais da cidade.

Com o intuito de honrar seus compromissos em apresentações fora do ciclo de festas, o Bumba-meu-boi da Liberdade se reestrutura da seguinte forma: as apresentações que antecedem a data tradicional do batismo e dos festejos são dançadas, tendo o boi do ano anterior como protagonista. Este será substituído por outro no momento do batismo e a partir daí esse outro dançará em todo o ciclo da festa.

Cabe registrar que o Boi de Leonardo dança com dois bois: um é boi de promessa, da data de fundação; esse é permanente, mudando-se apenas o bordado em seu couro. O outro boi, todos os anos é substituído no ato de batismo. E assim dinamizam a tradição até o dia consagrado para esse ritual.

Significar e esconder ao mesmo tempo, carregar de afetividade e dinamismo, onde mostra quando dissimula, e realiza quando desfaz, lançar pontes, reunir elementos separados, religar o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado são propriedades simbólicas (Chevalier, 1982) presentes no Bumba-meu-boi, cuja descrição não pretende e não pode mostrar-se acabada, pois acontece em um determinado tempo e espaço, e a percepção de quem presencia um fenômeno é única, não se repete.

Os símbolos estão desenhados nos gestos, na linguagem, nos rituais, enfim em todo o mundo vivido. Assim, destacamos ao longo das narrativas, elementos, como o fogo, os instrumentos, os gestos e o “boi” enquanto símbolo maior e aglutinador dessa manifestação. Continuaremos nossa incursão neste mundo-vida, destacando o ciclo ritual que sustenta essa tradição, ou seja, o batismo, a festa e a morte no Bumba-meu-boi da Liberdade. A divisão deste texto em mundo vivido e mundo simbólico é arbitrária, considerando que tudo é signo e todo signo é portador de sentidos.



NAScer, VIVER, MORRER: OS RITUAIS SIMBÓLICOS DO BUMBA-MEU-BOI DA LIBERDADE

A percepção do símbolo exclui, portanto a atitude do simples espectador e exige uma participação de ator. O símbolo só surge no plano do sujeito, mas tendo como base o plano do objeto. Atitudes e percepções subjetivas apelam para uma experiência sensível e não para uma conceptualização (Chevalier, 1982, p. 17).

O símbolo tem a propriedade de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, das forças instintivas e espirituais em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada ser humano. A percepção do símbolo é eminentemente pessoal, não apenas no sentido de que ela varia com cada sujeito, mas no sentido de que ela provém da pessoa como um todo. O símbolo exprime o mundo percebido e vivido tal como o sujeito o sente; não é um simples artifício agradável ou pitoresco, mas, realidade viva influenciada pelas diferenças culturais e sociais próprias do seu meio; nas relações do eu com o seu meio, a sua situação e consigo próprio (Chevalier, 1982):

O valor simbólico actualiza-se de forma diferente para cada um, quando uma relação de tipo tensional e intencional une o signo que estimula, e o sujeito da percepção. Abre-se então uma via de comunicação entre o sentido escondido de uma expressão e a realidade secreta de uma espera. Simbolizar é de alguma forma, a um certo nível, um viver com (Chevalier, 1982 , p. 08)

Desse modo, os símbolos só existem para alguém, ou para uma coletividade cujos membros se identificam, sob um certo aspecto para formarem um único centro. Nesse sentido, símbolos sagrados para uns, podem ser identificados como profanos para outros, daí a necessidade de não separarmos os símbolos de seu acompanhamento existencial (Chevalier, 1982).

Temas imaginários podem ser universais, intemporais, enraizados nas estruturas da imaginação humana, mas seu sentido apresenta diferenças segundo os homens, as sociedades e a sua situação em dado momento; dessa forma, faculta-se que a interpretação de um símbolo deve inspirar não só na figura, mas no seu movimento, seu meio cultural. Temos o exemplo do boi que aparece com inúmeras e diferentes expressões simbólicas e estéticas na história da humanidade.

O mesmo ocorre com outros elementos citados nesta narrativa como os instrumentos e rituais que ora iniciamos sua descrição, demonstrando assim uma característica marcante do símbolo, a simultaneidade de sentidos; o sentido do símbolo não está adquirido para sempre nem idêntico para todos.

O autor supracitado afirma que, o simbólico no ser humano permite antecipar o seu futuro e deixá-lo aberto à respostas improvisadas, criativas, inferindo em múltiplas possibilidades de reorganização do seu viver. Pressupõe uma ruptura, uma descontinuidade, uma passagem a uma outra ordem de múltiplas dimensões, onde se conjugam o afetivo e o desejo, o conhecido e o sonhado, o consciente e o inconsciente, atentando a um mundo perceptivo de sons, gestos, palavras, cores muitas vezes negligenciado pelo pensamento objetivo e, ao contrário deste, procede não por redução do múltiplo ao uno, mas pela virtualidade explosiva do uno para o múltiplo.

O símbolo separa e une; comporta as duas idéias de separação e de reunião, evoca uma comunidade que foi dividida e pode refazer-se. O sentido do símbolo revela-se ao mesmo tempo ruptura e ligação de suas partes separadas (Chevalier, 1982). As relações simbólicas construídas pelo ser humano demonstram essa necessidade de estar sempre em busca de algo que lhe complete. Dado ao seu inacabamento, sua incompletude, homens e mulheres se fazem brincantes a fim de realizar-se, completar-se nesse símbolo vivo, no universo do Bumba-meu-boi. Em relação ao símbolo vivo, Chevalier (1982) infere que:

Quanto mais um símbolo é vivo, mais ele é a melhor expressão possível de um facto: ele é vivo na medida em que está cheio de significações... Porém, para que esteja vivo, o símbolo não deve apenas ultrapassar o entendimento intelectual e o interesse estético, deve também suscitar uma certa vida. Só é vivo o símbolo que, para o espectador, for a expressão suprema daquilo que é **pressentido**, mas não ainda reconhecido. Então ele incita o inconsciente à **participação**: gera a vida e estimula o seu desenvolvimento (Chevalier, 1982, p.17).

Dessa forma, que atendendo ao convite inicial em Guarnicê, que continuaremos nossa incursão nesse universo, nesse símbolo vivo desenhado no viver e fazer, na multiplicidade de sentidos do Bumba-meu-boi da Liberdade.

Vivificar e purificar: o ritual do batismo

Etimologicamente, a palavra batismo significa banho. Foi o nome dado às atividades de João Batista no deserto, segundo o evangelista Mateus, de acordo com o Novo Testamento da Bíblia Sagrada (Mt 3,13-17, 1988).

A imersão ou aspensão por uma água virgem é encontrada nas tradições de numerosos povos, associados aos ritos de passagem e, principalmente, ao nascimento e à morte. É um símbolo de purificação e de renovação em muitas religiões.

Purificar significa restituir o sentimento das manchas provenientes das faltas e dos contatos terrestres, aspirando a uma vida superior, celeste, regressando às fontes da vida. A purificação está ligada à água, ao fogo e ao sangue, o contrário deste, ou seja, o impuro encontra-se apegado à terra, às coisas terrestres (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

Símbolo de purificação e de renovação, o rito de imersão está presente em diversas religiões entre as quais o Judaísmo, associado ao rito de passagem do nascimento e da morte, diferenciando, portanto, daquilo que conhecemos na tradição cristã do rito de imersão, do batismo de João Batista. Este não visa uma purificação ritual, mas moral, adquirindo um caráter de iniciação com valor escatológico, introduzindo no grupo o qual está submetido a espera do Messias, constituindo por antecipação sua comunidade (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

Os autores enfatizam que:

Quaisquer que sejam as modificações trazidas pela liturgia das diversas confissões cristãs, os ritos do batismo continuam a incluir dois gestos ou duas fases de notável alcance simbólico: a imersão e a emersão. A imersão, hoje reduzida à aspersion, é por si só rica de muitas significações: indica o desaparecimento do ser pecador nas águas da morte, a purificação através da água lustral, o retorno do ser às fontes de origem da vida. A emersão revela a aparição do ser em estado de graça, purificado reconciliado como uma fonte divina de vida (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p.114).

Em relação a imersão e a emersão, Eliade (1996) comenta que as águas simbolizam a soma universal das virtualidades, reservatório de todas possibilidades de existência, precedendo todas as formas e sustentando toda criação.

[...] a imersão na água simboliza a regressão ao pré formal, a reintegração no modo indiferenciado da pré-existência. A emersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a Morte como o Renascimento. O contato com a água supõe sempre uma regeneração: de um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”, de outro, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida (Eliade, 1996, p. 152).

Eliade (1996) afirma que em qualquer grupo religioso que se encontrem, as águas conservam suas funções, desintegrando e eliminando as formas, lavando o pecado, ao mesmo tempo purificando e regenerando “[...] seu destino é o de preceder à Criação e de reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar sua própria modalidade, ou seja, de manifestar-se em forma” (Eliade, 1996, p.152).

Particularmente ao simbolismo aquático na Tradição Cristã, Eliade (1996) relata:

Na formação do homem em si, Deus utilizará a água para acabar a sua obra [...] Toda água natural adquire logo pela antiga prerrogativa com a qual ela foi honrada na sua origem, a virtude da santificação no sacramento quando Deus é invocado para tanto. Assim que as palavras são pronunciadas, o Espírito Santo, que desceu dos céus, pára sobre as águas santificando-as por sua fecundidade; as águas, assim santificadas, impregnam-se por sua vez de virtude santificante ... o que curava antes o corpo cura hoje a alma; o que procurava a saúde no tempo procura a salvação na eternidade (Eliade, 1996, p.153).

Os ritos católicos do batismo traduzem a dupla intenção de purificar e de vivificar. Em um primeiro plano, o batismo lava o homem de sua sujeidade moral, outorgando-lhe a vida sobrenatural, ou seja, passagem da morte à vida; em outro plano, evoca a morte e a ressurreição de Jesus Cristo. O batizado assimila-se ao salvador; sua imersão na água simboliza a colocação no túmulo e sua saída a ressurreição; e em um terceiro plano, liberta a alma do batizado da sujeição ao demônio. Portanto, toda essa liturgia realiza na alma do batizado, o nascimento da graça, princípio interior de aperfeiçoamento espiritual (Chevalier & Gheerbrant, 1982). Os autores destacam o rico simbolismo de gestos e objetos que intervêm na administração, como: imposição das mãos, sinal da cruz, tradição do sal da sabedoria, abertura da boca e das orelhas, renúncia ao demônio, recitação do credo, unção de diversos óleos de exorcismo e eucaristia.

O batismo é um rito de transformação de status e, como todo ritual de transformação, seu objetivo central é a reestruturação radical da identidade do participante, compreendido assim como rito de passagem, como ritual de transformação que confere aos batizados um status novo, um status livre de qualquer obrigação com a velha ordem.



Fig. 14: Comunhão pelo batismo

O simbolismo do batismo da Igreja Católica é transferido aos grupos de Bumba-meu-boi. Através do batismo, vivifica-se, purifica-se, renova-se esse ente, dando-lhe status de cristão sob a proteção divina. Outorga-lhe ao seu objeto de adoração, o boi, a vida sobrenatural, a sua passagem de morte para vida.

Em seus estudos, ao comentar sobre o ritual de batismo no Bumba-meu-boi, Marques (1999) ressalta que:

o que o batismo propõe ao Bumba-meu-boi é uma afirmação de identidade específica: o amadurecimento de um ser que nasceu pagão, sob auspício de São João, para ser mostrado ao mundo como cristão sem manchas ou culpas de qualquer natureza Após o batismo, o Bumba-meu-boi não é *um ente, mas o ente*, aquele que vai representar o mundo vivido da comunidade num outro espaço, agora público, levando as mensagens e tornando-as conhecidas, acessíveis a todos para trazer de volta o *feed-back* necessário à continuação tanto do ente como da própria comunidade (Marques, 1999, p. 140).

As festividades do Bumba-meu-boi maranhense fazem parte do ciclo das festas juninas, ao contrário do que acontece em outras partes do Brasil, onde as manifestações que trazem o boi como elemento motivador estão ligadas aos festejos natalinos ou até outras datas do calendário. Assim, os grupos tradicionais de Bumba-meu-boi do Maranhão realizam o ritual do batismo no dia 23 de junho, véspera do dia consagrado a São João.

Marques (1999) comenta que alguns autores assemelham a origem das manifestações em torno do boi, às festas do solstício de verão da Roma Antiga, ligadas à colheita e realizadas entre os dias 24 e 25 de junho do calendário romano, daí autora inferir o porquê das festividades no Maranhão serem realizadas em junho.

[...] um tempo em que coincide com o verão e com o período da colheita; isso porque, antes de serem consagradas aos santos populares, essas festas eram pagãs na Roma Antiga, ligadas às colheitas, e onde eram cultuados vários deuses e, entre eles, o Imperador Constantino. Só com a conversão do Imperador ao Cristianismo, através do batismo, é que o Papa Gregório I (590-604) transforma o calendário romano em calendário cristão, ligando a cada dia um santo. Como presumivelmente, São João nasceu no solstício de verão, ele ficou com o dia 24 de junho (Marques, 1999, p. 81).

O dia consagrado a São João corresponde ao solstício de verão. O simbolismo dos solstícios chama a atenção pelo fato de que não coincide com o caráter geral das estações correspondentes. Com efeito, é o solstício de inverno que abre a fase ascendente do ciclo anual e o verão que abre a fase descendente. O solstício desempenha um papel na iconografia cristã; o nascimento de Cristo situa-se no solstício de inverno, e o de João Batista no solstício de verão (Chevalier & Gheerbrant, 1982).

O solstício de verão (24 de junho) no hemisfério norte, marca o apogeu da trajetória solar; o sol está no zênite, no ponto mais alto do céu. Este dia foi escolhido para celebrar a festa do Sol, quando comparado ao Sol, Cristo é representado pelo Câncer solsticial. Há por isso, todo um simbolismo do cristo cronocrator que rege o tempo, na arte romana (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 614).

No dia 23 de junho, véspera do dia consagrado pela Igreja Católica a São João, lá fora, as ruas de S. Luís, no Maranhão, se inebriam ao cair da noite pela fumaça vinda das fogueiras acesas em homenagem ao santo e pelos estalidos e estrondos de pequenas bombas estouradas pelas crianças. Explosões de rojões e fogos de artifícios riscam o céu da cidade iluminando-a e iluminando também os rostos dos maranhenses estampados em alegria, prontos para fazer parte dessa grande festa que começou no início do mês de junho, mas tem seu auge no período

de 23 a 30 de junho; porém, estendendo-se durante os meses de julho e agosto nas programações em função de interesses políticos, turísticos e outros.

Na Fazenda de Leonardo, prepara-se o ritual de batismo do boi. Os brincantes vão chegando. Alguns completamente à paisana com suas vestimentas cuidadosamente enroladas num tecido, lembrando uma trouxa de roupas. Outros vêm com parte da indumentária no corpo e parte dentro de sacolas ou valises. Ali mesmo no salão ou em outra parte da casa vão se arrumando; uns ajudam ao outros. Os mais lentos são apressados pelos demais.

Na frente do altar encontra-se o boi que dançou durante todo o ano passado e nas apresentações desse ano que antecederam o batismo. Ali, postado diante do altar, no espaço sagrado, aguarda para ser substituído.

Elíade (2001) discorre que o espaço sagrado, o lugar sagrado constitui uma ruptura de homogeneidade do espaço, essa ruptura é simbolizada por uma abertura, pela qual se tornou possível a passagem de uma região cósmica a outra; do Céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior. Espaço onde, por meio de uma

Fig. 15: Espaço Sagrado



hierofonia, ocorre a ruptura de níveis, opera-se ao mesmo tempo uma abertura para cima: o divino ou embaixo, as regiões inferiores; o mundo dos mortos. Onde os três níveis cósmicos: Terra, Céu, Regiões Inferiores tornaram-se comunicantes. Essa comunicação é expressa diferentemente por certos números de imagens ou objetos (Elíade, 2001).

O pequeno altar no salão é um espaço sagrado, lugar privilegiado onde o sagrado se

manifesta, lugar consagrado que se transforma em lugar de comunhão com o sobrenatural, abre a comunicação entre os níveis cósmicos; entre a Terra e o Céu e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro.

Para o homem religioso o espaço não é homogêneo, o espaço apresenta roturas, quebras: há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras ... Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não-sagrados. [...] e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos [...] É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no *Centro do Mundo*. *Para viver no Mundo é preciso fundá-lo* – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano” (Elíade, 2001, p. 26).

Elíade (2001) comenta que a revelação do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso, pois nada pode começar ou se pode fazer sem uma orientação prévia que por sua vez implica na aquisição de um ponto fixo, um centro. Assim, ressaltamos o valor desses pequenos altares nos terreiros de Bumba-meu-boi; o valor cosmogônico da orientação ritual e construção do espaço sagrado.

Pouco a pouco os personagens vão surgindo em cada peça colocada sobre o corpo. A luz reflete nas cores e brilhos dos bordados estampados nos peitorais e saíotes dos brincantes. O ritual demora um pouco e o tempo é aproveitado para botar as conversas em dia, dá um ajuste nas vestimentas, organizar melhor as fitas que compõem os chapéus, ajustar os cocares das índias em suas cabeças e cantarolar as novas toadas - decerto baixinho, quase que inaudível em respeito ao santo protetor, São João, que do altar ricamente ornamentado em flores e velas, protege aqueles que o veneram.

Do lado de fora, a fogueira é acesa e dessa vez, além de esquentar os instrumentos, tem um significado muito especial, pois é noite de São João, o santo que em seu dia tem a fogueira como principal símbolo de referência. Celebrar as festas de São João com fogueiras é um costume antigo originado das celebrações do solstício de verão, com fogo (Braga, s.d).



Fig. 16: Esquentando os instrumentos no dia do batismo

Instrumentos afinados e corpos ornamentados vão deixando lentamente o salão e se reunindo em pequenos grupos pelas calçadas da rua ou encostados em algumas janelas. Alguns acessórios como chapéus de fitas e cocares de tapuias são pendurados em algumas grades de portão da vizinhança enquanto começa o ritual. O amo apita anunciando o guarnicê, a reunida; o grupo vai se aglutinando, dessa vez para iniciar um cortejo da sede da fazenda até a casa dos padrinhos desse ano, onde se encontram os dois bois.



Fig. 17: Cortejo

O cortejo é assim organizado: na frente, as tapuias; logo atrás os vaqueiros, seguidos dos caboclos de fitas e batuqueiros. O pai Francisco montado numa burrinha desfila por todo o grupo, provocando e tomando gosto com os brincantes e com os assistentes. Catirina, garbosamente desfila, exibindo sua barriga de grávida.



Fig. 18: Burrinha

A burrinha é uma armação de buriti coberta de chita imitando uma burra. O seu

centro é furado, permitindo que um brincante possa colocar-se no meio, sustentando-a através de suspensórios, “tem a função de brincar ao redor do boi, goza com a platéia e sua missão maior é não deixar que se quebre a roda da brincadeira” (Reis, 1999, p.15).

Fig. 19: Máscaras de Pai Francisco e Catirina



Pai Francisco e mãe Catirina são personagens que se apresentam mascaradas, e com sua galhofa e comicidade, buscam com sua alegria contagiar a todos, brincantes e assistentes.

A máscara utilizada pelo Pai Francisco e Mãe Catirina não tem um significado mágico ou místico, mas sim, como símbolo de identificação tal qual o sentido dado por Chevalier & Gheerbrant (1982), ao estudarem as máscaras na civilização grega.

As tradições gregas, assim como as civilizações de Minóica e Micénica, conheceram as máscaras rituais das cerimônias e das danças sagradas, as máscaras funerárias, as máscaras votivas, as máscaras de disfarce, as máscaras teatrais ... Essas máscaras de teatro, geralmente estereotipadas (como no teatro japonês) sublinham os traços característicos de um personagem: rei, ancião, mulher, servidor etc. Existe um repertório dessas máscaras, assim como de peças de teatro e de tipos humanos. O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma aproximação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p.443).

Portanto, as máscaras utilizadas por essas personagens do Bumba-meu-boi têm apenas a função de identificação, parecer-se com os escravos Francisco e Catirina. Ao contrário dos cazumbas, personagens característicos dos Bois de Sotaques de Pandeirões ou da baixada que apresentam-se também mascarados, cuja presença sobrenatural é ligada ao misticismo.

Sobre estas máscaras, Ferreti (1993) comenta que costumam ser utilizadas no Bumba-meu-boi, representando figuras fantásticas presentes no imaginário popular, representando temores profundos de um grupo social, materializando elementos mitológicos da cultura de um povo. Em especial aos cazumbas, Ferreti (1993) diz que, na língua Quibumbo, de Angola, a palavra Cazumbi ou Zumbi significa duende, alma ou fantasma que, de acordo com a crença afro-brasileira, viaja à noite amedrontando e fazendo travessuras. No Bumba-meu-boi, os cazumbas aterrorizam o Pai Francisco quando este está sendo seguido pelos vaqueiros e índios por ter morto o melhor novilho da fazenda.



Fig. 20: Máscaras de Cazumba

O sentido da máscara dos cazumbas aproxima-se, portanto, de outros conceitos de máscaras estudados por Chevalier & Gheerbrant (1992). Segundo esses autores,

a máscara transforma o corpo do dançarino que conserva sua individualidade e, servindo dele como suporte vivo e animado, encarna um outro ser: gênio, animal mítico ou fabuloso, que é assim momentaneamente figurado; desse modo, o poder é mobilizado ... A máscara visa dominar e controlar o mundo invisível. A multiplicidade de forças circulando no espaço explicaria a variedade composta das máscaras, onde se misturam figuras humanas e formas animais em temas indefinitivamente entrelaçados e às vezes, monstruosos (Chevalier & Gheerbrant, 1982,p.442).

Mais do que um caráter plástico, como símbolo de identificação ou de caráter místico, as máscaras estão presentes no Bumba-meu-boi, cumprindo sua função em cada espaço e tempo que habitem, e só compreendida nesse contexto próprio, como nos fala Lévi-Strauss:

[...] tal como os mitos, máscaras não podem ser interpretadas em si por si como objeto isolado. Considerado no aspecto semântico, um mito só adquire sentido quando inserido no grupo das suas transformações; e do mesmo modo, um certo tipo de máscara, considerado apenas do ponto de vista plástico, é réplica de outros tipos, cujas formas e cores transforma ao assumir a sua individualidade (Lévi-Strauss, 1979, p. 15).

O grupo segue adiante descendo a rua até a casa dos padrinhos. Cantando e dançando, chama a atenção de quem está na porta e acordando quem recolheu-se cedo. Chegando à casa dos padrinhos, uma toada saudando o dono da casa é cantada; em seguida, outra; dessa vez evocando a recebida do Boi prometido a São João, quando são entregues pelos padrinhos, os dois bois prometidos: o da promessa com novo couro e um novo boi que substituirá o do ano passado.



Fig. 21: Detalhas do couro do boi

E os dois Bois brincam animados, rodopiam, sacodem-se ao som da batida das zabumbas, expõem seus couros ricamente bordados. Uma toada de agradecimento é cantada e o grupo se despede da casa e continua o cortejo em direção à sede; dessa vez na companhia dos Bois que brincam animados na frente do cortejo.

Chegando em frente à sede, o grupo organiza-se em círculo e todos dançam em volta do símbolo maior da festa, que faz suas evoluções junto aos vaqueiros, ambos em movimentos, celebram alegres o reencontro, nesse dia consagrado para o início dos festejos.

O grande salão é invadido por aromas de defumador e incenso que uma senhora vem espalhando por toda a casa em uma espécie de fogareiro pequeno pendurado em um arame, que chega até o batente da sede e o balança em direção ao grupo que evolui; é momento de purificar o ambiente, pedir proteção.

Um novo apito do amo cessa a batucada, as pessoas entram na sede e se espremem no salão. Os dois bois são colocados em uma armação de madeira; espécie de cavalete em frente ao altar onde já se encontra o boi que dançou durante o ciclo de festa do ano anterior. Chega o grande momento: o batismo, o ritual de passagem de um ser pagão a um ser cristão sob a proteção de São João.

O ritual prossegue no salão, as pessoas se acotovelam frente ao altar, onde os Bois repousam sobre o cavalete. Com a aproximação dos padrinhos, tem início a cerimônia. Cânticos e rezas em latim evocados por um senhor são acompanhados por senhoras rezadeiras e pelo coro dos presentes, revezados com toadas dos amos e cabeceiras, em louvor a São João. Em seguida, é aspergida água benta pelos padrinhos sobre o boi, brincantes e devotos sob sons de aplausos, “vivas a São João”, estrondos de rojões e os primeiros acordes de pandeirinhos e zabumbas. O tambor-onça grita. É o urro do boi que acabou de renascer para a honra e glória do santo.

A religiosidade característica de muitas manifestações populares brasileiras é de fato, marcante nos grupos de Bumba-meu-boi maranhense. Azevedo Neto (1983) nos diz que essa manifestação é indiscutivelmente parte integrante de um processo

mítico¹³ sem, no entanto, quaisquer implicâncias idólatras, pois não é ao boi que se rende à homenagem, mas através dele, a um santo. Nesse sentido, o autor afirma:

É claro que existe – e não há como negar – um amor incomum pela peça física do boi, mas não a ponto de transformá-lo em fetiche. É claro, ainda, que existe um quase respeito por essa peça, sem que essa atitude, porém, possa ser confundida com uma atitude fetichista. Não é em função do boi que o cordão se prostra contrito e respeitoso, na hora do batismo, nem é pelo boi que o brincante clama aflito, no instante de suas angústias. O boi é apenas o veículo. O veículo de aproximação entre devoto e o santo (Azevedo Neto, 1983, p. 66).

Azevedo Neto (1983) nos contempla ainda com a lenda que justifica o porquê de fazer-se um boi como pagamento de promessa a São João:

São João tinha um boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico boi preto de raro saber: a dança. Se posto na roda, em noites de festa, girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de aniversário. E gente chegava e gente juntava para ver o boizinho de couro enfeitado gira-girando no aniversário do Santo: o instante mais rico da festa. O momento esperado. O momento aguardado. O momento guardado na saudade do Santo [...] o boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antônio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda e cantava a licença.- Pra que licença? Entra, meu boi. Dança meu boi, ao som do bumbo. Bumba meu boi (Azevedo Neto, 1983, p. 66).

Um mito¹⁴ que se faz presente nos grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão é o do Sebastianismo. Proveniente de Portugal, o sebastianismo versa sobre o

¹³ Os mitos implicam o antropomorfismo; são fábulas nas quais animais, plantas e coisas têm sentimentos humanos, e se comportam como humano e exprimem desejo humano. Interpretam o mundo como produto de uma criação de dramas e aventuras quase humanas (Morin, 1978, p.90).

¹⁴ Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas dramáticas irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo (Elíade, 1991, p.11).

desaparecimento do rei de Portugal Dom Sebastião¹⁵ na batalha de Alcácer-Quibir no Norte da África contra os mouros durante as Cruzadas e o possível retorno dele às praias de Lisboa.

O sebastianismo ou mito sebástico é uma ramificação do Messianismo Judaico, que no princípio do Século XVI tinha curso na Península Ibérica estimulado pelas profecias e antevisões entorno do encoberto (Moraes, J. 1980).

A Idade Média, na Península Ibérica, foi uma época de intensa expectativa Messiânica, esse Messianismo português foi resultante da convergência de duas correntes de natureza eminentemente religiosa: Judaísmo e Cristianismo, e uma de natureza política. Os messianismos Judaico e Cristão assentavam na crença de que sempre em situações adversas, as pessoas desenvolvem a esperança de dias melhores. Essas correntes vaticinavam a vinda do Messias. A corrente política pregava que a missão de Portugal era de ordem divina, em levar a palavra de Cristo a tantas nações possíveis em alcançar. A vocação, portanto, a ele reservada, era de cristianizar toda a terra. Essa era a essência e o fundamento da Ideologia de predestinação portuguesa ligada ao expansionismo colonial (Braga, s.d).

É no auge dessa expectativa Messiânica que alastra a Península Ibérica que, entre várias antevisões, uma se sobressaiu como fundante do Sebastianismo, como relata Braga:

[...] entre outras profecias e antevisões, Frei Pedro de Frias, por volta de 1520, colocou em versos as profecias de Santo Isidoro e as imprimiu em Valença com o título de “As coplas de Fray Pedro Frias”, que aludia a “un rey que non se descubre” Esta é a nota comum a todas as antevisões. Todas faziam referências ao encubierto personagem misteriosa que haveria de edificar grande Cristão (Braga, s.d, p.47).

¹⁵ Filho de D. João Manuel e Joana de Áustria, irmã de Felipe II, Rei de Castela. D. Sebastião nasceu em Lisboa em 20 de janeiro de 1554, dezoito dias após a morte de seu pai. Herdou a Coroa Portuguesa em 1º de junho de 1557 com o falecimento de seu avô, reinando inicialmente sob regência de sua avó Catalina de Áustria, até 1567 e depois sob a do seu tio-avô Cardeal D. Henrique. Só veio a tomar efetivamente posse da Coroa portuguesa em 1572, quando completou dezoito anos (Braga, s.d, p.48).

Essas antevistas ganharam força com o desaparecimento do Rei D. Sebastião, em 1578, na batalha de Alcácer-Quibir, no norte da África, contra os Mouros, durante as Cruzadas. O sebastianismo prega o possível retorno do Rei desaparecido às praias de Lisboa.

Esse mito espalhou-se em todo o Portugal como “pensamento coletivo de superação ao trágico cotidiano e sua obstinada esperança na redenção pela presença miraculosa de uma força nacional e querida. Muda apenas através dos tempos, o processo de crer ou de esperar” (Cascardo, 2001, p. 624). O sebastianismo estendeu-se até colônias de Portugal, entre as quais o Brasil que, segundo Cascardo (2001), deve ter migrado com os homens da extremadura, do Alentejo, o norte de Portugal, região colonizadora.

Cascardo (2001) narra um episódio ocorrido em Pernambuco:

A expectativa do povo pela volta de Dom Sebastião, rei de Portugal morto na batalha de Alcácer-Quibir, contra os mouros, se equipara à vinda de um messias. Por isso, em 1817 não foi difícil para o ex-soldado Silvestre José dos Santos formar um contingente de mais de quatrocentas pessoas, entre homens e mulheres, prometendo uma era de riqueza para os pobres com a volta de Dom Sebastião. Entre rezas e terços, e afirmando receber mensagens divinas que o orientavam tomar Pernambuco e a resgatar os lugares santos de Jerusalém, Silvestre foi empolgando seus seguidores. Da serra do Rodeador, município de Bonito em Pernambuco, o movimento se alastrou para outras localidades, até que, em 1820, o governador pernambucano Luís Rego Barreto ordenou impiedosamente o massacre dos Fanáticos, que, com suas poucas armas, não tinham como enfrentar as forças policiais (Cascardo, 2001, p. 624).

Em terras do Maranhão, conta-se que após a derrota em Alcácer-Quibir, D. Sebastião e toda sua corte tomaram sua Nau rumo às costas brasileiras e por sortilégio dos Mouros que o vencera teria sido encantado na Ilha dos Lençóis, onde

costuma ainda navegar soberbo e fulgurante e em cujo fundo está sediado seu palácio de cristal, esmeraldas e outras pedras preciosas (Moraes, J. 1980).

No Maranhão, o mito tomou corpo na figura de um touro encantado. Assim relata Cascudo:

Na praia dos Lençóis, entre os municípios de Turiaçu e Cururupu, no Maranhão, nas noites de sexta-feira sem luar, aparece um grande touro negro com uma estrela resplandescente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das *açafatas*, entoados do fundo das águas, onde está a cidade encantada d'El-Rei Dom Sebastião. Quem tiver a coragem de ferir o touro na estrela radiante, vê-lo-à desencantar-se e aparecer El-Rei Dom Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão ficará totalmente submersa, e diante da praia dos Lençóis, emergirá a Cidade Encantada onde o Rei espera o momento de sua libertação (Cascudo, 2001, p. 693).

O mito do touro encantado foi adaptado para o Bumba-meu-boi. Feitosa (1980) comenta que da Nau de El-Rei teria surgido a inspiração para a indumentária dos brincantes, que deve ser tão rica e brilhante como a mesma. Marques (1990) afirma que, como idéia fundante, o mito desloca o aparecimento do touro encantado das noites das sextas feiras para o período junino:

[...] o Rei, sob forma de um touro reluzente, coberto de pedras preciosas, com olhos em fogo, fulgurante estrela na testa, chifres de ouro, boca em brasa e a desabalado galope, percorre o Maranhão apavorando e protegendo o povo humilde. É um touro violento que não se deixa domesticar, mas se deixa domar para alegrar São João (Marques, 1999, p. 127).

O Sebastianismo também é muito forte nos terreiros de Culto Afro, Tambor de

Mina¹⁶ no Maranhão. D. Sebastião, que aparece em forma de Touro nas noites de São João, é recebido nos terreiros de Minas e de Cura. Denominado Xapanã, Ossi e Oxossi, ele é pai de Terreiro e chefe de uma linha de encantados. Observa-se assim que, de um Messias que há de vir, ele passa a ser cultuado como uma divindade (Braga, s.d).

A influência do mito do Rei Touro nos grupos de Bumba-meu-boi é invocada principalmente nos Bois de Sotaque da Ilha, nas toadas, nos bordados. Nos Bois de Sotaques de Zabumba, a lenda e a devoção a São João são, de fato, mais marcante.

Sobre a relação entre santo e devoto, Marques (1999) afirma que a relação entre ambos é estruturada no princípio básico da troca recíproca e da solidariedade, considerando que se o santo é tão ocupado e ao conceder o privilégio de atender aos homens desse mundo, deverá receber algo em retribuição; retribuição essa, muitas das vezes traduzidas em promessas.

As trocas são concebidas em diferentes espaços e tempos, tomando formas variadas de retribuição social. Esse princípio de troca, reciprocidade vamos encontrar nos estudos de Mauss (1974) sobre a dádiva, postula um entendimento constituído na vida social no dar e receber. Trata-se de uma prestação unilateral, há simultaneidade no ato de dar e receber, o que é no presente recebido é trocado, cria uma obrigação; a dádiva não existe sem uma perspectiva de retribuição. As trocas implicam diferentes esferas da vida social, econômica, política entre outros e o aspecto religioso evidenciados nos sacrifícios, nas rezas e promessas, a exemplo que acontece no Bumba-meu-boi:

¹⁶ Nos diversos Estados do Brasil, os cultos afro-brasileiros recebem as mais variadas denominações como: Candomblé, na Bahia, Xangô, em Pernambuco, e, no Maranhão, é conhecido como Tambor de Minas. O culto de maiores destaques no Maranhão são: Casa das Minas, Casa de Nagô, Casa Fanti-Ashanti-Nagô. Há um significado restrito e outro lato para o termo Minas, strictu sensu são os negros da Costa do Ouro, Fanti-Ashanti, que tomaram essa denominação talvez devido ao forte de Elmina onde São Jorge Da Mina se tornara o principal empório de escravos sob portugueses. O termo, porém, passou a designar todos os negros Sudaneses que foram embarcados naquele porto para o Brasil., daí explica-se expressão de Negros Minas para o grupo daomeano do Maranhão (Reis, 1999).

Promessas de financiar um boi em honra e memória de S. João ou de participar de um já organizado; promessa de se tornar um brincante, vaqueiro ou cantador; promessa de colaborar com a festa do batismo e da morte do boi; promessa de preparar em casa um altar a São João ou de sair em procissão com sua imagem; promessa de pagar a promessa com ex-votos à imagem e semelhança do santo; promessa de acender velas, fazer sacrifício; e rezar ladainhas (Marques, 1999, p.121).

A promessa é um tipo de relação entre o fiel e o santo de sua devoção para obtenção de uma graça. E foi por devoção ao santo, que Leonardo criou seu Boi, seu mundo, como podemos observar no seguinte relato:

Leonardo afinal assumiu como *cabeceira* o papel de cantador no Boi de D. Irinéia, num barracão da festa de S. Gonçalo, na Liberdade e assim ficamos até agora [...] como o Boi usava uma casa emprestada “carinho de casa alheia, você sabe, hoje sim, amanhã não; hoje tá contente, depois tá olhando com cara torta” Leonardo pegou-se com São João e prometeu: o que ganhasse no Jogo do Bicho empregaria na compra de uma casa que sediasse o Boi.” “Ganhei muitas vez e comprei a casa. Ele (S. João) é o dono da festa, quem me deu esse meio” (Lima, 2004, p.16).

É nessa casa, nesse salão, que acaba de ser batizado o Boi de Leonardo. Agora batizado e com a bênção, licença e autorização de São João, poderá ganhar as ruas da cidade. A primeira “dançada” acontece em frente ao barracão. Após todo esse ritual, o Boi está liberado para dançar, cantar e encantar em todos os terreiros da capital São Luís e também no interior do Estado.

Rituais iguais ao que narramos na fazenda do mestre Leonardo se repetem simultaneamente em toda Ilha de São Luís e no interior do Estado; são grupos de homens e mulheres ávidos em brincar, dançar, manter viva essa tradição em todos os tempos e em todos os lugares, de geração a geração, sofrendo adaptações para

sobreviver, criando características próprias a cada região na maneira de dançar, cantar, vestir-se, representar.

O boi ganha a rua: a festa

Festa é sinônimo de celebração, é manifestação onde predomina a alegria. Implica a interrupção do cotidiano, momento em que homens e mulheres se despojam de sua rotina para celebrar (Huizinga, 2001).



Fig. 22: Guarnicendo

O boi ganha as ruas. No momento dessa festa em que os brincantes se entregam a esse mundo de cores, sons, forma, ligam à sua existência terrena a espiritual. “Boi” e brincantes se condensam em um só, numa só celebração. Os sons provenientes das zabumbas e pandeirinhos lhes invadem os ouvidos, permitindo esquecer a rotina e o cotidiano, dançam, brincam, representam, vivem.

Atendo-nos aos estudos de Saporta (1996) sobre representação, podemos afirmar que os brincantes do Bumba-meu-boi vivem a sua utopia; a utopia no sentido de “o não lugar”, o contra-lugar, o lugar contrário à lei e à dor. Quando estão

representando, estão ao lado da felicidade e ao lado da estética, ao lado do sensível, da sensação, do gosto, da gustação, da apreciação; regressam ao mundo dos sentidos para além dos limites da comunicação verbal cotidiana, passam de um mundo de menor sensibilidade para um de grande sensibilidade “[...] um mundo utópico onde a própria infelicidade é recuperada pelo gosto de viver, através do gosto pela vida” (Saporta, 1996, p.39).

Se hoje os grupos de Bumba-meu-boi ganham as ruas das cidades, é uma demonstração de força dessa manifestação contra a violência, discriminação e preconceitos sofridos pelos seus simpatizantes por parte das autoridades políticas, policiais e aristocracia local. As primeiras notícias sobre essa manifestação já aparecem com o tom discriminatório, como podemos observar no comentário de Prado (1977):

A primeira referência é a de 1840, de responsabilidade do Padre Lopes da Gama. A segunda data de 1850, vinda do Pará, e nela “A Voz Paraense” fala do “Boi Caiado” como o mais terrível folguedo de escravos, compartilhado por mais de trezentos moleques, pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos. E partindo, então, da acusação de que esse contingente provocava baderna, atentando contra a moral e a segurança pública, era solicitado pelo jornal que a polícia acabasse com a brincadeira (Prado, 1977, p.117).

Particularmente, em relação ao Maranhão a autora faz referência ao tom discriminatório sofrido pelos grupos de Bumbas, comentando que, em 15 de junho de 1861, um cronista sob o cognome “Um amigo da Civilização”, assina um artigo no jornal *O Imparcial*, sob o título de “Bumba-meu-boi”, reclamando do barulho e da violência e exigindo uma posição da polícia e solicitando a cassação de licença de funcionamento do folguedo, uma vez que, para sair às ruas, os grupos deveriam ter licença especial da polícia que os enquadrava no código de postura municipal.

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo de escravos denominado bumba-meu-boi, incentivo para os busca-pés, e admira-se mais que isto aconteça, quando há anos, a presidência ordenou à polícia que não consentisse esse folguedo por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa do bumba-meu-boi não aparecem cacetadas e mesmo facadas, é causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio, perturbando o sossego, que deve haver para o sono, sossego que cumpre à polícia manter. Nós esperamos que a polícia reconsidere no passo irrefletido que cometeu, para não ser ela responsável perante a opinião pública, do mal que houver por causa do bumba-meu-boi (Prado 1977, p.118).

Esse caráter discriminatório sofrido pelos grupos de Bumba-meu-boi, especificamente em São Luis, resultou em proibições e limites geográficos para apresentações ainda nos meados do Século XX, precisamente até as décadas de 30 e 40, levando as brincadeiras a dançarem apenas nos arredores da cidade, não podendo as mesmas chegarem até o centro onde residia a burguesia maranhense porque as famílias tinham pavor da folgança (Araújo 1986).

Carvalho (1995) afirma que de fato houve uma forte campanha contra o funcionamento da “brincadeira”, resultando na sua proibição pelas autoridades policiais, como podemos observar em seu registro.

Desde a primeira metade do século XIX até cerca de quarenta anos atrás, o boi, enquanto manifestação cultural dos setores populares foi violentamente discriminado, rejeitado e, mesmo perseguido e reprimido [...] a imprensa maranhense condenava a “brincadeira”, considerando-a um folguedo estúpido e imoral, uma “brincadeira” própria dos negros que atentava à boa ordem, à civilização, e à moral ... (Carvalho, 1995, p. 46).

Em outro patamar de discussão, Souza (2005) aponta o controle público sobre práticas experimentadas abertamente pelos indivíduos originários das diversas etnias africanas no século XIX. Vejamos trecho do documento analisado

pelo autor para o seu apontamento sobre os controles institucionais e da Igreja sobre os batuques; manifestações de grupamentos negros naquela época. “São absolutamente proibidas as casas de batuque ou ajuntamento de escravos para danças e cantorias, debaixo de qualquer denominação que sejam [...]; conforme lei provincial de maio de 1836” (Cadernos de Cultura apud Souza, 2005, p. 30).

Podemos confirmar esse momento pelo qual passaram os grupos de Bumba-meu-boi na cidade de São Luís nas memórias de Alauriano Campo de Almeida, Seu Lauro:

[...] as brincadeiras de Bumba-boi estavam sendo liberadas para brincarem no Centro da cidade. Antes dessa liberação, nós saíamos andando pelo Caminho da Boiada e entrávamos na Belira. Brincávamos também na Camboa, que era subúrbio. Não podíamos passar do Galpão, para aquele bloco de ruas considerado centro da cidade: Passeio, Praia Grande, Rua Grande (Almeida, A., 1999, p. 77).

Assim, criticados, violentados, discriminados, os grupos de Bumba-meu-boi resistiram e atravessaram épocas e lugares ganham e dançam em todos os espaços da Ilha, como o Boi de Leonardo, apenas um, das dezenas de protagonistas dessa história que agora brilham nos diversos arraiais da cidade.

Fig. 23: Caboclo de Fitas



Agora é hora de festa. Caboclos de Fitas fazem suas evoluções com seus imponentes chapéus em forma de cogumelo, ricamente adornados com canutilhos e paetês de onde descem longas fitas coloridas até próximo ao chão. Do alto do chapéu, na parte frontal tem uma armação que lembra uma pequena capela também ornamentada em pedraria de onde pende

uma grinalda de canutilho; o maracá pode ou não completar a indumentária. Saiote e gola em veludo preto bordado com canutilhos e lantejoulas compõem a indumentária.

Os vaqueiros também acompanham a dança, trazendo no corpo golas e saiotes também ricamente adornados e na cabeça, um chapéu recoberto de veludo bordado em paetês, lantejoulas, miçangas. A aba dos seus chapéus é contornada completamente por franja tecida em canutilhos.



Fig. 24: Vaqueiros

Trazem na mão a vara decorada com papel colorido brilhante recortado em franjas sobrepostas, o que dá um efeito vibrante ao ser movimentada, trazem na outra mão um pequeno maracá. E a dança continua com a pisada das tapuias,



Fig. 25: Tapuias

meninas e moças que exibem uma indumentária em seda vermelha e branca e um cocar, adereço feito em compensado leve e recoberto por papel adesivo vermelho cintilante, dos quais pende uma

cabeleireira feita em ráfia branca, elaborada artesanalmente a partir de sacos normalmente utilizados para armazenar cereais, frutas ou outro tipo de material. Meias calças brancas em rendas, e sapatilhas leves em branco e vermelho acompanham a indumentária.

Os batuqueiros se apresentam com indumentária igual a dos vaqueiros. Todos os brincantes masculinos usam camisa branca de mangas compridas e calças vermelhas.



Fig. 26: Batuqueiros

Completam a indumentária masculina, a polaina branca, que é utilizada por cima do calçado, protegendo a parte superior do pé e inferior da perna.

Fig. 27: Pai Francisco e Catirina



Pai Francisco e Mãe Catirina, mascarados. Ele enfiado em um terno todo desalinhado, ela vestida em um vestido de chita estampado, sacode a sua barriga de grávida.

E os bois, motivo maior dessa festa, evoluem com seus desenhos bordados em pedrarias, canutilhos miçangas e paetês. São desenhos delicados e cuidadosamente trabalhados por mãos hábeis na arte de construção desse objeto de prazer e adoração dos brincantes.

As cores vermelha e branca adotadas desde o início da criação do Boi da Liberdade não têm conotação ritualística, simbólica ou religiosa, a adoção das mesmas é no sentido de fazer-se bonito, embelezar-se. As propriedades simbólicas dessas cores descritas por Chevalier & Gheerbrant (1982) tais como; cor iniciadora, cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra, ao mesmo tempo em

que desperta o entendimento e o ultrapassa, para a cor branca e, imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude e de riqueza, para a cor vermelha, entre outras propriedades de ambas as cores, conjugam o mesmo sentido e colaboram na riqueza, exuberância, enfim, na beleza desse universo.

Cores, formas, brilhos, gestos, todos esses elementos são condensados com a intencionalidade de apresentar-se e representar, atingir aos que lhes assistem, provocando nestes o que Saporta (1996) denomina “As vertigens do Olhar”, permitindo oscilações, vertigens, provocando alucinações, levando aqueles que os assistem a projetar visões do mundo para além da realidade.



Fig. 28: O boi e seu duplo

Ao referir-se às “vertigens do olhar”, a autora considera que a dança, universo sobre a qual debruça para refletir sobre a utopia da representação, para ser cativada nos espectadores, deve fazê-lo através da emoção do olhar, transportando, portanto o olhar condicionado do espectador.

[...] tudo era pensado para que, através do brilho das lantejoulas, dos jogos estroboscópio ou de outros efeitos de luz, dos efeitos dos folhos do vestidos no flamenco, algo se confundisse, vacilasse e nos desse uma espécie de autorização para não procurar mais o real, a realidade, mas, pelo contrário, para procurarmos além do real, além do espelho (Saporta, 1996, p.43).

Outras personagens mesclam-se a essa festa, são as torcedoras, mulheres que torcem e vibram pelo boi e acompanham os brincantes; maridos, amantes, companheiros, filhos, irmãos, ajudando a carregar indumentária, levando comida,

bebida, instrumentos. Adotam em seu vestuário as cores vermelha e branca. Outrora eram denominadas “mutucas”, alusão a uma espécie de mosca que freqüentemente pousa sobre o gado no pasto. Sobre essas personagens, vejamos, pois, o que diz Carvalho (2003):

De fato, até cerca de meados da década de 70, nos grupos de bumba, as mulheres ficavam em segundo plano, sendo intituladas de “mutucas” numa simbologia assim explicada: *Boi é gado, não é? Então quando o gado está solto no campo tem sempre um inseto que fica apurrrinhando. Fica por perto, rondando e quando pode, dá uma ferroadinha. Vem daí, as mulheres que seguiam sempre o boi, acompanhavam a brincadeira, ficavam junto dela e quando podiam se metiam nela, eram chamadas mutucas* (Carvalho, 2003, p. 70).

Ao reorganizar seu fazer estético, reestruturando sua organização social, dando novos sentidos à sua existência, o Bumba-meu-boi não só mantém a tradição, como demonstra o quanto a tradição esta é dinâmica, se renova. Essas novas organizações estéticas são reações a situações novas que assumem a forma de referência à situações anteriores ou estabelecendo seu próprio passado através da repetição. Reativam o que já existiu constituindo-se num eixo por onde o passado se prolonga no presente (Almeida, M. (2001).

Dessa maneira, essa festa denominada de brincadeira, folgança, pelo fato de ser espaço para se divertir e com forte traço de religiosidade, uma vez que dança em louvor a um santo, também reatualiza o motivo de seu dançar.

Carvalho (1995) mostra essa manifestação na interface entre a tradição e a modernidade, afirmando que existem duas facetas que marcam a existência do Bumba-meu-boi do Maranhão: “brincar o boi” por devoção, por gosto, por prazer, para homenagear o “Santo” e honrar o costume; “dançar o boi” por força de um compromisso oficial, um contrato, do qual decorre dinheiro, prestígio e que gera a

obrigação de portar-se bem. Para a autora, a primeira versão, o boi doméstico e, o segundo, o boi espetáculo caminham lado a lado, coexistindo, podendo haver momentos em que uma feição predomina sobre a outra, como resposta ao contexto de circunstâncias que agem sobre o bumba, diante das quais ele também reage.

No mundo da casa, a coisa é mais íntima, é mais nossa. No mundo da rua, é preciso causar boa impressão, segurar a fama, atender bem o pessoal de fora que nos prestigia. Mas é o mesmo boi que se adapta a uma conjuntura mais familiar ou mais estranha, espalhando-se à vontade como a gente sabe e gosta, ou dançando certinho, tudo bem concatenado (Carvalho, 1995, p.163).

Carvalho (1995) afirma que o Bumba-meu-boi maranhense atualizou o seu ritual em função das mudanças sociais, políticas e econômicas, das condições objetivas de cada grupo; sem, no entanto, comprometer a função socializante de inserção na realidade, sua comunicação com o meio social, a lógica simbólica¹⁷ dessa manifestação cultural, que continua contextualizada como forte expressão do pensamento das camadas populares. Desse modo, o “boi doméstico”, familiar, do “Santo” que, ligado a ele tem seu ciclo anual de vida e morte, convive com o “boi espetáculo” que está sempre pronto a representar a cultura do Maranhão, funcionando o ano todo como atração turística, podendo com isso angariar fundos para a sua manutenção.

A manutenção de contratos oficiais com órgãos governamentais exigiu desses grupos uma nova organização administrativa, pois se antes eram de caráter

¹⁷ O símbolo é uma relação ou um conjunto móvel de relação entre vários termos. A lógica dos símbolos repousará em princípio sobre o próprio fundamento dessas relações. O fundamento dessas relações tem de ser procurado em numerosas direções, varia com cada sujeito, com cada grupo e alguns casos, com cada fase de sua existência. A ligação entre os símbolos não depende da lógica conceitual, nem aparece no termo duma indução ou de uma dedução nem de qualquer processo racional de argumentação. A lógica dos símbolos baseia-se na percepção de uma relação entre dois termos ou duas séries que escapa a qualquer explicação científica. A utilização do termo “lógica dos símbolos” é apenas para afirmar que existem ligações ou conexões no interior dos símbolos e entre os símbolos (Chevalier, 1982).

comunitários, para receberem esses benefícios têm que se registrar enquanto empresas, com ata de fundação, estatutos e recolhimento de impostos.



Fig. 29: Boi espetáculo

Espaço e o tempo limitados são fatores determinantes para a reorganização da brincadeira, não só quanto à questão administrativa, mas sobretudo, no brincar. Com espaços organizados cada vez mais próximos dos próprios para apresentações teatrais, nos arraiais, hoje já não basta limitar com cordas ou pequenos alambrados, o espaço para as brincadeiras fazerem suas evoluções. Cada vez mais crescem arraiais com construções de palcos para os brincantes e palanques para os músicos. A utilização desses aparatos é justificada pelos organizadores como necessária para que as pessoas possam “ver melhor a brincadeira”. Esse contato direto com as pessoas também é recuperado pelos grupos que sempre as convida para subirem ao palco nas últimas toadas, para dançarem juntos.

Ainda que esses espaços limitem as evoluções do corpo, o prazer de dançar não diminui entre os brincantes. Os mesmos ainda conseguem manter o sentido em se divertir. Para ilustrar essa faceta do Boi da Liberdade, passamos a narrar um

momento que o grupo passou durante o evento “Maranhão Vale Festejar”, logo após os festejos juninos, no Convento das Mercês, onde funciona o memorial José Sarney, espaço de visitação pública em São Luis. Esse evento acontece durante as semanas do mês de julho, sempre das quintas feiras aos domingos e reúne uma programação variada como, Bumba-meu-boi, Cacuriá, Tambor de Crioula, Dança do Côco, Dança do Lelê, Dança Portuguesa e Quadrilhas; além de shows com artistas da terra.

Por iniciativa da senadora Roseana Sarney, esse evento está em sua terceira edição. É realizado pela “Associação dos Amigos do Bom Menino das Mercês”, tem patrocínio da Companhia de Mineração Vale do Rio Doce e nesse ano teve apoio do Banco do Brasil, Central Energética do Maranhão CEMAR, Cervejaria Ambev e do Sistema Mirante de Comunicação.

Então, nesse dia, como de costume, o grupo se reuniu na sede. Aproximadamente por volta de 19:30 os brincantes iam chegando. Próximo das 20:30 começou a chover torrencialmente na cidade. Alguns brincantes que estavam ali por fora da sede entraram se apertando no salão. Chico Coimbra, vendo que a chuva diminuía um pouco, mas demorava a passar, em função do compromisso em dançar às 22:00 no Convento das Mercês, convoca o grupo para se deslocar até os ônibus; e, prontamente atendido, os brincantes apressam-se debaixo de chuva ainda que fina, para chegarem aos veículos.

Chegando ao local de apresentação, os ônibus estacionam em um espaço vazio, que durante o evento é utilizado como estacionamento; esse espaço é localizado um pouco abaixo do Convento das Mercês e de lá pode se observar a imponência dessa construção. Com o ônibus estacionado a uns trezentos metros da

entrada do convento, os brincantes são obrigados a se deslocarem até o local debaixo de uma pequena chuva através de uma ladeira em chão batido.



Fig. 30: Convento das Mercês

A chuva interrompera apresentação de um outro grupo. Era um grupo de Bumba-meu-boi de Orquestra. Interrompera em parte, pois a orquestra continuava tocando, uma vez que nesse espaço, o local reservado para shows, orquestra e grupos de batuqueiros das brincadeiras é coberto. O espaço reservado para os brincantes evoluírem, embora grande, é a céu aberto e, em função da chuva, seu piso foi coberto por enorme plástico preto. Esse palco é cercado de cadeiras e por trás destas estão as barracas de bebidas e comidas típicas. Assim, esse grupo terminou de cumprir o seu tempo apenas com o toque de sua orquestra. Enquanto as pessoas se abrigavam da chuva nos corredores cobertos, espécie de alpendre que cercam o grande espaço vazio onde foi levantada a arena de espetáculo.

Um dos organizadores do evento apressa o grupo de Leonardo, em função do tempo. Assim, os brincantes vão se comprimindo em um dos corredores atrás do palco armado. E, sem esperar a chuva passar, em respeito ao tempo e

desrespeitando àqueles que vieram ver as evoluções dos brincantes e os próprios brincantes, os organizadores solicitam ao grupo de batuqueiros para subirem ao palco; estes tocam suas toadas durante uma hora, tempo previsto para a apresentação. Enquanto isso, ali atrás do palco, espremidos sem ninguém ver, os brincantes cantam e dançam quase que no mesmo lugar. O miolo do boi faz o boi evoluir, embora que timidamente; os vaqueiros sacodem suas varas, volta e meia um cotovelo toca o companheiro; cantam e dançam sem parar até o final da apresentação da bateria; demonstram que o tempo e o espaço não fizeram essa brincadeira esmaecer.

O tempo de apresentação acaba, Chico Coimbra agradece às pessoas e pede desculpas porque a brincadeira não pôde evoluir e lhes faz um convite, informando que na próxima semana estaria novamente na programação do evento e ele poderia mostrar a sua brincadeira por inteiro. O grupo reúne e, debaixo de uma chuva fina, desloca-se para os ônibus e retorna para suas casas. Cumpriu-se mais um contrato.

Os contratos, o tempo cronometrado para as apresentações e subtração dos trechos das apresentações constituem a nova ordem no universo do Bumba-meu-boi; e os grupos são levados a adaptarem-se a esse novo contexto.

Assim, como os demais grupos de Bumba-meu-boi, o da Liberdade também se adaptou à nova ordem econômica e social para poder manter a sua sobrevivência. Mesmo durante o período junino, ponto alto de apresentações dessas manifestações, o grupo se reveza entre cumprir os contratos oficiais nas apresentações em arraiais mantidos pelos órgãos oficiais: estaduais, municipais ou outras entidades classistas, que também, por manterem uma determinada programação limitam o tempo de apresentação dos grupos, com as apresentações

em frente às casas de pessoas ligadas ao grupo ou quando chamadas por pessoas da comunidade, onde qualquer que seja o espaço, pequeno ou grande, largo ou estreito, asfaltado ou não, o grupo se reorganiza e o tempo é o tempo necessário para brincar e poder desenvolver a brincadeira em todas as suas fases.

É no espaço doméstico que o brincante sente-se mais a vontade, como a dançada que aconteceu em frente à casa de Chico Coimbra. Ali numa rua estreita do bairro de Fátima, Chico cuidara de aumentar a iluminação na frente da casa, bem como, instalara uma caixa de som que tocava o cd com toadas do Boi da Liberdade enquanto o grupo não chegava. Em uma banca, uma senhora, sua vizinha, vendia bolos e mingau. Do outro lado da rua, num pequeno bar, jovens, moças e rapazes dançavam diferentes ritmos num ecletismo que vai do pagode ao reggae. Dois ônibus chegam com os brincantes e estacionam no começo da rua. Estes descem e vão se espalhando pela rua e nas calçadas em vários grupos, alguns ainda por terminarem de vestir a indumentária. Normalmente chapéus, coletes, saiotes são

transportados em valises, sacolas ou enrolados em tecidos tal qual uma trouxa.

Embora o grupo tenha outros dois compromissos nessa noite: uma dançada na casa de seu "Côxo" na Brasília do Matadouro, um bairro localizado atrás da Camboa, bairro próximo da Liberdade e uma participação no Festival de Bois de Zabumba, que reúne todos os grupos de

Fig. 31: Esperando a hora de reunir



Bois de Zabumba no Bairro do Monte Castelo, numa forma de garantir a sobrevivência dessa manifestação, o tempo aqui não é cronometrado.

Os brincantes ficam conversando em suas rodas, outros mantêm-se silenciosos ao lado dos instrumentos dispostos na calçadas, alguns já experimentam a bebida distribuída por seu Benedito, um senhor negro, magro e de um caminhar elegante, altivo; está acompanhando o Boi da Liberdade desde 1988, sem indumentária, sempre à paisana, encarrega-se dessa tarefa; é a sua forma de contribuir, sua forma de brincar. Devido ao caldeirão de sons na rua, bares, radiolas, conversas, o apito do amo é constantemente utilizado na tentativa de reunir o grupo, chamar para carregar a lenha, acender a fogueira. Ajeitar as indumentárias, medidas que lentamente, quase que preguiçosamente vão sendo colocadas em prática.

Uma fogueira começa a ser acesa em cima da calçada próximo de onde o grupo se reunirá. Pouco a pouco os batuqueiros de pandeirinhos vão se aproximando, estendendo seus instrumentos até a chama, revezando essa ação como a de tocá-lo e levá-lo junto ao ouvido. Esse ritual é repetido diversas vezes até o momento em que o som que sai dos instrumentos for considerado finalmente afinado.

Um silvo estridente sai do apito do amo e sinaliza que é hora de guarnicê mais uma vez. Os brincantes vão se aproximando do local escolhido para reunirem-se. Ali ao lado da fogueira um grande grupo se forma; é o momento da reunida para cantarem toadas e dançarem.

No auto do Bumba-meu boi, as toadas obedecem a uma seqüência segundo o momento de desenvolvimento da brincadeira e são assim denominadas: *Guarnicê*, chamando para reunir; *Reunida*, celebra o encontro de todos; *Lá vai*, diz que o Boi

está se deslocando para o local da dança; *Chegada*, avisa que o Boi já está no terreiro; *Saudação*, saúda os assistentes; *Urrou*, cantada no momento após a dramatização, avisa que o boi ressuscitou; *Meia lua*, anuncia que a apresentação está acabando e por fim, a *Despedida*, o adeus, o término da apresentação. Todos os anos fazem-se toadas novas; quem as compõe é o mesmo que canta. Aqui não há intérprete de música de outro. As toadas são cantadas pelo amo e pelos cabeceiras; outros cantores do grupo.

Assim, após o apito do amo, a turma da Liberdade a postos, é cantada a primeira toada “Guarnicê” chamando os brincantes para se reunirem “[...] Eu assoprei meu apito. Porque esse é meu dever. Vamos responder toada. Na fogueira vaqueirada. Agora é pra valer. Eu vou guarnicê” (Guarnicê - Chico Coimbra).

Com a entrada dos instrumentos e vozes dos brincantes, os retardatários vão se aproximando. Em seguida, é tocada a “Reunida”, toada que celebra o encontro de todos que vão participar dessa dançada “[...] Reúne vaqueirada, reúne. Com a força do Pai poderoso, Jesus, Nossa Senhora. Eu vou reunir porque chegou minha hora. A turma da Liberdade tem seu nome na história” (Reunida - Leonardo Martins).

A batucada recomeça, o grupo primeiro mantém-se nessa formação que de fora parece um amontoado de gente. Pouco a pouco, nova formação vai surgindo em fileiras: primeiro as tapuias localizadas uma ao lado das outras, depois os vaqueiros e os Bois, os caboclos de fitas seguidos dos batuqueiros. As torcedoras já se colocaram lá em frente da casa.

Com a toada do “Lá vai” o grupo anuncia que está se deslocando para o local destinado à dança “[...] Eu vou sair da fogueira. Já vou levar pro terreiro. Onde a turma é esperada. Como é bonito o rajado espalhando fita no romper da madrugada” (Lá vai - Rupiado).

Vai chamando a atenção de toda a rua que se enche de cores, brilho e som. As jovens que, até então estavam dançando “reggae”, vêm para a calçada e ensaiam uma ao lado das outras os passos das tapuias, os rapazes, postando-se atrás delas também dançam e acompanham os vaqueiros gritando “eiquiô, ô, eiquiô, ô” grito característico dos vaqueiros enquanto dançam e toureiam o boi.

Ao chegar em frente da casa, a formação de deslocamento vai se desfazendo. As tapuias agora puxam um cordão em fila indiana de um lado da rua, e vão dançando até fecharem um círculo, onde vão se colocando também os caboclos de fitas e batuqueiros. É realizada uma volta em círculo. Quando param, os vaqueiros se situam do lado de dentro do círculo, no qual farão suas evoluções com o boi. Dessa forma, cada personagem localizada nesse círculo realiza sua dança. Ao Pai Francisco e Mãe Catirina cabem desfilarem sua graça dentro e fora do círculo; ele em princípio, montado em sua burrinha.

Dançar em círculo ou roda é uma herança dos portugueses, africanos e indígenas. A esse respeito, Cascudo (2002) fala que:

[...] a informação sobre danças de roda é milenar. A primeira dança humana, expressão religiosa instintiva, a oração inicial pelo ritmo, deve ter sido em roda, dançada ao redor de um ídolo. Desde o paleolítico observam-se os vestígios de pegadas em círculo em cavernas na França e na Espanha. O movimento teria sido simples e uniforme, possivelmente com o sacerdote no centro, dirigindo o culto e animando o compasso (Cascudo, 2001, p. 592).

Chevalier & Gheerbrant (1982) em seus estudos, ressaltam a importância do círculo em rituais, símbolos e danças de muitas civilizações, dado ao caráter místico que essa figura representa.

Em primeiro lugar, o círculo é um ponto estendido: participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão... o círculo é também símbolo do tempo: a roda gira. Desde a mais remota antiguidade, o círculo tem servido para indicar a totalidade, a perfeição, englobando o tempo para melhor medir... Em sua qualidade de forma envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de proteção, de uma proteção assegurada dentro de seus limites. Daí a utilização mágica do círculo, como o cordão de defesa ao redor das cidades, ao redor dos túmulos, a fim de impedir a penetração do inimigo, das almas errantes e dos demônios (Chevalier&Gheerbrant, 1982, p. 201).

Os brincantes em roda, protegem-se, dançam, rodam de modo a absorver a todos em homogeneidade e sem distinção tal qual o comentário de Chevalier & Gheerbrant (1982).



Fig. 32: Evoluções do espaço doméstico

“Chegou” é a toada tocada avisando ao dono da casa que o boi já está no terreiro para realizar sua festa “[...] Assistência que está na bancada. Levanta que o boi chegou. O terreiro estava triste e neste momento se alegrou. Porque recebemos uma mensagem, lá de cima, que Jesus mandou” (Levanta que o boi chegou - Leonardo Martins).

Outras toadas são tocadas pelo amo e por outros cabeceiras cantores do boi, saudando o dono da casa, o grupo, o boi, a cultura, e na sua maioria exalta o cotidiano de uma fazenda, a difícil, mas gratificante lida do homem com o gado.

Fig. 33: Boi e cantador



Assim, cantam e dançam até a hora da “Matança”. Embora nessa noite, em função dos compromissos já mencionados ela não seja realizada, a matança é o momento de encenação do auto. Durante essa encenação revezam-se falas dos personagens envolvidos: amo, Pai Franciso, Mãe Catirina e outros que possam estar incluídos no enredo, com toadas que versam sobre o sumiço do boi, a chamada de vaqueiros para

buscá-lo, os curandeiros para ressuscitá-lo e outros que o enredo possa incluí-los.

Embora nessa dança e em muitas outras a encenação tenha sido suprimida, as toadas evocando esses momentos são tocadas e dançadas até o momento do “Urrou” do Boi. Essa toada anuncia que o boi ressuscitou para a alegria de todos da fazenda. E todos dançam até o momento da “Meia Lua”, anunciando que a apresentação está terminando e que o Boi vai se retirar” [...] Vou dar mais uma chance para o vaqueiro. Ele vai ter que campear. Ver se ele toma informação do nosso boi, onde ele está. Se ele gritar equiô, equiô, e vaqueirada se alegrar. O vaqueiro vem com toda certeza, dizer que a beleza, ele sabe onde está ” (Meia-lua - Rupiado).

Com a toada de “Despedida” o grupo evolui uma última vez nesse terreiro “[...] Adeus, adeus, adeus. Linda assistência, me despeço que eu já vou. Nós temos muito compromisso. A hora do relógio já marcou. A minha mocidade foi embora. Mas, a minha alegria com minha vida ficou. E o que preciso desse mundo de pecado. É, da amizade, do carinho e do amor (Despedida - Leonardo Martins). Com uma volta em círculo, o grupo vai tomando a formação inicial e se deslocando para sair e dançar em outros terreiros até dia marcado para a cerimônia da morte.

Revelação e introdução: a cerimônia da morte

A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Simbolicamente, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência, indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas, mas também a introdutora aos mundos desconhecidos dos infernos e paraísos. É revelação e introdução; todas as introduções atravessam uma fase de morte, antes de abrir acesso a uma vida nova. A exemplo, o batismo. A morte tem um sentido psicológico, liberta das forças negativas e regressivas, desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. A morte e a vida coexistem. Com inúmeras significações, não sendo um fim em si mesma, abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira (Chevalier & Gheerbrant, 1992):

No sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda porque o homem passa sob o efeito da iniciação. “O profano deve morrer para que renasça a vida superior conferida pela iniciação”. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer progresso iniciático (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 461).

A morte é um dado humano, antropológico, uma espécie de vida que prolonga de uma forma ou de outra a vida individual. O cuidado com os seus mortos, ritos a que são submetidos, a crença numa passagem, em uma pós-vida revelam a crença na imortalidade (Morin, 1976).

Esta imortalidade pressupõe, contudo, não a ignorância da morte, mas, pelo contrário, o reconhecimento da sua chegada. Pois se a morte, como estado, está assimilada à vida, pois que repleta de metáfora de vida, ela é, quando sobrevém, tomada precisamente como mudança de estado, “um qualquer coisa” que modifica a ordem normal da vida (Morin, 1976, p.26).

A morte é reconhecida como lei inelutável, ao mesmo tempo que se pretende imortal, o homem designa-se a si próprio como mortal “[...] a mesma consciência nega e reconhece a morte, nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento” (Morin, 1976, p.26).



Fig. 34: Boi ornamentado para cerimônia de morte

Sendo um dado humano, o que podemos observar nos rituais de morte no Bumba-meu-boi é a antropomorfização sob o objeto estético “boi”, dando-lhe determinação humana.

O tema “morte” no Bumba-meu-boi está presente tanto no ritual da morte propriamente dito enquanto momento de fechamento de um ciclo de apresentações como também, no auto que dá origem a essa festa, quando Pai Francisco mata o boi preferido da fazenda para tirar-lhe a língua e oferecer à sua esposa Mãe Catirina, satisfazendo seu desejo de mulher grávida. Nesse sentido, Braga (s.d) afirma que a oposição binária em termos de vida e morte está presente no auto: a gravidez, o nascimento, a retaliação do corpo (mata-se o boi e come-se a língua, a oposição entre vida (o velho dá luz ao novo) e a ressurreição, como também como eixo estrutural entre a narrativa mítica da Ilha de Lençóis e a Dança Dramática do Bumba-meu-boi.

... o touro, resultado da transformação de D. Sebastião precisa morrer a fim de ressurgir o Rei e sua corte. Na crença, mata-se o touro para que viva o Rei, no auto, mata-se o boi para que viva o filho de Mãe Catirina e Pai Francisco. Em ambos os casos a liquidação do animal por paradoxal que possa parecer significa o triunfo da vida sobre a morte, a redução da incerteza e a posse de novo equilíbrio. É a redenção da vida que só se consegue com o sacrifício votivo (morte) do animal (Braga, s.d, p.59).

A morte assume um caráter ambivalente, não significa fim, mas, renascimento; encontra-se prenhe de vida, em que o velho dá lugar ao novo “[...] o motivo da morte-renovação-fertilidade se expressa pela eliminação física e nascimento [...] nesse sistema de imagens, a morte não põe fim a nada de essencial, mas renova o corpo, procriando gerações futuras. O nascimento do novo surge das entranhas da morte que fecunda a vida” (Braga, s.d, p. 59).

O ritual de morte nas brincadeiras de Bumba-meu-boi marca oficialmente o fechamento do ciclo de apresentações; acontece entre os meses de agosto e setembro. O ritual da morte também é uma celebração da vida, daquele que pagão, tornou-se cristão e assim aceita a morte como rito de passagem para outra fase e, como celebração, precisa ser festiva. A esse respeito Marques (1999) infere:

Mais do que qualquer outro momento, é na morte que o caráter profano junta-se ao sagrado, numa dialética que celebra os dois pólos contrários primordiais à existência. Todos sabem que é chegada a hora, o destino inevitável de qualquer criatura, mas todos, do mesmo modo, rejeitam a idéia tentando prolongar até o último instante a convivência com o boi, e através dele, com os companheiros de grupo (Marques, 1999, p.148).

O sentimento de tristeza pela despedida que o caráter de morte representa, condensa-se com o de festa e alegria nos brincantes por manter viva a saga da brincadeira e acreditar no rito de passagem para uma nova fase. E, nessa noite que antecede ao dia da morte do boi, as zabumbas parecem ecoar mais forte, os brincantes depois de uma longa temporada nos terreiros, buscam e encontram forças para cantar mais forte, forças também para se manterem movimentando em suas coreografias, madrugada adentro como se estivessem fazendo vigília àquele que durante os festejos lhe acompanhou sob os auspícios dos santos protetores.

Ao dançar de casa em casa pela rua do Bairro da Liberdade e nos arredores, a turma de Leonardo canta, brinca, se despede. Chama-nos atenção a movimentação do elemento aglutinador, do elemento símbolo dessa manifestação: o boi, pressentindo o destino que o espera, por diversas vezes tenta fugir do cordão, sendo acompanhado de perto pelos vaqueiros. É uma representação de um instinto,

proteção contra o perigo da morte, é representação de um dado antropológico estudado por Morin (1976):

Porque é evidente para nós que o animal, ao mesmo tempo que ignora a morte, “conhece”, contudo uma morte que seria a morte-agressão, a morte-perigo, a morte-inimiga. Toda uma animalidade blindada, couraçada, eriçada de espinhos, ou providas de patas galopantes, de asas rapidíssimas, exprime a sua obsessão pela protecção no coração da selva. A tal ponto que reage ao mínimo som, exactamente como ao perigo de morte, seja pela fuga, seja pela imobilização reflexa ... (Morin, 1976, p. 54).

Enquanto dado humano, a idéia de morte segundo Morin (1976) é uma idéia sem conteúdo ou o seu conteúdo é impensável, inexplorável. Mesmo a crença em uma pós-vida não esconde o medo de morrer. A consciência da morte também revela o horror, o medo do vazio, do desconhecido, Morin (1976) denomina a esse dado de “traumatismo da morte”, um dado, segundo o autor tão importante quanto a consciência da morte e a crença na imortalidade “Este traumatismo da morte, é, em certa medida toda a distância que separa a consciência da morte, da aspiração à imortalidade, toda a contradição que opõe o facto brutal da morte à afirmação da sobrevivência” (Morin, 1976, p.33).

Com movimentos mais arredios e por vezes violentos, os bois dançam, ao mesmo tempo em que tentam se livrar do seu destino, da sua morte livrarem-se da perseguição dos vaqueiros pelas ruas dos bairros, até que conseguem, escondendo-se em lugar por eles ignorado. E a cantoria continua



Fig. 35: Morte: celebração e festa

pela madrugada até os primeiros raios de sol, quando os brincantes se recolherão para o descanso, para dar prosseguimento ao ritual da morte no final da tarde.

No final da tarde de domingo, as ruas estreitas do Bairro da Liberdade são invadidas pelas cores vermelha e branca e o brilho dos canutilhos e miçangas da indumentária dos brincantes, que reluzem irradiados pelos últimos raios de sol nesse final de tarde do quase sempre verão na Ilha de São Luis.

Nessa tarde, todos os caminhos levam à Fazenda de Leonardo. De todos os becos, ruelas do Bairro da Liberdade e de bairros próximos: Monte Castelo, Fé em Deus, Camboa, Brasília do Matadouro e de bairros mais distantes chegam brincantes. Como romaria, tomam conta das ruas do Bairro. Pelas ruas encontram-se brincantes já vestidos com suas indumentárias, outros por vestir-se e com a tradicional “trouxa” na cabeça. Uns com passos apressados, outros nem tanto. Uns trôpegos de sono, ainda pelas bebidas e dançadas do dia anterior, outros se reabastecendo nos botequins. Mães e pais que apressam os filhos, pequenos vaqueiros e tapuias de mãos dadas pelas ruas protegem-se contra cães que ladram estranhando tamanha movimentação.

Fig. 36: Esperando a cerimônia de morte



Pontos vermelhos e brancos vão se aglutinando em frente à fazenda do saudoso Leonardo, e como um tapete, vão se organizando. Movimentação intensa dentro e fora do barracão. Do lado de

fora, muitas conversas entre os brincantes em frente e pelas calçadas. Do lado de dentro, a visita ao espaço sagrado é constante com o tradicional de sinal da cruz e

curtas orações e agradecimento, bem como, a preocupação das mulheres em ornamentar uma grande mesa, onde serão colocados os bolos, doces que serão recolhidos em casas de alguns brincantes e simpatizantes durante o cortejo nessa tarde. Os aperitivos de bebidas como conhaque, aguardente, a tradicional cachaça já circulam entre os brincantes. O murmurinho de vozes aumenta; cantam, conversam alto, gritam para chamar atenção de outros, reclamam porque está ficando tarde, sorriem com parcimônia, dão gargalhadas, sons que são adicionados aos batidos de louças vindo da cozinha e de batidas de garrafas de bebidas.

Somam-se a esses sons, as batidas dos instrumentos, tambores de fogo, zabumbas, pandeirinhos que descansaram pouco, entre o fim da noite anterior e final da tarde de hoje, e agora falam pelo toque de mãos dos batuqueiros que lhes aquecem na fogueira já acesa próximo a um muro. De todos esses sons surge aquele que deverá aglutinar, reunir todos para continuar essa celebração iniciada na noite anterior: é o apito do amo, chamando seu povo para mais uma vez guarnicer. Em frente à fazenda, o grupo vai tomando corpo com a aproximação dos personagens dessa festa, batuqueiros, tapuias, vaqueiros, Pai Francisco e mãe Catirina, caboclos de fitas e as fiéis torcedoras, que dessa vez, além de acompanhar seus familiares e o Boi de estimação, têm a função de recolher os bolos e quitutes durante o cortejo.



Após cantarem

Fig. 37: Reunida para cerimônia de morte

a reunida,

o cortejo inicia; enquanto o batalhão dança, os bois aparecem e são perseguidos pelos vaqueiros que, munidos de laços tentam capturá-lo. Os bois surgem ornamentados com balões e ramos de árvores nos chifres, simbolizando a sua fuga e esconderijo nas matas e veredas da fazenda.



Fig. 38: A fuga: o medo da morte

O alvoroço é grande, principalmente entre a garotada que também completa esse cenário, um misto de agonia e festa. Arredio, feroz, investindo contra as pessoas, o boi é protagonista de sua última tentativa de luta contra a morte. É o instinto animal enquanto sistema de desenvolvimento e de vida, reencarnado no objeto estético, sistema de proteção contra o perigo da morte (Morin, 1976).

E também como pedido de socorro, o boi se aproxima das pessoas que lhe assiste e emite sons melancólicos, tristes, uma espécie de lamento, um pedido de socorro; é a resistência à mudança, a não conformação com o caráter cíclico da vida. Mesmo o caráter festivo, não impede o medo do desconhecido, o medo diante

da morte “[...] Isso não impede que o mistério da morte seja tradicionalmente sentido como angustiante e figurado com traços assustadores. É levada ao máximo, a resistência à mudança e a uma forma de existência desconhecida, mais do que o medo de uma absorção pelo nada” (Chevalier & Gheerbrant, 1992, p. 622).

Morin (1976) diz que o horror da morte é, portanto, emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade; é o medo de um vácuo. “Consciência enfim, de um vazio, de um vácuo que se cava onde havia plenitude individual, isto é, consciência traumática” (Morin, 1976, p.32).

Fig. 39: Cortejo do ritual de morte



E o cortejo continua pelas ruas dos bairros. O toque forte das zabumbas e tambores de fogo, o repinicar dos pandeirinhos que muitas vezes soam nas noites e madrugadas

invadem as ruas estreitas aumentando a temperatura nesse final da tarde.

Como procissão, os populares acompanham o cortejo fazendo também sua peregrinação, ou apenas pelas janelas e portas ao longo do percurso. A movimentação em torno dos bois que insistem em sua fuga da morte é intensa, revezando em também voltar junto ao batalhão, dando uma dançada junto aos brincantes. É a dúvida em querer permanecer vivo, brincando junto aos seus ou fugir do perigo da morte iminente. Novas tentativas de fuga acontecem, acompanhadas pelos vaqueiros, populares e principalmente pela criançada; todos imbuídos em acuar os animais e prendê-los.

E o batalhão peregrina ladeira abaixo, ladeira acima, apertando-se em ruelas, expandindo-se quando passa nas poucas ruas largas do Bairro da Liberdade, parando em algumas residências de simpatizantes ou de alguns brincantes, canta toadas de louvação ao dono da casa, recolhe bolos e doces, despede-se e continua caminhando, dançando, cantando, recolhendo outras ofertas em outras casas.

Numa das casas, a oferta é especial, é onde será recebido o mourão. O mourão é uma espécie de mastro, peça de madeira, qual um tronco de árvore adornado com papéis coloridos com flores de papel, bombons, balões, onde o animal será sacrificado “[...] vestígio dos cultos agrários, uma homenagem propiciatória ao poder germinativo da terra, à renovação da vida cíclica ... simboliza um ciclo temporal com o retorno do dia após as trevas: do verão em substituição ao inverno; a fase final do ciclo” (Marques, 1999, p. 150).



Fig. 40: Mourão

Após o recebimento do mourão, louva-se os donos da casa, agradece-se, e a romaria continua. Já é noite. O batalhão ganha em cores e volume com o



Fig. 41: Carregando o Mourão

carregamento do mourão, tal qual um andor nas cerimônias religiosas católicas, e numa última tentativa, os Bois desaparecem escondendo-se mais uma vez em uma residência. É para lá que o batalhão se destina e

em frente cantam, dançam como se estivessem tentando convencer os animais a aceitarem seu destino e acreditarem na possibilidade de uma nova fase, uma nova vida.

Fig. 42: Aceitando o destino



E assim os Bois aparecem. Juntam-se aos brincantes e dançam nessa última noite do ciclo; e o batalhão prossegue em sua marcha ritual até a

sede da fazenda.

A cerimônia prossegue com o erguimento do mourão no terreiro em frente ao barracão. Uma pequena mesa coberta com toalha branca, com velas e imagem de São João é posta; é o espaço da rua tornando-se sagrado para essa cerimônia.

Fig. 43: Espaço da rua tornado sagrado



Homenagens são rendidas ao mestre Leonardo por anos e cantadores de outros grupos, que em suas toadas ressaltam as proezas de Leonardo enquanto amo, brincante, amigo, enfim enquanto humano.

Crianças, senhores, senhoras, jovens mesclam-se aos brincantes que agora guarnecem em torno desse espaço sagrado para, aos pés do mourão dar rosseguimento ao ritual de morte. As Zabumbas calam, para darem voz às Ladainhas que são evocadas por um senhor rezador e acompanhadas pelo coro dos demais.

Os bois são levados ao pé do mourão e postados de joelhos para cumprir a sua sina. Morre, encerrando o ciclo do período festivo e de vida. Antigamente o boi

Fig. 44: Conduzindo-se para o pé do mourão



era sacrificado literalmente e a cerimônia prosseguia com a distribuição simbólica de partes do boi e vinho representando sangue. O que se realiza hoje é a “solta” e nesta, o animal apenas se prostra

frente ao altar aos pés do mourão, a “solta” correspondente ao ato de destruir, por ocasião da matança.

Segundo a tradição, a distribuição ou venda simbólica dos pedaços do boi deve ser feita logo após sua morte para que a aliança não se perca e a hierarquia permaneça [...] Para o devoto, o pedaço da armação do boi representa uma relíquia que serve de proteção contra perigos, doenças e mau olhado. Daí o caráter de regeneração que o ritual possui ao distribuir o corpo e o sangue do mártir para que a comunidade permaneça viva (Marques, 1999, p.152).

Braga (s.d), também faz referências ao banquete ritual, o testamento do boi pelo qual se distribuía os seus pedaços. Segundo o autor, o caráter messiânico é representado nesse ritual, pela salvação da vida através da morte na busca necessária de uma utopia “expressa o desejo travestido do povo compartilhar os benefícios de uma sociedade mais justa, mais humana. O desejo de triunfar sobre a morte e a adversidade. É também um ato de comunhão de pessoas ligadas pela mesma sorte ...” (Braga, s.d, p.62).



Fig. 45: A morte é inevitável "a solta"

Devido à nova ordem econômica e social, o ritual da matança, da destruição do objeto estético no ritual da morte, não foi contínuo em decorrência da necessidade de manter sempre o grupo pronto para apresentações fora da época junina, geralmente em contratos oficiais do governo com fins turístico, assim como o custo a que chegaram a confecção do boi propriamente dito. Dessa maneira, fala-se que o boi não morre mais, "só desmaia"; é prova mais uma vez de reatualização e reorganização frente à realidade.

Com a cerimônia da morte, encerra-se o ciclo oficial do que Carvalho (1995) denomina boi doméstico, mas não a esperança de brincar, de dançar e manter viva essa tradição na promessa de encontrar-se novamente no próximo ano para a honra e glória do milagroso São João.

Instrumentos, gestos, rituais são construções simbólicas que possibilitam a relação dos brincantes com o seu entorno. Essa relação simbólica também é estética uma vez que apela à sensibilidade, ao sensível. O sensível se constitui

ponto de partida para apreensão de parcelas do mundo pelo corpo e transformá-las num conteúdo dotado de significações, sentidos; em símbolo. Por outro lado, a existência dos símbolos é condição imprescindível para captação do sensível nas relações do ser humano com o mundo. Essa circularidade só é possível por uma compreensão de um corpo sensível e simbólico, um corpo como um sistema autopoietico¹⁸, poroso em suas relações com o mundo. É sobre essa relação corpo e estética enquanto dimensão do sensível que trataremos no próximo capítulo.

¹⁸ A autopoiesis diz respeito a organização dos seres vivos. Essa organização é proporcionada por certas relações contínuas de interações. A teoria da autopoiesis descreve os seres vivos não como um sistema de moléculas, mas como uma dinâmica molecular recursiva. Esse princípio da recursividade refere-se a processos em que os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que produziu, superando a concepção de linearidade, segundo o qual tal causa produz tal efeito. Os seres vivos produzem de modo contínuo a si próprios (Maturana & Varela, 2001).



CORPO E ESTÉTICA NO BUMBA-MEU-BOI

O som engrossa o caldo sensorial de nossas vidas e dependemos das sensações para interpretar, comunicar e expressar o entorno; o mundo que nos cerca. Da criança que só olhava e que não tinha palavras para expressar o que observava, hoje, vejo o quanto foi importante para mim, ouvir as zabumbas, tambores onças, os pandeiros, o apito do amo que ditava o início e o término das toadas, o som da pisada forte das Taputas, as palmas da assistência de "olhos arregalados", acompanhando as danças [...] surgem as primeiras indagações de criança: por que dançam? O que faz dançarem a noite toda? Será bom para aquele homem dançar a noite toda, debaixo daquele boi, sem ser visto por ninguém? A resposta encontrei na escola, com minha primeira professora do curso primário, dona Graça: "dançam para São João". Será? (Viana, R. 2005, p.17).

As primeiras indagações, inquietações, a busca em tentar compreender essa experiência estética vivida ainda na infância continuaram. A primeira resposta que a princípio satisfaz uma curiosidade infantil também levanta dúvida: “Será?” E até então outras indagações e respostas surgiram, não só de nossa parte enquanto admiradores mas também, de outros que, ao admirar tais fenômenos e de acordo com o horizonte que observavam, encontraram outras possibilidades de respostas. Dessa forma, a resposta à curiosidade de infância: “Dançam para São João” retoma outros sentidos em novas indagações: por quê? Como? É possível?

Compreender, achar significados ou utilidades do “ser” e “fazer” é uma constante quando se está diante de manifestações tradicionais ritualizando sua cultura. Duvignaud (1983) relata que, em visita ao Brasil e presenciar celebrações rituais de confrarias africanas em uma cascata na floresta da Tijuca no Rio de Janeiro, foi interrogado por dois especialistas que lhe acompanhavam “[...] – Para que servem tais coisas? Perguntaram ao mesmo tempo os dois especialistas” (Duvignaud, 1983, p. 22). Esse tipo de pergunta, segundo o autor, torna-se o principal obstáculo para compreensão da festa que, em todos os sentidos e escalas é dominada por um caráter utilitário, funcionalista e pelo espírito de rentabilidade, próprio do Ocidente industrializado.

Duvignaud (1983) ressalta a necessidade de ampliar essas questões em direção às regiões da experiência humana, tais como o sagrado, o jogo, o prazer, o amor, o sonho, ainda que, segundo o autor, essas esferas da experiência humana jamais tenham gozado boa reputação na Antropologia e na Sociologia. “[...] mais atraídas pelas definições dos conjuntos coerentes onde tudo tem seu lugar em uma estrutura, ou pela atribuição de finalidades úteis a cada manifestação ou expressão encontrada” (Duvignaud, 1983, p.22).

Concordamos com o pensamento de Duvignaud (1983) quanto à necessidade de ampliar o problema para outras esferas da experiência humana, a exemplo da estética, sobre a qual situamos nosso olhar.

Dançam por quê? Como já comentamos nos primeiros momentos desse texto, diversos caminhos poderíamos percorrer para responder tal questionamento, as experiências vividas até então, fazem-nos vislumbrar uma possibilidade de resposta pelo viés da estética. Assim, tomamos como ponto de partida o pensamento de Nóbrega (2000) ao refletir sobre as danças populares enquanto texto corpóreo que transcreve as marcas da cultura, com códigos próprios que configuram uma estética popular e que, como manifestação da motricidade, realizam ações motoras intencionais marcadas pelo gesto, unindo o mundo biológico e cultural. Tal inferência podemos constatar em seu estudo sobre a estética da dança popular:

Quando danço expresso e comunico a minha singularidade e a singularidade da cultura, as inscrições do mundo tatuadas em meu corpo transformam-se em movimento, interpretações particulares que, de algum modo, querem ser universais... Ao movimentar-me dançando, escrevo no espaço e no tempo, com determinada energia, a minha visão de mundo, compartilhada, e que quer ser compreendida. Danço em busca de beleza! Danço para embelezar! Danço porque já não basta o trabalho, danço para celebrar! Danço de muitas formas, por muitos motivos. O movimento que surge da escrita coreográfica embriaga os sentidos e são por eles constituídos, uma recursividade possível apenas pela autopoiesis corpórea pela qual sou, existo e me movimento (Nóbrega, 2000, p. 54).

Atendo-nos às considerações da autora, ressaltamos que as situações vividas no Bumba-meu-boi pelos seus protagonistas em seu mundo-vida são emblemáticas para abordarmos essa manifestação enquanto fenômeno estético, cuja compreensão só é possível por uma concepção de um texto corpóreo; escrita, tecida

em um corpo visto como condição e afirmação de existência, pois em cada desenho imaginado, cada canutilho escolhido, cada miçanga perpassada em suas vestes e no couro do boi, cada fita colocada no chapéu, em cada toada criada e cantada, na reafirmação de dançar para o santo de sua devoção, nuances de cores experimentadas, sons percebidos, movimentos realizados, seus protagonistas percebem-se no mundo, organizam-se, dançam, aguçam os sentidos da experiência de vida.

O brincante do Bumba-meu-boi canta, dança, simboliza. O sacudir do maracá, o som forte das zabumbas e tambores de fogo, o repinicar dos pandeirinhos invadem seus ouvidos e encontram respostas nesse corpo que concebe e representa experiências, projeta valores, sentidos e significados. Dança consigo, dança com o outro. Faz sua dança, faz a dança do outro que agora lhe faz par e de outros que lhe antecederam, projeta outras danças para o futuro. É a condição de ser corpo que lhe possibilita tais projeções, é a sua presença corporal (Merleau-Ponty, 1999) refletida em seus gestos. Através desta é que guarda em seu corpo o passado sob forma de técnicas, experiências formativas e de vivências incorporadas. Afirma essas experiências no presente e esboça prontidões para o futuro.

Assim, permitindo-se esquecer a rotina do cotidiano, dançam! Ao dançar, esses homens e mulheres o fazem porque realizam movimentos que não possuem aparentemente nenhuma utilidade ou função prática, mas que possuem sentidos e significados em si mesmos. É mais que um fenômeno fisiológico ou reflexo psicológico, ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido, transcende às necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação.

Por essa experiência expressa nessa celebração, nessa dança, eles buscam suprir uma outra necessidade, a de viver em toda a plenitude a beleza desenhada e residida nas formas, nas cores, nos sons. Uma necessidade denominada por Dufrenne (2002) de “necessidade no sensível”. “É uma necessidade no sensível, não é uma necessidade sensível como a do fato bruto, de não importar qual presença inerte e opaca que se identifica com a pura contingência, e não mais uma necessidade lógica, como a do raciocínio, que abole o sensível” (Dufrenne, 2002, p.248).

Nessa experiência estética há uma possibilidade desse brincante se reconciliar com ele mesmo. Se sentir um ser no mundo, experimentar o acordo, sua familiaridade com mundo, experimentar o valor do belo, manifestar melhor sua condição humana. Dançam em busca da beleza, dançam para embelezar (Nóbrega, 2000), dançam porque a *aisthesis* lhe é peculiar. Dançam porque já não basta o trabalho e pela peculiaridade da *aisthesis*¹⁹, estetizam elementos do seu cotidiano para celebrar. Dessa forma, que estetizou a fogueira que, até então, só lhe abrigava do frio e esquentava-lhe a comida, estetizou as vestimentas de couro, cobrindo-as de veludos, brilhos e cores, estetizou a vara que conduzia o animal pelas caatinga, estetizou o aboio²⁰; enfim, estetizou o animal, em torno do qual repousa o seu cotidiano.

A estetização desses elementos e a ritualização destes em festa, só é possível pelo aguçamento dos sentidos. No momento da festa, o brincante se entrega a esse mundo de ritmos, cores e formas; “Boi” e brincante se condensam em um só, numa só celebração, num estado de imanência e, pelo aguçamento dos

¹⁹Palavra grega que denota percepção/sensação; percepção através dos sentidos. Originou no Século XVIII a “Estética” instituída por Alexander G. Baumgarten como disciplina que sistematiza as experiências da beleza na arte (Abbagnano, 2003). O domínio do sensível, o sentimento estético é inerente ao ser humano, somente o homem vive a experiência do sensível, experiência de escolher entre formas cores, movimento, sons aquilo que lhe convém como representação de beleza.

²⁰ Canto entoado sem palavras pelos vaqueiros enquanto conduzem o gado. Os vaqueiros abóiam quando querem orientar os companheiros dispersos durante as pegas de gado (Casculo, 2001, p.05).

sentidos esse objeto estético, resultado do fazer e da subjetividade que o criou, se expressa. Nesse sentido, compactuamos com as palavras de Dufrenne (2002) ao inferir:

[...] se o objeto é capaz de expressão, se traz em si um mundo próprio, completamente diferente do mundo objetivo no qual está situado, é necessário dizer que ele manifesta, a propriedade de um para-si, que ele é um quase sujeito. O sentido que exprime é para ele a forma de seu corpo (Dufrenne, 2002, p. 84).

Situar o Bumba-meu-boi na condição de fenômeno estético é experimentar esse acordo entre o ser humano que realiza e realiza-se nesse imaginário de cores, formas, ritmos, e o objeto que lhe apraz pela beleza; o boi, a dança, o seu objeto de contemplação, enfim, o seu objeto estético²¹. É experimentar uma relação de imanência entre sujeito e objeto, experiência estética construída no domínio da apreensão sensível, vinculada à relação de sentidos do homem com o mundo, consigo próprio e com os outros, isto é, à experiência da vida e da linguagem.

A imanência entre sujeito e objeto, em particular, brincantes e boi decorrem de uma relação particular entre aquele e seu objeto estético, concreto, singular: o boi. Este por sua vez, só é considerado estético se usado, contemplado; do contrário, só é estético potencialmente.

Nesse sentido, o objeto estético só ocorre em situação estética. Fora da mesma, só tem uma existência virtual ou potencial; sua função só se cumpre nela e por ela, em sua contemplação, audição, leitura enfim, no seu consumo por parte de um sujeito. O objeto é consumido, mas não se consome na situação estética,

²¹ O objeto estético é a obra de arte que pretende exclusivamente a beleza, e que provoca a percepção estética onde essa beleza será realizada e consagrada. Surge no instante de maneira imprevisível, não fora de toda a história fixando o semblante de um povo, de uma época assim como se interioriza no artista que o vive, descortinando também um porvir imprevisível e sinuoso porque depende da acolhida do público e da retomada da obra na consciência singular de outros artistas (Dufrenne, 2002).

possibilitando novos encontros sujeito-objeto, novas percepções, em novas e inesgotáveis relações estéticas.

Para Dufrenne (2002) o objeto estético só efetivamente tal ao ser percebido, uma vez que o seu ser não é abstrato, nem um significado puro, mas sim, o de um significado que encarna no sensível graças à forma sensível que percebe. Somente nessa relação concreta e singular com o sensível em que consiste a percepção podemos captar o significado que é imanente:

Entretanto se, num sentido, esse objeto só existe por nós e para nós, há, da mesma maneira, no momento em que ele aparece no ato comum daquele que sente e do que é sentido, um em si desse objeto, o qual se manifesta de diversos modos: em primeiro lugar, no fato desse objeto não cessar de exercer em quem o executa ou percebe uma exigência pela qual ele revela um querer-ser que é com o penhor de ser (Dufrenne, 2002, p. 82).

A experiência estética ocorre no corpo, na sua relação com os objetos estéticos. Desse modo, o sujeito da experiência estética a qual nos referimos é um sujeito que é corpo, e na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, o corpo é um corpo vivo, que trabalha, sente prazer, sofre de amor e de fome, molda, transforma, conforma, disciplina-se e disciplina. Um corpo que escreve sua história, tem sua técnica corporal ao dançar e festejar seus rituais. Um corpo onde é possível ler informações geradas pelo universo da cultura no tempo e no espaço, portanto, na história; universo esse, que mantém vivo esse corpo e ao mesmo tempo é sustentado por ele através da transmissão social de informações.

Para Merleau-Ponty, o corpo quando se movimenta, se reorganiza, informa-se sobre o meio ambiente ao mesmo tempo em que informa-se sobre si mesmo, criando significações transcendentais ao dispositivo anatômico:

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida, e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico, ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através de um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (Merleau-Ponty, 1999, p.203).

Dessa forma, esse corpo que no momento vive sua experiência estética da dança, assim como em qualquer outra esfera do seu mundo-vida, não é algo só mecânico, nem por isso abstrato, mas ressoam fatores de ordem biológica e cultural. Um corpo não subestimado a responder a estímulos após o acionamento desse ou daquele substrato, e sim um corpo que deixa de ser massa inerte para dar lugar às ações originais, que se expressa em sua diversidade, entrelaçando o mundo biológico, físico e químico e que, pela sua capacidade de reconhecer numa mesma coisa, diferentes perspectivas, transcende essa dimensão, cria um mundo simbólico de significações. Cria cultura (Nóbrega, 2000).

Neste processo de criação da cultura, há toda uma organização corporal, uma maneira própria de acolher a nova situação e de vivê-la, ou seja, de aprender. Os estímulos do ambiente ganham um sentido que caracteriza a presença do homem no mundo e o comportamento cria uma significação que transcende o dispositivo anatômico (Nóbrega, 2000, p. 59).

Merleau-Ponty (1999) afirma que, os comportamentos criam significações que são transcendentais em relação ao dispositivo anatômico. Para ele:

É impossível sobrepor, no homem uma primeira camada de comportamento que chamaríamos *naturais* e um mundo cultural ou espiritual fabricado. No homem, tudo é natural e fabricado, no sentido que não há uma só palavra, ou conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico e que ao mesmo tempo não se furte à simplicidade da vida animal, não desvie as condutas vitais de sua direção, por uma espécie de regulação e por um gênio do equívoco que poderia servir para definir o homem (Merleau-Ponty, 1999, p. 257).

Portanto, a simples presença do ser vivo transforma o mundo físico, dando ao estímulo um sentido que ele não tinha, surgindo assim, várias formas do homem se encontrar no mundo; na forma de se alimentar, proteger-se, vestir-se, entre outras. Desse modo, quando brinca, quando faz seus jogos no sentido de selecionar, retirar, padronizar a sua forma de agir, seja numa situação de sobrevivência, seja na dança ou como se comportar em cerimônias de ritos e magia, o ser humano age de acordo com uma relação de recursividade entre esses fatores de apreensão do mundo. A lógica recursiva a que nos referimos é no sentido de não considerar a relação entre esses fatores como processos seqüenciais lineares de causa/efeito, produto/produtores, mas de um fenômeno circular, no qual a possibilidade de distinguir algo do todo depende da integridade dos processos que o tornam possível. Não há hierarquia nem separação entre o ser humano e o mundo, e sim, cooperatividade na circularidade. Não há separação entre produtor e produto, o ser e o fazer na unidade autopoietica são inseparáveis (Maturana e Varela, 2001).

No Universo do Bumba-meu-boi vive-se experiências que não ocorrem em um sistema de relações que determina cada acontecimento, mas de uma subjetividade aberta, cuja síntese não pode ser acabada. Assim, através de gestos, olhares, posturas, distâncias de outros corpos expressam sentimentos e um modo de leitura da realidade. Pelo corpo, os brincantes adquirem e produzem saberes que configuram a cultura e dão sentidos à existência.

Os brincantes do Bumba meu boi da liberdade, no seu viver e fazer estético, ilustram as teses sobre o corpo, consideradas nesse texto. São corpos que deixam-se injetar pela dança, agem sobre outros corpos, gesticulam, giram, saltam, cortejam seu objeto estético, colocam em relevo sua sensibilidade, atuam sobre a sensibilidade do outro, buscam sensibilizá-lo, persuadi-lo. Pelos seus corpos compartilham emoções, partilham idéias, transcendem essas ações em seus rituais e representações.

Dessa forma, sinalizam um corpo que não é resultado de acoplamento de estruturas compartimentalizadas, homem/cultura, vida/natureza, física/química, não comunicantes. Um corpo que não se permite compartimentalizar em corpo/espírito ou localizar entre o céu e a terra, mas “[...] um corpo que se deixa penetrar pelos elementos químicos, tais como a água, o oxigênio ou os alimentos; pelos elementos sensoriais, tais como o tato, a vista de um rosto ou a vocalidade das palavras; por elementos sociais, tais como a família, a profissão, os discursos, as crenças (Cyrulnik, 1997,p.92).

Portanto, eles percebem-se nesse mundo, o qual já estão imersos, recortam e o absorvem. Enfim, lidamos com um corpo anatômico e também um corpo social, real e imaginário que se contrapõem ao discurso que o considera como partes distintas, órgãos justapostos por onde os canais sensoriais são apenas instrumentos de estímulos e respostas, apresentando-se no mundo como um acontecimento através da causalidade linear.

Assim, quando joga, quando canta ou dança, este corpo não está apenas pondo em funcionamento o seu equipamento anatômico e fisiológico, mas “[...] está vivendo simultaneamente o mundo cultural que conformou este jogo, este canto e esta dança e todos os seus projetos existenciais neles estão representados”

(Nóbrega, 2000, p. 60). Para a autora, o equipamento biomecânico humano, também é simbólico. É produto e produtor de cultura. O suporte físico, químico e biológico dá sustentabilidade à vida, que necessita ser transcendida sob forma de cultura, que por sua vez retorna como imprescindível a sua própria manutenção de ser vivo e de sua condição humana.

Nesse sentido, é que os brincantes do Bumba-meu-boi da Liberdade, ao perceberem os sons das zabumbas, pandeirinhos, tambores-onça, maracás, percebem-se no mundo, organizam-se e dançam. Aguçam os sentidos da experiência da vida. Giram, balanceiam, percutem.

Assim, eles tomam os seus pares de dança, cativa-os, tomam as pessoas que lhes assistem e capturam também aqueles que outrora fizeram dessa dança, a sua comunicação com o mundo. Cativar, tomar, capturar o outro pelo gesto, enfim comunicar-se através do gesto, não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador.

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitasse o seu (Merleau-Ponty, 1999, p. 251).

Os brincantes dançam, inscrevem em seus corpos histórias, memórias e as comunicam; comunicam-se consigo, com o outro, interligando passado, presente e futuro. São corpos abertos às situações reais, bem como, para o virtual e imaginário, criam cultura e por essa, se estabelecem no mundo e refletem a incompatibilidade

da existência de uma linha divisória, mesma que seja, tênue entre natureza e cultura. Pela presença corporal produzem cultura e por esta se estabelecem no mundo. Merleau-Ponty (2002) infere que é próprio do gesto cultural suscitar em cada outro, se não uma consonância, pelo menos um eco:

Pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torna-as co-possíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma só vez no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo (Merleau-Ponty, 2002, p.115).

O corpo é natureza, pois é constituído do mesmo tecido das coisas do mundo e com elas se relaciona e, essa relação depende de uma compreensão biológica desse corpo que por sua vez a transcende e, ultrapassando a fronteira animal a qual está preso, cria símbolos, cria e recria cultura. Por seu caráter simbólico, o ser humano transcende situações, cria lógicas, correspondências para manter sua existência, a exemplo do Bumba-meu-boi, em que o boi, o fogo, a morte, o batismo, o santo, o mito do touro negro encontram congruência para coexistirem nos corpos que dançam a manifestação. Nesse sentido, Merleau-Ponty (2002) afirma que não podemos recompor o corpo para formar dele uma idéia clara, pois o mesmo é sempre algo mais do que possamos ter consciência dele, não podendo ser comparado ao objeto físico, e sim como obra de arte, aberta, inacabada; nunca fechado em si mesmo e nunca ultrapassado.

Ao comparar o corpo como uma obra de arte, Merleau-Ponty (2004) nos conduz a compreendê-lo em um movimento que descentraliza, distende, abre caminhos à novas relações, fornece emblemas cujo sentido nunca terminamos de

desenvolver, e como obra literária com sua “[...] linguagem tentadora nos introduz em perspectivas alheias em vez de nos confirmar nas nossas” (Merleau-Ponty, 2004, p.112).

É como obra de arte que podemos visualizar a dança realizada pelo vaqueiro que, conforme a movimentação do boi, é obrigado a desviar, deslocar-se para trás, abaixar-se, encolher-se expandir, ou recolher o tórax em busca de desvencilhar-se das chifradas do animal, que por sua vez, ataca-o, gira, retrocede, avança. Diferentes formas se desenham nessa dança. Também esses corpos que ora dançam, reorganizando seu movimento a cada ação de seus pares, se reorganizam, abrindo-se a novas relações para poderem continuar dançando; dessa forma que reconhecem as fronteiras geográficas e sociais que lhes são impostas, mas, em vez de subjulgarem-se, reorganizam-se para enfrentá-las, impondo-as o direito de ir e vir, fazendo-se reconhecerem parte desse universo. Assim, preconceitos, proibições, violências foram e são combatidos. Para continuarem dançando, “boi doméstico”, mesmo por um instante, transformam-se em “boi espetáculo”, são novas nuances, novos quadros e perspectivas, maneiras de ver esse universo fantástico do Bumba-meu-boi.



Fig. 46: Boi e Vaqueiro

Corpo que se transforma ao olhar do espectador, possibilitando-lhe experiência de ver vários quadros se desenhando pelos gestos. Corpo que varia sua espacialidade e temporalidade. Rasga o tempo, lança-se no espaço, joga com essas duas dimensões, criando diferentes nuances. Espaço e tempo são redimensionados para além do espaço geométrico e o tempo serial; o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem infinidade de relações sobre as quais o corpo agiria. O espaço e o tempo são os vividos na experiência. O tempo não admite a forma de uma relação na qual o presente, o passado e o futuro se deslocam. O presente vivido encerra em sua espessura o passado e o futuro. O lugar e a direção no espaço não são só a expressão de uma relação com os objetos que o rodeia. O corpo não está no espaço nem tampouco no tempo; não pensa o espaço e o tempo, ele é o espaço e o tempo, aplica-se a ele e os abarca; a amplitude dessa apreensão é a da sua existência (Merleau-Ponty, 1999). Daí o redimensionamento dessas dimensões para além das fronteiras cronométricas e geométricas, ampliando-as para um caráter distintivo entre o espaço e o tempo sagrados e profanos.

Assim, o brincante do Bumba-meu-boi desenha e se desenha. Pinta-se e pinta. Seu corpo, tal como um pincel inspeciona a tela, inspeciona o mundo. Move-se tal qual o artista faz seu estilo irradiar até as fibras da matéria que ele trabalha. Move-se sem saber que músculos, que trajetórias



Fig. 47: Caboclo de fitas em evolução

nervosos devem intervir, nem onde seriam preciso procurar os instrumentos dessa ação. Não antecipa suas ações, mas, age à sua contingência pela sua sinergia (Merleau-Ponty, 2002).

Quero ir lá adiante, e eis que chego lá, sem que tenha entrado no segredo inumano da maquinaria corporal, sem que a tenha ajustado aos dados objetivos do problema, à localização do objetivo definido relativamente a algum sistema de coordenadas. Olho onde está o objetivo, sou aspirado por ele, e toda a máquina do corpo faz o que é preciso ser feito para que eu chegue lá (Merleau-Ponty, 2002, p.105).

Merleau-Ponty (1999) nos aponta prerrogativas para pensar um corpo que antes de ser constituído como um fato objetivo de união entre corpo e alma, deve ser visto como possibilidade da própria consciência, e o sujeito que percebe, deve sentir como seu:

Quer se trate do corpo do outro ou do meu próprio corpo, não tenho outra maneira de viver o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retornar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo é como sujeito natural, como esboço provisório de meu ser total (Merleau-Ponty, 1999, p. 269).

Por essa prerrogativa, é que não podemos olhar para o corpo que dança o Bumba-meu-boi com um olhar objetivo, analítico, mas sim, um olhar que busca tal como espectador olha uma obra de arte, flutuar sobre a mesma, inspecioná-lo, sentir seu movimento. Tateá-lo com os olhos, vê-lo com as mãos, sentir o gosto de vê-lo dançar, pelos sons que produzem. Enfim, mergulhar nesse tecido corpóreo é confundir-se com ele, tal como ele se confunde com o mundo que constrói e de cuja matéria é constituído.

A experiência estética é corporal e diz respeito à sensibilidade, é fundamentada na comunicação dos sentidos. O sentido relaciona o corpo à unidade do humano que se revela na diversidade, aproximando a linguagem do corpo da expressão artística, privilegiando a beleza, a poesia e a diversidade da linguagem produzida por corpos humanos em movimento (Nóbrega, 2001). Sem a presença sensível, não se pode manter uma relação propriamente estética com os objetos potencialmente estéticos.

O objeto estético é sensível e perceptual e esse aspecto sensível não está como um substrato puro e necessário como outros elementos e sim, como parte intrínseca indissolúvel sua que reclama não como fim, mas como meio, a percepção correspondente, não existindo, portanto, nada no objeto estético que não esteja encarnado sensivelmente. Esse elemento sensível por sua vez, não é definido como efeito imediato de um estímulo exterior e o aparelho sensorial não desempenha o papel de transmissor. “O sensível é aquilo que se apreende *com* os sentidos, mas nós sabemos agora que este “*com*” não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor que, mesmo na periferia, a impressão fisiológica encontra-se envolvida em relações antes consideradas como centrais” (Merleau-Ponty, 1999, p.32).

Na concepção de Merleau-Ponty (1999), o sensível não pode mais ser definido como efeito imediato de um estímulo exterior e “[...] a sensação não é apenas o estímulo físico que se esquiva. O aparelho sensorial, tal como a fisiologia moderna o representa, não pode mais desempenhar o papel de transmissor que a ciência clássica lhe atribuía” (Merleau-Ponty, 1999, p.30). Portanto, não há definição fisiológica da sensação; assim como, não há psicologia fisiológica autônoma porque o próprio acontecimento fisiológico obedece a leis fisiológicas e biológicas. “A

sensação não admite outra fisiologia senão o nominalismo, quer dizer, a redução do sentido ao contra-senso da semelhança confusa, ou ao não senso da associação por contigüidade” (Merleau-Ponty, 1999, p. 38).

A qualidade sensível, as determinações espaciais do percebido, também a presença ou ausência de uma percepção não são situações que ocorrem fora do organismo, mas representam a maneira pela qual vão ao encontro dos estímulos e pela qual se refere a eles.

A função do organismo na recepção dos estímulos é, assim por dizer, a de “conceber” uma certa forma de excitação. Portanto, o “acontecimento psicofísico” não é mais do tipo causalidade “mundana”, o cérebro torna-se o lugar de uma enformação que intervém antes mesmo da etapa cortical, e que embaralha, desde a entrada do sistema nervoso, as relações entre o estímulo e o organismo. A *excitação* é apreendida e reorganizada por funções transversais que a fazem *assemelhar-se* à percepção que ela *vai* suscitar (Merleau-Ponty, 1999, p. 114).

O sensível excede o seu significado elementar. O sensorial isolado; o estímulo cromático ou sonoro se integra em um conjunto de relações com outros estímulos sensoriais para constituir um todo.

Convém-nos trazer neste momento a experiência vivida pelos batuqueiros do boi da Liberdade no seu fazer estético, no criar sons pelos quais os demais brincantes desenharão suas coreografias. Ao esquentarem seus pandeirinhos junto à fogueira, acariciam o couro que os cobre para sentir sua temperatura, e com pequenos tapas com as pontas de dedos, buscam sentir afinação. Num gesto do antebraço trazem-no para junto dos ouvidos e tornam a bater, por algum momento estendem o braço

que sustenta o instrumento um pouco abaixo da altura dos olhos e procuram ver o instrumento, a sua conformação após o aquecimento. Pelo tato sentem a espessura e a



Fig. 48: Batuqueiro de pandeirinho

tensão do revestimento que o instrumento deve adquirir com a temperatura e repetem esse gesto até atingirem o som necessário e ideal para continuarem suas danças. Também os batuqueiros de zabumba e tambores de fogo respondem com movimentos corporais percutidos, provocados pelas batidas que saem de suas mãos em contato com o revestimento do instrumento. São impressões sensoriais, visuais, táteis, auditivas constituídas nesse tecido sinérgico em que é impossível delimitar onde essas linhas se cruzam, se encontram. Onde termina e começa o outro. Todo objeto dado a um sentido chama a si a operação concordante de todos os outros:

Correlativamente, enquanto sujeito do tato não posso gabar-me de estar em todas as partes e em parte alguma, aqui não posso esquecer que é através do meu corpo que vou ao mundo, a experiência tátil se faz “adiante” de mim e não é centrada em mim. Não sou eu que toco, é meu corpo; quando toco, não penso em um diverso, minhas mãos encontram um certo estilo que faz parte de suas possibilidades motoras [...] (Merleau-Ponty, 1999, p. 424).

A unidade e a identidade do fenômeno tátil não se realizam por uma síntese de reconhecimento no conceito, elas estão fundadas na unidade e na identidade do corpo enquanto conjunto sinérgico. Contudo, torna-se difícil limitar a experiência sensorial

em um único registro sensorial. Ela transborda para todos os outros sentidos. Os sentidos se comunicam, traduzem-se e compreendem-se uns aos outros. O corpo é a textura comum de todos os objetos e em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão; é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão. Nele, as experiências sensoriais são pregnantes umas das outras.

Assim, tanto a experiência tátil que destacamos no aquecimento dos

Fig. 49: Batuqueiros de Zabumba



pandeirinhos e na ação dos batuqueiros, as sinergias das coreografias, bem como, os sabores e odores das comidas típicas e bebidas próprias do período de festas, o cheiro de fumaça das fogueiras e da queima de fogos, a sonoridade provocada pelos instrumentos, e a escolha das cores vermelha e branca como marca, fazem parte de um mesmo tecido construído nessa experiência estética e sinalizam que em qualquer que seja a relação

com o mundo “As *propriedades* sensoriais de uma coisa constituem, em conjunto, uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são, em conjunto potência de um mesmo corpo integradas em uma só ação” (Merleau-Ponty, 1999, p.426).

A experiência estética vincula-se à sensibilidade. A experiência estética, enquanto dimensão do sensível, expressa o belo; e o sentido do objeto que se apresenta belo se estabelece numa relação de imanência com o sujeito que o

contempla. Também o objeto estético tem um sentido sendo ele próprio, um sentido, "... sexto ou nono sentido - cuja aquisição logo me é facultada, se eu me dedico a esse objeto, e cuja especificidade é propriamente espiritual, pois é a faculdade de ressentir o afetivo e não o visível, o tátil, o auditivo" (Dufrenne, 2002, p. 53). Desse modo, o objeto estético resume e exprime a totalidade sintética do mundo, fazendo-nos compreender o mundo ao compreendê-lo em si mesmo e, tendo-o como mediador, reconhecendo antes de conhecê-lo, pois é nele que nos reencontramos antes de nos ter encontrado.

O sentido, segundo Dufrenne (2002), se desenha na própria carne do objeto estético e, para significar o objeto, ilimita-se num mundo singular, mundo que, segundo o autor, é o que o objeto nos dá a sentir "[...] Esse mundo que nos fala, nos diz o mundo: não uma idéia, um esquema abstrato, uma vista sem visão que viria se acrescentar à visão, mas sim, um estilo que é um mundo, o princípio na evidência sensível" (Dufrenne, 2002, p. 25).

Dessa forma, há uma sede de beleza no homem e essa não é muito exigente, nem muito consciente, mas, torna-se cônica quando está satisfeita por objetos que oferecem apenas sua presença cuja plenitude só se realiza no sensível. Portanto, "o objeto belo é aquele que realiza, no apogeu do sensível e do sentido, e considerando a adequação total do sensível e do sentido como um processo que suscita o livre acordo da sensibilidade e do intelecto" (Dufrenne, 2002, p. 51).

Ao definir o objeto estético como algo do sensível, Dufrenne o faz, considerando o sensível como ato comum daquele que sente e do que é sentido. Essa afirmação parte da concepção de que o objeto estético só se realiza na percepção.

[...] Uma percepção que esteja atenta a lhe fazer justiça: diante do beócio que só lhe concede um olhar indiferente, a obra de arte ainda não existe como objeto estético. O espectador não é somente a testemunha que consagra a obra, ele é, à sua maneira, o executante que realiza o objeto (Dufrenne, 2002, p.82).

Contudo, o objeto estético é concreto, existindo a partir de uma necessidade intrínseca e se produz no ponto de convergência de quem sente e do sentido e só se realiza na percepção; o ser do objeto estético depende da percepção e só se realiza na percepção (Dufrenne, 2002).

Na tradição positivista criticada por Merleau-Ponty (1999), os órgãos dos sentidos são instrumentos de excitação corporal e não da própria percepção. “A percepção não deve nada aquilo que nós sabemos de outro modo sobre o mundo, sobre os estímulos, tais como a física os descreve, e sobre os órgãos dos sentidos, tais como a biologia descreve” (Merleau-Ponty, 1999, p. 279).

Na abordagem fenomenológica, o perceptivo e o motor do comportamento se comunicam numa relação, que acontece na maior parte do tempo, como se não mudasse nada nos termos entre os quais ela acontece.

A tradução do percebido em movimento passa pelas significações expressas da linguagem, enquanto o sujeito normal penetra no objeto pela percepção, assimila sua estrutura, e através do seu corpo o objeto regula diretamente seus movimentos. Esse diálogo do sujeito com o objeto, essa retomada pelo sujeito do sentido esparsa no objeto e pelo objeto das intenções do sujeito que é a percepção fisionômica, dispõe em torno do sujeito um mundo que lhe fala de si mesmo e instala no mundo seus próprios pensamentos (Merleau-Ponty, 1999, p. 185).

Desse modo, não há uma percepção seguida de um movimento. “A percepção e o movimento formam um sistema que se modifica como um todo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 160). Enfatizamos, portanto, o papel desempenhado pelo

corpo na percepção e, considerando que o mesmo não é uma soma de órgãos justapostos que operam por um sistema sinérgico através do qual todas as funções são retomadas e nele se confundem as coisas do mundo, e por ele busca compreendê-las.

A função essencial da percepção é fundar ou inaugurar o conhecimento. “A percepção chega a objetos, e o objeto por sua vez constituído aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter” (Merleau-Ponty, 1999, p.104). O conhecimento não tem domínio sobre o objeto, eles se ocasionam um ao outro, intercalam-se numa só estrutura, aparecem como um sistema de substituição, uma impressão substitui a outra, unificando também passado, presente e futuro.

Merleau-Ponty nos apresenta a percepção como um ato humano que, de um só golpe, atravessa todas as dúvidas possíveis para instalar-se em plena verdade e a mesma jamais é acabada “[...] ela nos dá um mundo a exprimir e a pensar através das perspectivas parciais que ele ultrapassa por todos os lados, já que sua inenarrável evidência não é das que possuímos e, enfim, já que o próprio mundo só se anuncia por sinais fulminantes (Merleau-Ponty, 2002, p. 82), é também uma maneira de comunicar sem passar pela evidência objetiva sem visar um objeto já dado e sim constituindo-o e inaugurando-o, despertando e reconvocando por inteiro nosso poder de exprimir e compreender (Merleau-Ponty, 2002).

Pela percepção, o corpo em suas diversas experiências conhece. A experiência perceptiva se encadeia, se motiva, implicando-se uma às outras. A percepção das coisas do mundo é a dilatação da presença corporal. Concebemos, portanto, um conhecimento que emerge das capacidades de compreensão, que por sua vez estão enraizadas nas estruturas de incorporação biológicas, mas são

vividas e experienciadas em um domínio de ação consensual e de história cultural (Varela; Thompson; Rosch, 2001).

O conhecimento produzido por esse corpo que é arte, em Merleau-Ponty, soa como poesia, desperta, invoca nossos sentidos. Conhecimento sempre aberto à novas interpretações para além das coisas vistas ou ditas.

Como poesias corporais, os gestos dos brincantes do boi da Liberdade se constituem em conhecimento aberto, inacabado, um conhecimento consumado²², sempre em busca de um gesto a mais, tanto de quem dança, como de quem observa essa dança.

O conhecimento constituído e inaugurado no corpo que dança o Bumba-meu-boi reflete em sua reorganização no espaço e no tempo e, na sua maneira de dançar, por onde organiza os gestos; sua velocidade, sua forma, sua intensidade no cantar; criação de letras, organização de frases, melodias. Na construção de indumentárias, por onde mãos hábeis desfilam sobre veludos, costurando miçangas, paetês, fazendo surgir imagens até então secretas para cada um e tornando-as disponíveis para sua apreciação e, para de outros.

Todos os conhecimentos construídos por esses corpos no micro-cosmo do Bumba-meu-boi da Liberdade, demonstram formas e ritmos do movimento, de personalidade e de cultura. As configurações criadas e as suas repetições sinalizam hábitos característicos daquela comunidade. A criação das toadas (descrita nas



Fig. 50: O artesanato

²² Usamos o termo consumado no sentido que nos traz (Merleau-Ponty, 1991, p. 52) “ A obra consumada não é portanto, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomenciar o gesto que a criou”.

páginas 53/54), as construções coreográficas das personagens (descritas nas páginas 58 – 61), as construções simbólicas constituem uma linguagem expressiva, quando imprimem intensidade, ritmo, tensão coerência formal, traçando formas, impregnando impulsos, intenções e desejos, enfim, convertem-se em linguagem sensível, uma comunicação com o seu entorno, configurando uma estética, uma construção muito singular de idéias acerca da sua gestualidade e de seu uso.

Por essas construções singulares, o brincante aprende, acumula técnicas, funda um estilo, acrescenta novas significações. Incrementam sua relação com o mundo.

Ação e experiência constituem a base desses conhecimentos e ilustram a tese de Maturana e Varela (2001) de que não se pode tomar o fenômeno de conhecer como se houvesse fatos ou objetos lá fora, que alguém capta e introduz na cabeça, mas, que a experiência de qualquer coisa é validada de uma maneira particular pela estrutura humana que torna possível surgirem coisas que ora se apresentam. Os autores afirmam que a circularidade entre ação e experiência implicam em que todo ato de conhecer faz surgir um mundo e todo fazer é um ato de conhecer e todo conhecer é um fazer.

Essa maneira de fazer, reorganizar e criar elementos, enfim, a objetivação desse universo pelos brincantes do Bumba-meu-boi assinalam a sua técnica. Maneiras de fazer, que emergem do corpo nas relações com as coisas do mundo. São técnicas necessárias não só para o processo de transformação dos objetos técnicos em objetos de contemplação; estético, também para o contínuo refinamento dos elementos que compõem essa experiência estética: gestos do bailado, forma de tocar, bordar entre outros.



Fig. 51: Imagens secretas tornadas visíveis

Esse corpo que dança, conhece, compreende, experimenta o acordo entre aquilo que visa e aquela que é dado, entre a intenção e efetuação. É capaz de pensar frente ao mundo e fazer projeções, criar possibilidades, reencontrar idéias, dá-lhes novas significações. Esse poder de transubstanciação transforma materiais rústicos em instrumentos de sons, faz surgir imagens que até então não haviam. Corpo que reorganiza o olhar sobre um mito e o faz ser outro e o mesmo. Liga o céu e a terra. Corpo que dança em devoção a um santo e dança para constituir um espetáculo. São variações de um corpo imerso no mundo sensível, do qual é constituído e percebe. As considerações de Serres (2004) reforçam esse argumento:

O corpo em movimento federa os sentidos e os unifica nele. Essa visão corporal global e esse toque, cujo maravilhoso poder de transubstanciação transforma o paredão rochoso em matéria mole e fibrosa, continuam sempre a produzir encantamento, mesmo na ausência tácita da música (Serres, 2004, p.15).

O conhecimento desencadeado opera por uma lógica onde entrecruzam as esferas de sua existência: biológicas, culturais, simbólicas. É por essa intersecção

que este procura significar para além de sua simples existência, inaugurando sentidos.

As significações produzidas pelos brincantes do Bumba-meu-boi, o sistema de equivalências pelo qual reorganiza as coisas de seu entorno, do seu mundo-vida, revelam um certo estilo; um estilo em tocar: mais rápido ou mais lento, em bordar: desenhos mais espessos ou mais leves, mais coloridos; em cantar composições mais longas ou curtas; um estilo em situar seus santos e mitos em seu fazer estético, a exemplo dos Bois de Zabumba, em que a devoção ao santo sobrepõe-se ao mito do sebastianismo. São maneiras de fazer que emergem e retornam ao corpo:

Esse canto prodigioso e intenso que surge do corpo exposto ao movimento ritmado do coração, à respiração e à regularidade parece sair dos receptores musculares e das articulações, dos sentidos dos gestos e do movimento para invadir inicialmente o corpo e depois o ambiente, com uma harmonia que celebra sua grandeza e que, posteriormente, se adapta transbordante ao próprio corpo que emite (Serres, 2004, p.15).

O Boi de Leonardo tem um certo estilo na maneira de vestir-se; os bordados que ornamentam as indumentárias dos brincantes e o couro dos bois se caracterizam pela exuberância e riqueza de detalhes, bem como a grande quantidade de fitas que compõe os chapéus de seus caboclos. Um estilo em tocar mais rápido, bem como uma singularidade em conduzir seus rituais carregado de religiosidade. Compreendemos que os seus protagonistas têm uma maneira particular de conformação dos elementos que compõem esse universo, orientando-se para uma determinada rede de significados para si. A forma que essa experiência toma, a sua significação, determina o estilo desse grupo.

Por sua vez, a repetição dessas configurações, a fixação na memória sinaliza hábito de movimentos que caracterizam a comunidade onde essa manifestação foi criada. Ressaltamos porém, uma concepção de hábito que ultrapassa o sentido de automatismo ou repetições de numerosas tentativas, e sim, “[...] como poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência, anexando a nós novos instrumentos” Merleau-Ponty, 1999, p. 199).



Fig. 52: Detalhes da indumentária

Desse modo, falar que a gestualidade característica da comunidade do Bairro da Liberdade ao dançar no Boi, reflete um determinado hábito, não significa dizer que essa comunidade encontrou por análise a fórmula do movimento e os recompôs guiando-se por um traçado ideal com o auxílio da gestualidade já adquirida, mas, que a mesma compreendeu essa ação; ou seja, experimentou o acordo entre aquilo que se visou e aquilo que lhe foi dado, entre a intenção e a efetuação; portanto, a aquisição de hábito consistiu em apreensão de uma significação.

Compreender o hábito por esse viés, incide em uma nova compreensão de esquema corporal para além do mero nomear partes do corpo, mas compreendê-lo como sistema de equivalência através do qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis; “[...] ele não é apenas uma experiência do meu corpo no mundo, e que é ele quem dá um sentido motor às ordens verbais” (Merleau-Ponty, 1999, p. 196). Dessa maneira, dizer que o corpo compreendeu e

adquiriu hábito é dizer que ele se deixou penetrar por uma significação nova, assimilou a si um novo núcleo significativo (Merleau-Ponty, 1999).

Por essa compreensão de hábito motor e esquema corporal, podemos visualizar diferentes quadros que retratam esse corpo que dança o Bumba-meu boi, que habita o espaço e o tempo e, conforme a configuração deste, significa, organiza seu esquema corporal, conforma novos estilos de fazer. Diferentes quadros que revelam o boi no seu espaço doméstico, no espetáculo comercial, em comunhão com os santos, na relação com os mitos. Quadros que revelam a alegria da festa, bem como o julgo da repressão e do preconceito. Enfim, muitos quadros pintados e a serem pintados, pois infindável é a movimentação desse corpo que, por não acreditar no fim dessa vida, estetiza a morte dá-lhe novos significados, dá-lhe o status de festa. Incessante é o espetáculo do corpo, incessante o espetáculo da vida.

Esses diferentes quadros nos mostram a flexibilização do hábito que não se restringe a uma determinada situação. Pela conformação de seu esquema corporal, novos hábitos surgem, esse corpo aprende. Educa e se educa ao criar e recriar estruturas, modo de ser, fazer, relacionar-se com o outro, posicionar-se ante ao mundo; fenômeno que, acontece sem a hierarquização do pensar e sentir; a razão e a emoção, a natureza e a cultura. Educa os sentidos para ampliar a sua capacidade de apreensão do mundo em que dança e cotidiano se mesclam num só amálgama, e mergulhado neste, adquirem conhecimentos e aprendem a pensar, e este mundo que é inspecionado também se faz aberto a essa apreensão sensível e pelo processo de circularidade o faz reorganizar-se em novas sensações e acréscimo de novos sentidos.

Desse modo, o brincante aprende consigo e com o outro. É vendo o outro tocar, é vendo o outro dançar (como observamos nas descrições dos ensaios e dos treinos), é vendo outro trançar linhas e paetês que esse corpo aprende. Confirmamos essa assertiva no pensamento de Serres (2004) “Nosso saber origina-se do saber de outros que o aprendem a partir do nosso. Ao ensinar, relembrar e expor esse saber, nós o aumentamos em ciclos indefinidos de crescimento positivo que, por vezes, ficam bloqueados pela estupidez da obediência” (Serres, 2004, p. 68).

Serres (2004), assim como, Merleau-Ponty, comenta que, a origem do conhecimento, e não somente a do conhecimento intersubjetivo, mas também do objetivo, reside no corpo, não podendo-se conhecer qualquer pessoa ou coisa antes que o corpo adquira a forma, a aparência, o movimento, o *habitus*, antes que ele com sua fisionomia entre em ação. É dessa forma que o esquema corporal é adquirido, exposto, aprimorado, refinado e armazenado em uma memória viva e esquecida. Esquecida porque, saber é esquecer. A aprendizagem mergulha os gestos na escuridão do corpo, bem como, o pensamento. A virtualidade ágil e a passagem para a ação segundo o autor, exigem um certo tipo de inconsciência, para habitar melhor o corpo e comandá-lo é necessário que esqueçamos dele pelo menos em parte.

O corpo enquanto condição e afirmação de existência possui presença e função cognitivas próprias “Tão gestual quanto receptivo, mais ativo do que passivo, ósseo, muscular, cardiovascular, nervoso, ele é certamente um portador dos cinco sentidos que assume outras funções além daquela de canalizar as informações exteriores para um centro de tratamento...” (Serres, 2004, p. 68).

A imitação como origem do conhecimento é considerada pelo autor, pela qual “[...] não existe nada no conhecimento que não tenha estado primeiro no corpo inteiro, cujas metamorfoses gestuais, posturas móveis e a própria evolução imitam tudo aquilo que o rodeia” (Serres, 2004, p.68). A imitação supõe uma atividade de sentidos. Receber, emitir, conservar, transmitir são atos especializados do corpo, a imitação engendra a reprodução, a representação e a experiência virtual.

Os estudos de Serres (2004), corroboram com a concepção de conhecimento, percepção e corpo em Merleau-Ponty, ambos autores ressaltam a importância da memória para o conhecimento. Merleau-Ponty (1999) chama a atenção para a contribuição da memória para a percepção, ressaltando, porém que, para que as recordações possam completar a percepção, precisam ser tornadas possíveis pela fisionomia dos dados. Assim, antes de qualquer contribuição da memória, “[...] aquilo que é visto, deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores”, (Merleau-Ponty, 1999, p. 44). Será preciso que a experiência presente adquira forma e sentido para fazer voltar esta recordação e não outra.

Serres (2004), infere que o corpo imita, armazena, lembra e que, nossa primeira base cognitiva reside nas recordações encarnadas:

Não é preciso que os gestos se repitam muitas vezes para que o corpo se aproprie deles e se torne bailarino ou sapateiro. Encadeamentos de posturas complicadas incorporam-se tão facilmente em seus músculos, ossos e articulações que simplesmente desaparecem esquecidos na memória dessa complexidade. Sem saber como, ele reproduz posteriormente essas seqüências de posições mais rapidamente do que as assimila (Serres, 2004, p. 75).

A memória, mais do que receptáculo de lembranças do passado configura-se em um processo por onde podemos reconhecer nosso estado

presente e projetar futuros.

Portanto, é na sua experiência estética, no seu fazer e viver estético possibilitado pela sua presença corporal, na concretude do mundo que o corpo que dança o Bumba-meu-boi, cria e recria estruturas, reorganiza seu fazer, cria estilos, aprende, ensina, guarda na memória, retoma uma tradição e a renova por um sistema de circularidade possível por um corpo que reside numa plasticidade que o faz habitar no espaço e no tempo, ressignificando saberes; enfim, construindo diferentes quadros, compondo variadas músicas, buscando diferentes maneiras de movimentar-se e manter o maravilhoso espetáculo da vida.



OS TAMBORES CONTINUAM TOCANDO...

...Na madrugada todos dançavam e com que liberdade dançavam. Os corpos no espaço misturavam seus movimentos com o colorido das fitas e com o brilho dos canutilhos e lantejoulas
(Viana, R. 2003, p. 18).

Os sons produzidos por tambores milenares ainda soam por todo o espaço do mundo, atravessando mares, continentes, embalando danças em diversas culturas, desafiando o tempo, unindo opostos: vida e morte, céu e terra, profano e sagrado; fazendo culturas parecerem idênticas, mesmo ignorando-se; fazendo escritas, gestos adormecidos surgirem em novas significações. Sons produzidos por tambores, tambores construídos e tocados por seres humanos ávidos em completarem-se, concretizarem-se, fazerem-se presentes no cosmo. Seres humanos que enfrentam os desafios do mundo, sempre buscando respostas, procurando significar para além do arcabouço biológico criando símbolos, aguçando sentidos.

O corpo como sensível exemplar difrata-se, exigindo novas compreensões para além dos laboratórios científicos e tantos outros criados para explicar o seu funcionamento. O corpo não pode ser explicado somente por leis ditas universais, mas sim, ser compreendido em sua contingência e na experiência vivida. Aberto, inacabado, sempre em busca de um gesto a mais, uma nova significação; é à obra de arte que este corpo pode ser comparado. O corpo realiza a existência e assim faz surgir instrumentos, edifícios, aparatos, quadros, esculturas, músicas, gestos, rituais. O corpo também produz uma experiência estética para além dos museus artísticos, mas imersa no cotidiano em expressões como o Bumba-meu-boi.

Tambores, sons da natureza, palavras de afagos, palavras de repressão, cantos, continuam impulsionando esse corpo a mover-se no cosmo. Seus gestos, pulsação, contração, respiração, pensamentos são empregados em vencer obstáculos. Corpo desafiado e desafiante para as inúmeras interpretações e compreensões. Deixa-se ler em suas entrelinhas, faz aparecer novas escritas, espera ser lido, compreendido. Daí nosso empreendimento, nossa tentativa de

compreender as teses que o corpo escreve, e as que escrevem sobre o mesmo, situando-o no micro-cosmo do Bumba-meu-boi da Liberdade, o Boi de Leonardo.

Olhar o Boi de Leonardo como fenômeno estético é mergulhar nesse mundo sensível, construído por Leonardo e seus pares. Mundo criado pela conformação de elementos que os rodeiam e que, pelo aguçamento de seus sentidos, criaram maneiras de habitar esse universo, forjaram sistemas de equivalências, técnicas, estilos e fizeram transbordar um micro-cosmo rico em significações sob as formas de seu bailado, seu batuques, seu canto, seu vermelho e branco, seus bordados em paetês e lantejoulas e como não lhe bastasse a vida terrena, transcenderam-na em seus rituais religiosos, criaram sua hierofonias, vias de comunicação com o céu, com os seus santos, com os seus mitos.

Os corpos brincantes do Boi da Liberdade são remanescentes de outros corpos que há muito tempo foram desafiados a calarem-se; primeiro, nos porões dos navios negreiros; em seguida, pela violência policial e elite dominante. Teimam em não calarem diante das novas políticas mercadológicas. Corpos que só permanecem brincantes no espaço e no tempo porque se auto-regulam, se reorganizam, são autopoieticos em relação ao mundo do qual não fazem parte. Eles são o mundo porque são feitos do mesmo tecido, do mesmo estofado que este é composto.

Nesta tessitura, brincantes e mundo se amalgamam e ilustram a impossibilidade de uma linha ainda que tênue entre natureza e cultura, pois como nos fala Merleau-Ponty, no ser humano tudo é natural e fabricado, no sentido de que não há uma só palavra, ou conduta que não deva algo ao ser simplesmente biológico e que ao mesmo tempo se furte à simplicidade da vida animal; não existem fronteiras entre essas duas dimensões. Pela sua presença corporal, esses corpos

brincantes produzem cultura e por ela se estabelecem no mundo. Constroem cultura e são construídos por ela.

Seres humanos desafiados por todas as maneiras possíveis: naturais, políticas, econômicas, sociais, se reorganizam e passam à condição de desafiantes. Desafiam o pensamento objetivo e as teses que se constroem sobre corpo. Desafiam a estética enquanto disciplina que lida com conceito clássico de beleza e se debruça sobre as grandes obras nos museus e monumentos, comunicando que a estética deve ultrapassar os conceitos clássicos e olhar para o cotidiano, não só para retratá-lo, mas para vivê-lo. O cotidiano é esse mundo sensível de cores, sabores, odores e o ser humano que constrói seus quadros, seus monumentos é, na verdade, o grande monumento em constante construção, dado o seu inacabamento.

Enfim, a estética é uma das entrelinhas que o corpo brincante sinaliza, sobretudo, para as áreas de conhecimento e práticas sociais que a trazem em seu escopo de investigação a intervenção. Fazemos referência em especial à Educação Física, universo do qual fazemos parte e que por muito tempo tem se apoiado no conceito clássico de beleza.

Assim, os brincantes no seu fazer vivem sua experiência estética, trazem em seus corpos saberes, estilos, técnicas, abrem-se ao mundo através do seu sentido estético. Pela percepção e experiência vivida, conhecem, inauguram conhecimento; conhecimento investido na plasticidade e beleza de formas, cores e sons; uma leitura da realidade e da linguagem sensível, possibilitada pela reversibilidade dos sentidos. A plasticidade é desenhada nas constantes reorganização espaços-temporais desse corpo que dança, briga, sofre, entristece, comemora.

Compreender a experiência estética pelo viés de imanência entre sujeito e objeto e nesse caso, brincante e boi, é conceber o corpo para além do caráter

mecanicista que a ciência clássica tem lhe outorgado, mas um corpo que ressoa fatores de ordem biológica e social, entrelaçando o mundo biológico, físico, químico; enfim um corpo poroso, autopoietico em suas relações com o entorno. Os brincantes, no seu fazer estético, ilustram as teses ainda que não sejam novas, mas, emergentes sobre o corpo e as experiências perceptivas.

As escritas desenhadas pelos corpos brincantes têm muito a revelar-nos enquanto professores sempre preocupados a medir o mais alto, o mais veloz, o mais forte. Também preocupados em obter respostas exatas e daí dar o veredicto de quem adquiriu o hábito motor após longas e repetitivas tentativas. Não queremos nos mostrar contrários à repetição, mas, que esta venha acompanhada da compreensão do movimento. Os brincantes sinalizam o hábito motor para além de uma resposta exata, apontam para a multiplicidade de atitudes frente às diferentes situações, posto que o hábito não é tomado como automatismo, mas como o poder de dilatarem-se no mundo, anexando novos significados de acordo com as situações propostas. A aquisição de hábitos é apreensão de uma significação. Adquirir hábitos é dizer que o corpo compreendeu, deixou-se penetrar por uma significação nova. A situação vivida pelo brincante em seu momento lúdico solicita atitudes análogas em seu cotidiano, que por sua vez é semelhante aos jogos e esportes tão difundidos na Educação Física. É preciso estar aberto a novos empreendimentos na busca de solucionar questões levantadas pelo meio em que esteja atuando.

Este corpo que dança no Bumba-meu-boi desafia os postulados sobre percepção e sensação que primam pela causalidade linear de estímulos e respostas numa determinada ação, uma vez que agem e demonstram que é difícil determinar onde começa ou termina uma experiência sensorial no tecido corpóreo. Ao exporem seus corpos enquanto textos onde inscrevem sua dança, indicam pistas de

desvelamento para repensarmos a noção de esquema corporal como mera nomeação de partes do corpo, e expandi-la como sistema de equivalências, através do qual as diferentes tarefas motoras são instantaneamente transponíveis.

Nosso olhar perspectival sobre o Boi da Liberdade revela a necessidade de reconhecer o corpo como portador de múltiplos sentidos: corpo vivo, que dança, canta, simboliza. Os saberes produzidos nesse cenário se renovam e não podem ser concebidos em sua função de conservação, constituídos por elementos petrificados, mas sim, como potencializadores da linguagem sensível, os quais desencadeiam experiências múltiplas que fortalecem a relação entre o ser humano e mundo.

Compreendemos que na experiência estética vivida e construída no cenário do Bumba-meu-boi, há uma educação que se configura na plasticidade do corpo, na sua capacidade de atribuir sentidos e construir significados. Nesses cenários, produzem-se e circulam-se conhecimentos sem a hierarquização entre o pensar e o sentir, sem dissociar-se do seu entorno, do seu mundo. Produzem-se saberes sem dissociar razão, emoção, natureza e cultura. Enfim, uma educação como produtora de saberes e aprendizado da cultura que ocorre na aprendizagem de relações, na convivência, no posicionamento diante do mundo, ressignificando a cultura, permitindo-nos rever os valores e compreender as relações sociais configuradas nesse fenômeno estético.

Destacamos a relevância dessas reflexões como contribuição para ampliar a compreensão da relação entre os estudos do corpo, estética, e danças tradicionais, aproximando os diversos cenários educativos e o cotidiano, ambos produtores de saberes, portanto, dialogáveis. Ensejamos um fazer educativo dialógico que ultrapasse a concepção de um saber cristalizado, cuja característica mais evidente

é a multidisciplinaridade compartimentalizada, estanque, na qual os saberes coexistem, mas não dialogam e o corpo em todo seu potencial sensível e estético ainda espera ser habitado e reconhecido como condição necessária a esse estar no mundo, uma vez que o fenômeno educativo se estabelece nessa relação com o entorno.

No universo das manifestações tradicionais, no qual situamos a dança, em especial o Bumba-meu-boi da Liberdade, os corpos brincantes produzem e circulam saberes, reelaboram sentidos, sinalizam novas escritas que esperam ser lidas, questionadas; querem continuar aprendendo. Tal investimento implica em novas escrituras, novas interpretações sobre os conceitos os quais refletimos e o universo que os situamos. Sugerimos também uma nova compreensão quanto a esses gestos construídos por um determinado segmento social e que possamos ultrapassar a concepção de petrificá-los no espaço e no tempo.

Com o intuito de completar a transmutação realizada nesta pesquisa pela qual buscamos migrar as experiências perceptivas vividas, para esse papel através das fotografias e da linguagem escrita, apresentamos imagens em Dvd como possibilidade de registro do universo pesquisado e como uma possibilidade de síntese do fenômeno em sua dimensão estética, com seus símbolos e seu potencial educativo.

Enquanto encerramos essas coagulações, séries de visões locais monoculares sobre este papel, os tambores continuam tocando, os corpos dançam, continuam escrevendo novas histórias.



CORPOS BRINCANTES

...Como é bonito o rajado espalhando fitas
no romper da madrugada.
Rajado (Cantador do Bumba-meu-boi da Liberdade.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA sagrada: contendo o velho e o novo testamento. Tradução da Vulgata pelo Padre Matos Soares. São Paulo: Edições Paulinas, 1998.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ALMEIDA, Alauriano Campos de. Depoimento In **Memórias de Velhos. Depoimentos**: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Volume V. FUNDAÇÃO CULTURAL. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. São Luis: Lithograf, 1999.

ALMEIDA, Maria da Conceição de. **Complexidade e cosmologia da tradição**. Belém: EDUEPA, 2001.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2ª edição Tomo I, Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARAÚJO, Maria do Socorro. **Tu contas! Eu conto!**: caracterização do significado do bumba-meu-boi... São Luis: Sioge, 1993.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba meu boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1983.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou o relógio**: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 1999. (Coleção E, 7).

BRAGA, Pedro. **A ilha afortunada**: arquitetura, literatura, antropologia. Acervo da Casa de Cultura Josué Montelo. São Luis: [s.n, s.d.]

CARVALHO, Maria Michol Pinho 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.

As mulheres do Bumba-meu-boi: saindo detrás das cortinas
In NUNES, Izaurina de Azevedo (org). **Olhar, memórias e reflexões sobre gente do Maranhão**. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore – CMF, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil: pesquisas e notas.** 2ª edição. Natal: fundação José Augusto, 1980.

_____ **História dos nossos gestos.** 1ª edição. São Paulo: Global, 2003.

_____ **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 11ª edição. São Paulo: Global, 2001.

CHEVALIER, Jean (prefácio) In CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** Tradução Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. Lisboa: Teorema, 1982.

CYRULNIK, Boris. **Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo.** Tradução de Ana Maria Rabaça. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e História do Brasil.** Tomo I. São Paulo: Martins, 1965.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia.** Tradução Roberto Figurelli. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELÍADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano.** Tradução Rogério Fernandes. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ **Imagens e Símbolos.** Tradução de Sônia Cristina Tamer. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ **Mito e Realidade.** Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FEITOSA, Dinacy Correa. **Horizontal das Lendas Maranhenses.** São Luis: SECMA-CCPDVF. 1980. (mimeo).

FERRETI, Sergio Figueiredo, Caretas de Cazumbas: máscaras de Bumba-meu-boi. **Vagalume**, São Luis, Ano VI, Nº 19, p.32, Sioge. 1993.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 4ª edição. Vol. 2.Lisboa: Portugal-Brasil,1922.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**: O jogo como elemento da cultura. tradução João Paulo Monteiro. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto Salomão. São Paulo: Summus, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A Via das Máscaras**, Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Presença.1979.

LIMA, Carlos Orlando de. Perfil Popular: Leonardo Martins dos Santos. **Boletim da Comissão Maranhense do Folclore**, São Luis, nº 29,p.16, Secretaria de Estado da Cultura. 2004.

_____ Boi de Zabumba. **Boletim da Comissão Maranhense do Folclore**, São Luis, nº 05, p. 04, Secretaria de Estado da Cultura. 1996.

MATURANA, Humberto R; VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signo** Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira.1ª edição.brasileira. São Paulo: Martins Fontes,1991.

_____ **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

_____ **A prosa do Mundo**. Tradução Paulo Neves, São Paulo: Cosac & Naify. 2002.

_____ **O visível e o invisível**, Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira . 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ **O olho e o Espírito.** Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular:** o caso do bumba-meu-boi. São Luis: Imprensa Universitária UFMA 1999.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** Vol. 2. Tradução Lamberto Puccnelli. São Paulo: EPU, 1974.

MEIRELES, Mário N. **História do Maranhão,** São Paulo: Siciliano, 2001.

MORAES, Fernando Nascimento de. O Bumba-meu-boi de Guimarães. **Vagalume,** São Luis, Ano VI, Nº 19, p.21, Sioge. 1993.

MORAES, Jomar. **O Rei Touro e outras lendas.** São Luis: Sioge, 1980.

MORIM, Edgard. **O Homem e a Morte,** 2ª edição, Tradução de João Guerreiro Boto e Adelino Santos Rodrigues. Mira Sintra - Mem. Martins. Europa-América, 1976.

NÓBREGA, T. P. **Para uma teoria da corporeidade:** um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. 220f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade metodista de Piracicaba, Piracicaba, 1999.

_____ **Dançar para não esquecer quem somos:** por uma estética da dança popular. In: II Congresso Latino - Americano/III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 31/out, 04/nov. 2.000, Natal. **Anais.** Educação Motora: Interseções com a corporeidade e as perspectivas para o novo século. Universidade federal do Rio Grande do Norte, 2000. p. 54-59.

_____ **Corporeidade e Educação Física:** do corpo sujeito ao corpo objeto. Natal: EDUFRN, 2001.

_____ Corpo, estética e conhecimento In ALMEIDA, Maria da Conceição de; Knobb Margarida; Almeida, Ângela Maria de. (orgs.) **Polifônicas Idéias.** Porto Alegre: Sulina, 2003.

PORPINO, Karenine de O. **Dança é educação**: interfaces entre corporeidade e estética. 2001.159f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2001.
PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 38ª edição. São Paulo: Brasiliense,1990.

PRADO, Regina de Paula Santos. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa.1977. 244f. (Dissertação de Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1977.

RAMOS, Arthur. **O negro na civilização brasileira**. Vol.1. Rio de Janeiro: CEB,1971.

REIS, José Ribamar Sousa. **Folclore maranhense**: informes, São Luís: FUNC, 1999.

SACRAMENTO,João Domingos Pereira do, **Semanário Maranhense**, São Luís nº 45, 5 de julho de 1868. Edição Fac similar,. Acervo da Biblioteca Ferreira Gullart Centro de criatividade Odilo Costa Filho, São Luís, 1979.

SANTOS, Canuto. Depoimento In **Memórias de Velhos. Depoimentos**: Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Volume V. FUNDAÇÃO CULTURAL. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. São Luis: Lithograf, 1999.

SAPORTA, Karine. As Vertigens do Olhar: para uma utopia da representação in **Para uma Utopia Realista em Torno de Edgard Morin**: encontros de Châteauvallon. Tradução de Teresa Cristina Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Tradução Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Antonio Moraes. **Grande Dicionário da Língua Portuguesa**. Vol.X I. Lisboa: Biblioteca Luso-Brasileira,1958.

SOUZA, Edílson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento**: as práticas de batuques e o controle das emoções. 2ª edição. Recife: Editora Universitária da UFPE, Recife, 2005.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente corpórea:** ciência cognitiva e experiência humana. Tradução Joaquim Nogueira Gil e Jorge de Souza. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

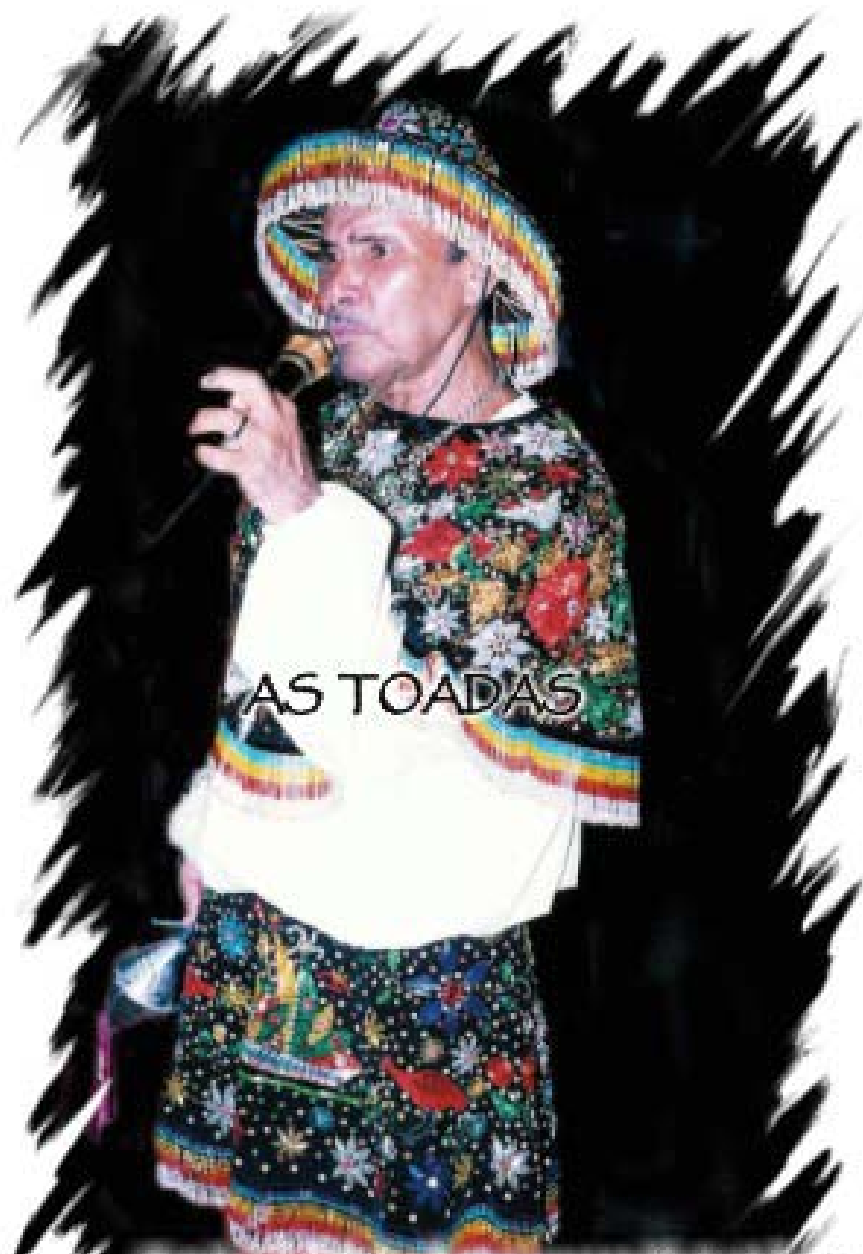
VIANA, Antero. Depoimento In **Memórias de Velhos. Depoimentos:** Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Volume V. FUNDAÇÃO CULTURAL. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. São Luis: Lithograf, 1999.

VIANA, Maria Lúcia. Depoimento In **Memórias de Velhos. Depoimentos:** Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Volume V. FUNDAÇÃO CULTURAL. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. São Luis: Lithograf, 1999.

VIANA, Raimundo. N. A. **Bumba-meu-boi, Cacuriá, Tambor de Crioula:** expressões da linguagem do corpo na educação. 2003.145f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGED), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro:** Maranhão. Rio de Janeiro: Funarte, 1977.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



O canto é símbolo da palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder o sopro do criador (Chevalier & Gheerbrant, 1982, p. 176).

GUARNICÊ

Chico Coímbra

Eu estou convocando a minha turma
 Tá na hora de todos comparecer
 Eu assoprei meu apito
 Porque esse é meu dever
 Vamos responder toada
 Na fogueira vaqueirada
 Agora é pra valer
 Eu vou guarnicê

REUNIDA

Leonardo Martins

Quando eu chego na fogueira
 Que vejo meu batalhão aglomerar
 Pra mim é um grande prazer
 Eu fico entusiasmado
 Fico lembrando do presente
 E tenho a recordação do passado
 Essa brincadeira, nunca perdeu seu direito
 Em todo lugar que chega, nunca teve preconceito
 Porque todos os filhos tem sua graça
 E não existe um bonito sem defeito

Reúne vaqueirada, reúne
 Com a força do Pai poderoso
 Jesus, Nossa Senhora
 Eu vou reunir
 Porque chegou minha hora
 A turma da Liberdade
 Tem seu nome na história

LÁ VAI

Rupiado

Lá vai meu boi, lá vai
 Turma da pesada, campeã da liberdade
 Eu mesmo quem vou levando
 Com muito gosto e vontade
 Morena tu te levanta e vem ver
 O orgulho de nossa cidade
 Eu vou sair da fogueira
 Já vou levar pro terreiro
 Onde a turma é esperada
 Como é bonito o rajado espalhando fita
 No romper da madrugada

CHEGOU

Rupiado

Vem ver turista, esta nossa brincadeira
 Eu quero ver todo mundo balançando
 Tão sastifeito, na maior tranquilidade
 Olhar Boi da Liberdade
 Campeão de todo o ano
 Tá no terreiro
 Tá levantando poeira
 Vem ver assistência
 Como é bonita a cultura brasileira
 Meu boi chegou
 Botando terra no lombo
 Ele tá dando trabalho pro vaqueiro
 É gado puro verdadeiro
 E todo mundo fica animado
 Quando vê boi de Leonardo
 Chegar no terreiro

LEVANTA QUE O BOI CHEGOU

Leonardo Martins

Assistência que está na bancada
 Levanta que o boi chegou
 O terreiro estava triste neste momento se alegrou
 Porque recebemos uma mensagem
 Lá de cima, que Jesus mandou

VAQUEIRO PRESTA ATENÇÃO

Chico Coimbra

Vaqueiro presta atenção
 Porque esse é o teu dever
 Tem muita gente esperando
 Todos querendo ver
 O touro é bonito
 Deu trabalho pra fazer
 É mais quem quer comprar
 Eu não vou vender

A QUEM DEUS PROMETE NÃO FALTA

Leonardo Martins e Celso Costa

A quem Deus promete não falta
 Pra ser feliz, não é preciso carreira
 Assistência vem chegando
 Pra ver nossa brincadeira
 De Leonardo Martins
 Que Santa Maria lhe deu

SÃO LUÍS, TERRA QUERIDA

Chico Coimbra

São Luís, a nossa terra querida
 Eu te amo de coração
 Assim como eu amo a festa de São João
 Essa mensagem eu dou com o meu batalhão
 São Luís, ilha do amor
 Terra da cultura de um povo hospitaleiro
 Vem gente da maior parte do mundo
 É só pra vê o folclore brasileiro

O DONO DESTA FESTA É SÃO JOÃO

Leonardo Martins com Celso Costa

O dono desta festa é São João
 O pai nos dá o poder
 E ele me dá orientação
 Nossa senhora benze o nosso batalhão
 Se brincar boi é pecado
 A Deus eu peço perdão

MARANHÃO COM HISTÓRIA

Zió

Eh Maranhão
 Com história pra contar
 Eu falo de outros setores
 Praias e lençóis
 Pra Turista passear

SANTO PODEROSO

Chico Coímbra

Eu tenho fé no Santo poderoso
 É ele dá conforto
 Pra esse batalhão brilhoso
 É esse São João Milagroso

MEIA LUA

Rupiado

Vou dar mais uma chance para o vaqueiro
 Ele vai ter que campear
 Ver se ele toma informação
 Do nosso boi, onde ele está.
 Se ele gritar equiô, equiô
 E a vaqueirada se alegrar
 O vaqueiro vem com toda certeza
 Dizer que a beleza, ele sabe onde está.

DESPEDIDA

Rupiado

Eu tenho um prazer na vida
 Às vezes também aparece tristeza
 Quem vive nessa preocupação
 Mas, São João é minha defesa
 Amor, carinho e saudade
 Vem do começo do mundo, é obra da natureza
 E eu tenho de me despedir
 Morena tu me dá teu telefone
 Que é prá depois eu ligar pra ti
 E adeus, eu já vou embora
 Mas, o nosso amor eu sei
 Que nunca vai ter fim
 Mas é porque quando tu tiver saudades
 Por nossa amizade, tu ligar pra mim

DESPEDIDA

Leonardo Martins

Adeus, adeus, adeus

Linda assistência, me despeço que eu já vpu

Nós temos muito compromisso

A hora do relógio já marcou

A minha mocidade foi embora

Mas, a minha alegria com minha vida ficou

E que preciso desse mundo de pecado

É, da amizade, do carinho e do amor



Adeus, adeus, adeus
Linda assistência, me despeço que já vou
Nós temos muito compromisso
A hora do relógio já marcou...
(Leonardo Martins)

GLOSSÁRIO

- **Amo** – O chefe do conjunto, principal cantador.
- **Assistência** – Pessoas que assistem a apresentação do Bumba-Meu-Boi.
- **Batalhão** – Total de participantes de um conjunto de Bumba-Meu-Boi
- **Boi** – Armação de taboca de buriti na forma do animal boi. É recoberta de veludo, bordada em lantejoulas e canutilhos.
- **Brincadeira** – A festa. O conjunto. Qualquer apresentação do conjunto.
- **Brincante, Boieiro** – Todo e qualquer participante do conjunto.
- **Bumba-Meu-Boi** – Manifestação de dança tradicional maranhense
- **Burrinha** – Imitação trocista de uma burra, armação de buriti coberta de pano.
- **Cabeceira** – O mesmo que amo
- **Caboclo de penas** – Personagem indígena, caracterizado pela indumentária rica em penas e plumas.
- **Caboclo de fita** – Brincante que usa chapéu revestido de fitas coloridas.
- **Catirina** – Mulher do Pai Francisco.
- **Conjunto** – O mesmo que batalhão.
- **Cordão** – Todos os participantes, exceto as personagens centrais.
- **Couro** – Peça de veludo bordado de canutilhos, miçangas, paetês etc., que cobre a armação do boi.
- **Dançada** – O mesmo que brincadeira.
- **Guarnecer** – Reunir, preparar, arrumar o conjunto.
- **Gola** – Gola redonda de veludo preto bordado, corte godê em forma, justa ao pescoço e que cobre todo o ombro. O mesmo que capa.

- **Jeniparana** – Espécie de madeira , utilizada na armação do boi
- **Matracas** – Pequenas peças de madeira, instrumentos utilizados no Bumba-Meu-Boi e no Tambor de Crioula.
- **Maracá** - Chocalho
- **Miolo do boi** – Homem que brinca sob armação do boi.
- **Mourão** – Tronco de madeira revestido de papeis coloridos, pastilhas, bombons,etc. Fincado no terreiro por ocasião do ritual da morte do boi, é onde o animal será sacrificado. Onde se realiza a solta.
- **Pai Francisco** – Personagem, marido de Catirina, autor do furto do boi.
- **Pandeirões** – Grande pandeiro, feito de madeira flexível, coberto com couro de cabra.
- **Polainas** – Polainas comuns, brancas, usadas no boi de zabumba , substituem as botas originais.
- **Saiote** – Pequena saia de veludo preto usada por caboclos de fita, e vaqueiros.
- **Solta** – Substitui atualmente, na quase totalidade dos conjuntos, por motivos econômicos, a morte, pois esta implicaria na total destruição do boi
- **Sotaques** – Ritmos que caracterizam o som produzido pelos grupos de Bumba-Meu-Boi, a saber; zabumba, matraca, orquestra, pandeirões, costa de mãos.
- **Taboca de buriti** – Bambu extraído da palmeira do buriti (fruto típico da flora maranhense).
- **Tambor de Crioula** – Dança tradicional maranhense, de origem afro, dançada apenas por mulheres.
- **Tambor de Mina** – Manifestação religiosa de origem africana (Umbanda).
- **Tambor Onça** – Forma rudimentar de cuíca, som, onomatopáico de urro do boi.
- **Tapuias** – Elemento indígena do Bumba-Meu-Boi.

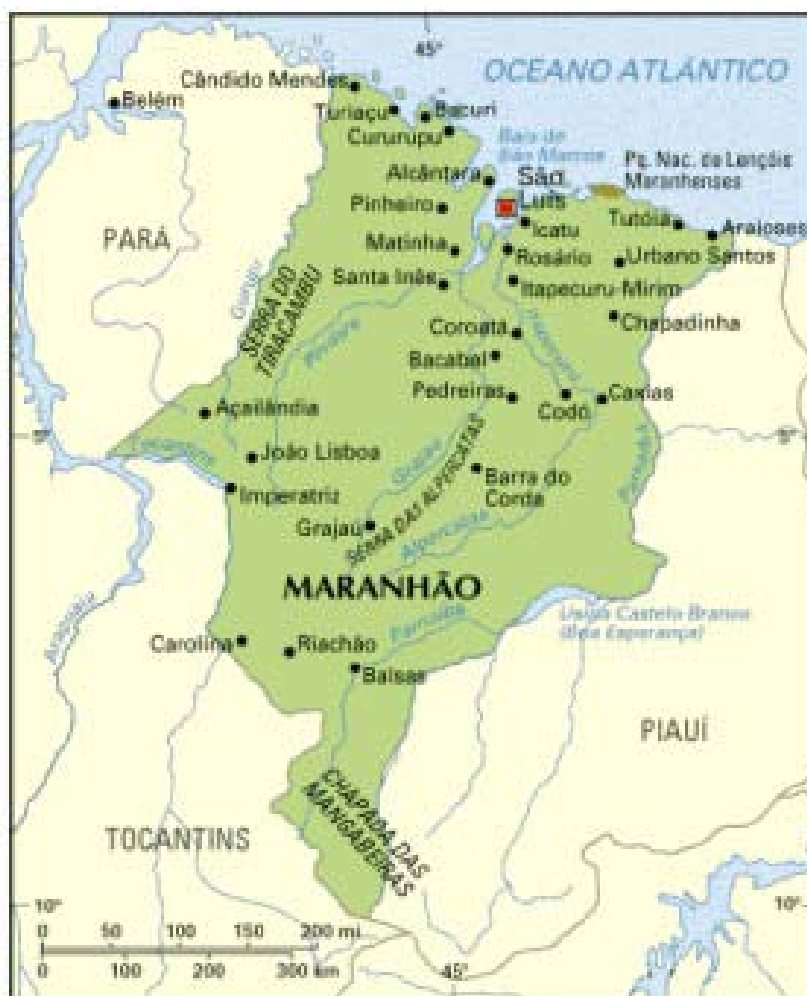
- **Terreiro** – Local onde o Bumba-Meu-Boi brinca.
- **Toadas** – O canto, a cantiga do Bumba-Meu-Boi.
- **Tocador** – Instrumentistas do Bumba-Meu-Boi.
- **Turma** – O mesmo que conjunto
- **Vadiar** – Brincar, dançar no Bumba-Meu-Boi.
- **Vaqueiros** – Dançam em torno do boi desafiando-o tal qual uma tourada.
- **Vara** – Simboliza a vara de ferrão. Geralmente de jeniparana, enfeitada de papel colorido e flores. Serve de apoio coreográfico
- **Zabumba** – Denominação chula dada ao bumbo. Também é denominação dada a um dos principais estilos regionais de Bumba-meu-boi (Região de Guimarães).
- **Zabumbeiro**- Tocador de zabumba.



LOCALIZANDO O MICRO-COSMO

Terra da cultura de um povo hospedeiro
Vem gente da maior parte do mundo
É só pra vê o folclore brasileiro.
(Cláudio Colimbra)

O Estado do Maranhão



Mapa do Maranhão
Fonte: www.guianet.com.br/mar/marpoema.htm

Capital: São Luís
Área (km²): 331.983,293
Número de Municípios: 217
População Estimada 2003: 8.103.327
Fonte: IBGE

A capital do Maranhão, São Luís, está localizada na ilha de Uaçá-Açu, mais conhecida como ilha de São Luís, que também abriga outros três municípios: São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa. O município de São Luís, cuja área é de 828,51 Km² e está localizado no Nordeste do Brasil a 2° ao Sul da linha do Equador, está 24 metros acima do nível do mar.

A primeira tentativa de povoamento feita pelos portugueses, em 1535, não deixa vestígios. Os franceses iniciam a ocupação do território com a instalação da França Equinocial, em 1612. Portugal expulsa-os em 1615 e, em 1624, instala a capitania do Maranhão e do Grão-Pará.

Em 1641, a ilha de São Luís é ocupada pelos holandeses, expulsos três anos depois. A partir daí, o domínio português consolida-se de tal forma que a Independência só é aceita em 1823, após intervenção armada do almirante Cochrane, a mando de Dom Pedro I.

Em 1831, é palco da Selenidade, que exige a expulsão dos portugueses e dos padres franciscanos da região e, em 1838, da Balaiada, movimento popular contra o poder e os privilégios da aristocracia rural.

Com a abolição da escravidão, a economia entra em decadência e só começa a se recuperar durante a I Guerra Mundial.

Fonte: www.portal.saculista.mg.gov.br

**Localizando a Fazenda do Mestre Leonardo:
Rua Alberto Oliveira, 150, Bairro da Liberdade, São Luis/MA**

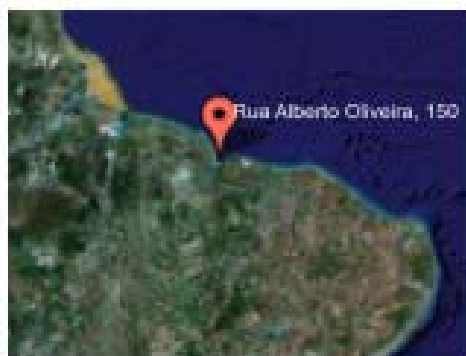


Foto de Satélite 01
Fonte: www.mapalink.uol.com.br

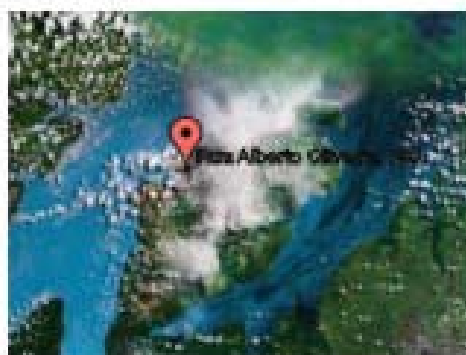


Foto de Satélite 02
Fonte: www.mapalink.uol.com.br



Mapa do Bairro da Liberdade em São Luís/MA
Fonte: www.mapalink.uol.com.br

População aproximada: 23.000, a maioria negra proveniente da boiadeira maranhense, possui duas escolas públicas de ensino fundamental; uma municipal e outra estadual, duas delegacias de polícia, um posto de saúde.

Catálogo da Publicação na Fonte. UFRN/Biblioteca Setorial do CCSA
Divisão de Serviços Técnicos

Viana, Raimundo Nonato Assunção.

O Bumba-Meu-Boi como fenômeno estético / Raimundo Nonato

Assunção Viana. – Natal, 2006.

177 f. il.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Terezinha Petrucia da Nóbrega.

Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Educação.

1. Educação – Tese. 2. Fenomenologia – Tese. 3. Bumba-Meu-Boi – Tese. 4. Corpo – Tese. 5. Estética – Tese. I. Nóbrega, Terezinha Petrucia da II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BS/CCSA

CDU 37.036(043.2)

SUMÁRIO

RESUMO

RÉSUMÉ

ABSTRACT

GUARNICENDO	15
NARRATIVAS DO MUNDO VIVIDO DO BUMBA-MEU-BOI DA LIBERDADE....	29
Boi de todos os tempos e lugares.....	30
O cenário: o mundo do Bumba-meu-boi da Liberdade, o Boi de Leonardo, o mundo de Leonardo	36
A preparação para a festa: treinos e ensaios	51
NASCER, VIVER, MORRER: OS RITUAIS SIMBÓLICOS DO BUMBA-MEU- BOI DA LIBERDADE	65
Vivificar e purificar: o ritual do batismo.....	68
O boi ganha a rua: a festa.....	86
Revelação e introdução: a cerimônia da morte.....	105
CORPO E ESTÉTICA NO BUMBA-MEU-BOI.....	119
OS TAMBORES CONTINUAM TOCANDO.....	150
CORPOS BRINCANTES	157
AS TOADAS.....	164
GLOSSÁRIO.....	171
LOCALIZANDO O MICRO-COSMO.....	176