



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE  
INSTITUTO DE ARTES

**TEM MASCARADO NA FESTA DE SÃO MARÇAL: o brincante de Pai Francisco no  
Bumba meu boi em São Luís-MA**

DANIELLE DE JESUS DE SOUZA FONSÊCA

Brasília/DF  
2015

Danielle de Jesus de Souza Fonsêca

**TEM MASCARADO NA FESTA DE SÃO MARÇAL: o brincante de Pai Francisco no  
Bumba meu boi em São Luís-MA.**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arte. Orientadora: Profª Drª Alice Stefânia Curi.

Brasília/DF  
2015

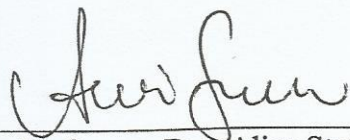
Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF676t  
t Fonsêca, Danielle de Jesus de Souza Fonsêca  
TEM MASCARADO NA FESTA DE SÃO MARÇAL: o brincante  
de Pai Francisco no Bumba meu boi em São Luís-MA /  
Danielle de Jesus de Souza Fonsêca Fonsêca;  
orientador Dra. Alice Stefania Curi. -- Brasília,  
2015.  
144 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --  
Universidade de Brasília, 2015.

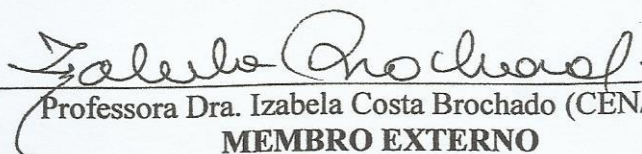
1. bumba meu boi. 2. Pai Francisco. 3. máscara.  
4. festa de São Marçal. I. Curi, Dra. Alice Stefania,  
orient. II. Título.

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE  
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



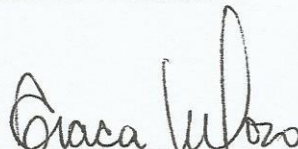
---

Professora Dra. Alice Stefania Curi (CEN/UNB)  
**ORIENTADORA**



---

Professora Dra. Izabela Costa Brochado (CEN/UNB)  
**MEMBRO EXTERNO**



---

Professor Dr. Jorge das Graças Veloso (CEN/UNB)  
**MEMBRO INTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília, segunda-feira 25 de maio de 2015.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /  
UnB.

*Aos brincantes de Pai Francisco pela suas existências que dão sentido  
a este trabalho.*

*A Humberto de Maracanã (in memoriam) pela sua importância e  
contribuição a cultura maranhense. Valeu, Guriatã!*

*Ao encontro que fez da minha vida um acontecimento: Luiz Reis e  
Maria Benedita.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, acima de tudo, pelo dom da vida, por iluminar meus caminhos e por me amparar nos momentos difíceis.

Aos meus familiares e amigos, em especial aos meus pais, Luiz e Maria Benedita, o meu infinito agradecimento, sobretudo, pelo apoio incondicional em direção a um salto ao desconhecido que era Brasília, em todos os sentidos, para além do Norte e Sul.

À Secretaria de Educação do Estado do Maranhão, que me concedeu afastamento para cursar o mestrado. Acredito que sem essa liberação remunerada esta dissertação seria inviável.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília, por ter acolhido esta pesquisa.

À Professora Dra. Alice Stefânia Curi, por ter aceitado o desafio de orientar uma pesquisa que não estava próxima do seu campo de estudo, mas para a qual conseguiu promover conexões tão ricas e necessárias. Sou imensamente agradecida pelo seu zelo e rigor acadêmico.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Arte, pela partilha de conhecimento ao longo das disciplinas: Dr. César Lignelli, Dra. Karina Dias e Dr. Marcus Mota. Um agradecimento especial ao Professor Dr. João Gabriel Teixeira, pelas discussões estéticas acerca do Bumba meu boi realizadas no Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance - TRANSE, na disciplina de Sociologia da Arte e pelos corredores da Universidade de Brasília.

Agradeço ao Professor Dr. Graça Veloso e à Professora Dra. Izabela Brochado, membros da banca de qualificação, que se dedicaram à leitura atenta do texto, deram ideias, sugeriram leituras e fizeram críticas importantes para a melhoria desta dissertação. Agradeço também agora, por terem aceitado com grande receptividade a tarefa de compor a banca examinadora, dispondo de seu tempo e conhecimento para analisar este trabalho.

À Professora Tânia Cristina Costa Ribeiro, por ter sido meu porto seguro no Planalto Central, sempre me acalentando nos momentos difíceis da pesquisa e da vida. E como conterrânea, por ter sido meu pedacinho do Maranhão na Região Centro-Oeste.

A Jamile Gomes pela moradia em Brasília e por compartilhar comigo dilemas, aflições e saudades de quem mora longe da família por conta dos desejos e sonhos que fazem com que essa distância seja realmente necessária.

Ao Grupo Casemiro Coco, da Universidade Federal do Maranhão, sobretudo, ao Professor Dr. Tácito Borralho pelas orientações dadas acerca da máscara de Pai Francisco, assim como sobre assuntos relacionados ao Bumba meu boi maranhense.

Ao Grupo Drao Teatro da (In)Constância, por ter sido meu abrigo poético assim que retornei ao Maranhão e por ter me apoiado nas minhas inquietações cênicas e também na execução de algumas delas.

A Paulo de Tasso Martins, do Grupo Ação Voluntária, que se mostrou bastante disponível a ajudar nesta pesquisa, relatando os bastidores da festa de São Marçal.

A Regysane Botelho, pela revisão atenta e cuidadosa desta dissertação.

Aos brincantes de Pai Francisco que participaram direta ou indiretamente desta pesquisa com suas presenças, ausências e desencontros, colaborando generosamente com a realização desta pesquisa. É por causa deles que esta dissertação se concretizou. Sou muito agradecida aos brincantes!

Aos santos juninos festeiros, em especial a São Marçal, pela celebração múltipla que une fé, devoção e festa no bairro do João Paulo e encerra com chave de ouro os dias brincantes na Ilha de São Luís.

## RESUMO

O presente texto tem como proposta o estudo do brincante de Pai Francisco, mascarado de grande destaque no Bumba meu boi maranhense. O momento escolhido para a observação foi a festa de São Marçal ou Encontro de Bois do João Paulo, como também é conhecida a festa que acontece anualmente no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo, em São Luís - MA. A partir de duas etnografias realizadas nos anos de 2013 e 2014, foi possível compreender aspectos dos agenciamentos ocorridos na festa, principalmente no que diz respeito à espetacularidade do brincante de Pai Francisco ao participar da cena mascarado. Em busca de uma reflexão sobre a presença da máscara na festa e com base no que foi observado no Encontro de Bois, busquei na fala dos brincantes de Pai Francisco contribuições para o entendimento acerca da participação na festa de São Marçal, da confecção e uso da máscara, do envolvimento com o público e das situações cênicas pautadas no jogo e na comicidade realizadas na cena do João Paulo.

**Palavras-chaves:** bumba meu boi; Pai Francisco; máscara; festa de São Marçal.



## ABSTRACT

This paper is focused on the study of Father Francisco player, an outstanding masked character of Maranhão's Bumba meu boi. The moment chosen for observation was São Marçal's party or João Paulo's Boi Encounter, as the party that takes place annually in June 30 is also known. The party happens in the neighborhood of João Paulo, São Luís - MA. From two ethnographies conducted in the years of 2013 and 2014, we could understand aspects of agenting occurred on the party, mainly regarding to spectacularization of Father Francisco's player due to the fact that the player takes place wearing a mask. Seeking for a reason of the use of the mask in the party and based on what was observed on the Bois' Encounter, I resorted to the Father Francisco's players speeches to help us understand the participation on Saint Marçal's party, the mask making and using, engagement with the public and scenic situations lined by the game and comicality fulfilled on João Paulo scene.

**Keywords:** bumba meu boi; Father Francisco; mask; Saint Marçal's party.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b> – Brincantes “batendo” matraca. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	37
<b>Imagem 2</b> – Brincantes e os pandeirões sintéticos. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014 .....	38
<b>Imagem 3</b> – Brincante tocando tambor-onça. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	38
<b>Imagem 4</b> – Amo segurando o maracá. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	39
<b>Imagem 5</b> – Os bois e seus miolos. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	39
<b>Imagem 6</b> – Boi, Vaqueiro e Pai Francisco. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013.....	40
<b>Imagem 7</b> – Burrinha. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	41
<b>Imagem 8</b> – Grupo de índias. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	41
<b>Imagem 9</b> – Cabloco de pena. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	41
<b>Imagem 10</b> – Cabloco de fita. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	41
<b>Imagem 11</b> – Pai Francisco. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013 .....	42
<b>Imagem 12</b> – Catirina. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013.....	42
<b>Imagem 13</b> – Escultura de São Marçal, construída pelo artista João Ewerton. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013 .....	50
<b>Imagem 14</b> – Segunda escultura de São Marçal, criada pelo artista plástico Eduardo Sereno. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013 .....	51
<b>Imagem 15</b> – Avenida São Marçal momentos antes do início da festa. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014. ....	52
<b>Imagem 16</b> – Início do cortejo do Boi. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	58
<b>Imagem 17</b> – Foto de satélite de uma parte do bairro João Paulo. Fonte: Wikimapia.org ..	59
<b>Imagem 18</b> – Brincante aquecendo o pandeirão de couro. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	60
<b>Imagem 19</b> – Grupo de Fofões. Fonte: Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão.....	70
<b>Imagem 20</b> – Máscara de Pai Francisco feita de tecido estampado. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	84
<b>Imagem 21</b> – Máscara de Pai Francisco com cavanhaque e cabelos longos coloridos. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013. ....	85
<b>Imagem 22</b> – Catirina na festa de São Marçal. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013....	88
<b>Imagem 23</b> – As duas vias da Avenida São Marçal. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014. ....	100
<b>Imagem 24</b> – Máscara de Pai Francisco com nariz preto e sem abertura para a boca. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013. ....	101

<b>Imagem 25</b> – Máscara vermelha de Pai Francisco chamando atenção do público. Fonte Facebook do Boi de Juçatuba.....	102
<b>Imagem 26</b> –. Carros de som e alguns brincantes na Avenida Kennedy. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013.....	104
<b>Imagem 27</b> – Dois Pais Francisco e burrinha no cortejo do Boi de Panaquatira. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013. ....	106
<b>Imagem 28</b> – A indumentária de Pai Francisco e a questão climática. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014.....	107
<b>Imagem 29</b> – Brincante Pai Francisco sem o uso da máscara. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2014. ....	108
<b>Imagem 30</b> – Brincante de Pai Francisco pedindo dinheiro para tomar cachaça. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013. ....	112
<b>Imagem 31</b> – Brincante mirim de Pai Francisco. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013..	119
<b>Imagem 32</b> – Brincante de Pai Francisco e seu facão. Foto: Danielle Fonsêca. Junho de 2013. ....	124

## SUMÁRIO

<b>REUNINDO A RAPAZIADA</b> .....	12
<b>1 BUMBA MEU BOI: aspectos da poética cênica no Maranhão</b> .....	19
<b>1.1.Sotaques, falas e os modos de brincar no Bumba boi</b> .....	24
<b>1.2. Um pouco da história do Boi de Matraca: das restrições ao enaltecimento enquanto produto cultural maranhense</b> .....	28
<b>1.3 Elementos que compõem o Boi da Ilha ou Boi de Matraca: elementos visuais, sonoros e cênicos.</b> .....	35
<i>1.3.1 A musicalidade dos bois de Matraca</i> .....	36
<i>1.3.2 Brincantes e suas funções no Boi</i> .....	38
<b>1.4 A Festa de São Marçal: devoção, corporalidades, celebração e encontros no bairro do João Paulo</b> .....	44
<i>1.4.1 A religiosidade maranhense e São Marçal: o santo canonizado pelos boieiros</i> .....	45
<i>1.4.2 O cenário da festa: o cotidiano do bairro do João Paulo</i> .....	49
<i>1.4.3 A festa na Avenida São Marçal: o histórico do Encontro de Bois em jogo</i> .....	53
<b>2 A MÁSCARA DE PAI FRANCISCO: notas sobre seu uso e presença no Boi do Maranhão</b> .....	62
<b>2.1 Os diversos rostos da humanidade: uma breve discussão sobre a máscara</b> .....	63
<b>2.2 As máscaras nas manifestações espetaculares brasileiras: presença e diversidade na rua</b> .....	68
<b>2.3 Múltiplas faces de Pai Francisco: variantes e repertórios cênicos</b> .....	72
<b>2.4 A veste de Pai Francisco: materiais, feitura e usos</b> .....	82
<b>3 MASCARADOS EM CENA: o brincante de Pai Francisco na festa de São Marçal em São Luís - MA</b> .....	93
<b>3.1 Trilhas de uma etnografia: considerações acerca do visto e vivido na festa de São Marçal</b> .....	98
<b>3.2 Os brincantes e suas narrativas cênicas: o tornar-se Pai Francisco</b> .....	113
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	127
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	131
<b>APÊNDICES</b> .....	134

## REUNINDO A RAPAZIADA

É com esse chamamento que inicio esta dissertação. No Bumba meu boi – contexto que estudo e em que, de certa forma, me insiro – a expressão “reunir a rapaziada” significa chamar os brincantes para o início da brincadeira. Esse é considerado o momento inicial dos encontros do Bumba meu boi que ocorre antes de a brincadeira entrar em cena. E é com essa expressão que lhes convido a conhecer um pouco desse universo carregado de fé, trocas culturais, ritos e entretenimento, que é produto de narrativas cênicas e do jogo presentes no Bumba meu boi maranhense.

A presente pesquisa surgiu do interesse gerado pela experiência que tive durante o período de 2007 a 2010, quando fui uma das pesquisadoras do Grupo Casemiro Coco, do Departamento de Artes, da Universidade Federal do Maranhão, sob a coordenação do Prof. Dr. Tácito Borralho.

Durante minha permanência no referido grupo, como estudante de Educação Artística, habilitação em Artes Cênicas, eu pude conhecer com mais detalhe produções realizadas em diversos contextos cênicos, localizados nas festas e celebrações típicas do estado. Como desdobramento dessa possibilidade, iniciei o contato teórico e, posteriormente, prático com as tendências do Teatro de Animação presentes nas manifestações espetaculares maranhenses, em especial no Bumba meu boi.

Essa investigação, iniciada e desenvolvida pelo Grupo Casemiro Coco, culminou na realização do I Encontro dos Elementos Animados do Bumba meu Boi do Maranhão<sup>1</sup>, realizado no ano de 2006, na capital maranhense. A proposta do encontro foi lançar um olhar sobre os elementos animados encontrados na brincadeira: bonecos como o boi e a burrinha; as máscaras de Pai Francisco e de Catirina; assim como os objetos que são manipulados nos grupos de Bumba meu boi observados em São Luís (capital do Estado) e nas cidades de Matinha, Penalva e Santa Helena.

Profícuas reflexões foram realizadas no decorrer dessa primeira edição do evento e, dada à multiplicidade dos questionamentos gerados, foi proposto e organizado no ano seguinte o II Encontro dos Elementos Animados do Bumba meu Boi do Maranhão, tendo novamente como campo de investigação os elementos animados e o Bumba meu boi. Dessa vez, o *locus* privilegiado de observação limitou-se a São Luís, com visitas a arraiais e

---

<sup>1</sup> O encontro contou com as participações de Altimar Pimentel, Ana Maria Amaral, Nini Beltrame, Márcio Godoy, Magda Modesto (*in memoriam*) e Felisberto Sabino da Costa, entre outros pesquisadores.

participação na Festa de São Marçal, que foi escolhida devido a sua importância cultural, artística e religiosa para os grupos de Bumba meu Boi.

Em linhas gerais, a festa de São Marçal é uma celebração que reúne milhares de pessoas no bairro do João Paulo, no dia 30 de junho, na cidade de São Luís - MA. A ocasião é reservada para o desfile dos grupos de Bumba meu boi do sotaque de Matraca. E foi nesse rico mosaico de possibilidades expressivas que surgiu o meu interesse pelo mascarado de nome Pai Francisco<sup>2</sup>, elemento de grande importância e destaque no Bumba meu boi, que se tornou o foco da análise e dos questionamentos do presente estudo.

As diversas intervenções artísticas praticadas no Grupo Casemiro Coco me proporcionaram, como pessoa e estudante, uma enriquecedora experiência estética, na qual pude construir uma relação pautada no desejo de conhecer o misterioso e poético mundo do Teatro de Animação a partir de oficinas, palestras, reuniões e grupo de estudo. Com o passar do tempo, meu olhar foi atraído pela máscara, de modo que as minhas observações, apontamentos e estudos foram direcionados para a sua pesquisa, focalizando a poética do ato de (des)vendar-se (AMARAL, 2007).

Como maranhense e brincante, a festa do Boi sempre esteve presente na minha vida. Meus avós maternos, apaixonados pela brincadeira, logo me mostraram a sua riqueza cultural. O bailado dos corpos brincantes e a musicalidade dos Bois<sup>3</sup> em seus vários estilos, presenciados em diversas situações, contribuiriam para o meu encantamento com a manifestação. Lembro-me que quando criança, ao passar as tardes na casa dos meus avós, geralmente ouvia meu avô cantando algumas toadas de Boi enquanto varria o quintal ou executava alguma tarefa cotidiana.

Com a chegada da época junina, o rádio localizado na cozinha ocupava lugar de destaque na casa. De qualquer ponto da pequena residência, era possível ouvir as belas toadas compostas e cantadas na voz do famoso cantador Chagas, do Boi da Maioba.

Já mais crescida e podendo sair sozinha, sem a presença dos pais e parentes, comecei a frequentar os arraiais do meu bairro e também de outras regiões da cidade de São Luís. Nos idos de 2001, comecei a participar da Festa de São Marçal com amigos do bairro e, posteriormente, com os companheiros da universidade. A partir daí, não consegui mais me manter afastada da celebração e lá se vão mais de 10 anos de acompanhamento, diversão,

---

<sup>2</sup> O personagem também é conhecido pelos nomes de Nego Chico e Pai Chico.

<sup>3</sup> Na capital maranhense, a manifestação cultural Bumba meu boi é conhecida por algumas denominações, mas na presente pesquisa utilizarei os termos: Bumba meu boi, Bumba boi, Boi e brincadeira em concordância com as pessoas integrantes do universo pesquisado que utilizam essas expressões para nomear o que fazem.

arrebatamentos e também de escolhas. Digo escolhas, pois atualmente pude constatar que já existia, apesar de não ter sido percebido, o início do meu encantamento por Pai Francisco e sua máscara.

Ao revirar, ou melhor, revisitar algumas memórias soltas, incompletas, dolorosas e brincantes da festa, eu verifiquei que o meu olhar e meu interesse sempre estiveram próximos ao Pai Francisco, sobretudo, ao uso que o brincante faz da máscara. Ao participar da festa, percebia que algo me atraía no brincante, não sabia ao certo o que acontecia quando o via, mas compreendia que, de algum modo, me sentia afetada pela expressividade do brincante e o meu corpo revelava a potência desse encontro por meio dos arrepios na pele durante a minha permanência na festa.

Em minhas vivências na festa de São Marçal, acabei exercendo dois papéis muito próximos e que, hoje posso dizer, são complementares no evento: de matraqueira e de observadora. A festa de São Marçal permite ao público participar abertamente do desfile dos grupos, e a inserção do público normalmente ocorre na condição de matraqueiros. A matraca é um instrumento de percussão formado por dois pedaços de madeira, que são batidos entre si, gerando uma sonoridade marcante. Instrumento percussivo bastante presente em alguns grupos de Bumba meu boi, é considerado a porta de entrada para a brincadeira. Como matraqueira, participei de muitas edições da festa, experimentando situações em que pediam minha atenção para respeitar e seguir a cadência das outras matracas, evitando, assim, que eu “desafinasse” no Encontro de Bois.

A postura de observadora, ainda sem intenções acadêmicas, era assumida mais como uma consequência do nível de minha participação na festa, ocorrendo quase sempre quando os braços, de tão cansados, pediam um descaso, pois já não conseguiam seguir a cadência das outras matracas. Nesse momento de repouso, o meu olhar se lançava a captar o que ocorria ao meu redor, no sentido de observar as relações e os desdobramentos do que estava acontecendo na festa.

Nesses intervalos, a curiosidade me levava a procurar na tumultuada paisagem festiva de São Marçal situações que apontassem para as sociabilidades praticadas no local. Comportamentos e interações dos mais diferentes tipos são ações próprias de quem participa da festa. Dentre essas especificidades, as interações que mais atraíam o meu olhar de observadora se localizavam, mais uma vez, no brincante de Pai Francisco e suas formas diversas de aproximação com o público.

Posteriormente, a minha postura como observadora foi tomando outros direcionamentos ou, melhor dizendo, afastamentos. Esse deslocamento foi assumido como

uma necessidade para o início da pesquisa. Essa situação era importante para compreender as questões relacionadas às espetacularidades que ali se apresentavam.

O foco da investigação que aqui se apresenta está centrado em compreender o *modus operandi* do uso da máscara pelo brincante de Pai Francisco, tendo como campo de análise a sua participação na festa de São Marçal. A partir dessa escolha, foram elencadas as seguintes questões: Quais saberes e práticas são mobilizados pelos brincantes que atuam como Pai Francisco? Como acontece essa construção cênica? Qual é a relação que o brincante mantém com a máscara? Como ele faz uso dela no jogo cênico no contexto festivo de São Marçal?

A partir desses apontamentos, outros foram acrescentados ou surgindo como possibilidades de direcionamento a partir da abordagem a ser utilizada. Nesse momento inicial, o entendimento sobre a máscara de Pai Francisco e do brincante só acontecia levando-se em conta aspectos referentes ao conhecimento do espaço festivo e público, e questões relacionadas à fé, memória e história de vida do brincante.

A partir do que foi visto na festa, compreendi que a espetacularidade do brincante de Pai Francisco e sua potencialidade cênica ganham amplitudes consideráveis no decorrer da festa. Esse fato é decorrente das ações e mobilizações que o brincante desenvolve, ao longo de anos de experimentações, ao se dispor para a feitura da brincadeira.

A discussão que estrutura esta pesquisa é baseada no campo de investigação da etnocologia, a fim de compreender as práticas espetaculares e seu caráter transdisciplinar, respeitando as especificidades existentes dentro do contexto artístico e expressivo.

A etnocologia ajudou a compor um quadro de entendimento sobre o brincante, Pai Francisco e a máscara. Isso não significa que esses três elementos foram facilmente compreendidos, visto que eles se encontram inseridos em dinâmicas culturais complexas, que envolvem diversos tipos e possibilidades de práticas sociais.

O momento escolhido para a observação do brincante mascarado, como já mencionado, foi a Festa de São Marçal, cujo contexto rico possibilita vários enfoques de estudo. Nesta pesquisa, a análise acerca da atuação dos brincantes foi escolhida, tendo como principal foco as questões do uso da máscara e a corporeidade dos brincantes.

O modo de brincar de Pai Francisco nos arraiais espalhados por São Luís se diferencia dos praticados na festa de São Marçal. A distinção ocorre em muitos aspectos, tais como o motivo da festa, o tempo disponível para sua realização e a questão organizativa, entre outros. Mas apenas dois desses motivos serão elencados aqui por tratarem das particularidades do universo espetacular, inventivo e simbólico da festa de São Marçal.



O primeiro deles diz respeito à estrutura da festa. Nela, os grupos envolvidos desfilam em cortejo e o ato de revezar a caminhada com a dança acaba produzindo uma movimentação singular. Pretendo discorrer, mais à frente, sobre a possibilidade de criação gerada no decorrer da caminhada. Esses são pontos de interesse e, por isso, merecem atenção e análise no presente estudo.

Além disso, outro aspecto igualmente importante para esta pesquisa, que está diretamente envolvido na realização da festa, são os grupos dos Bois de Matraca. O momento festivo expõe as visualidades, diversidades estilísticas e sonoridades características dos grupos, bem como atualizações e práticas que são reinventadas no decorrer da festa. É relevante comentar que as reinvenções produzidas pelos Bois perpassam todo o universo da brincadeira, não se localizando apenas na festa de São Marçal.

No desenvolvimento da escrita dissertativa, aprofundamentos e aproximações foram acontecendo naturalmente, dadas as confluências temáticas que dialogam com o que foi proposto pelo estudo, sendo elas: espaço público, festa e memória. Somando-se a isso, a escolha pela escuta e observação dos fazeres dos brincantes se mostrou cada vez mais relevante, pois o que de início parecia apenas mais uma possibilidade investigativa, com o tempo, se tornou uma atitude indispensável.

A necessidade de dar ouvidos e voz aos brincantes de Pai Francisco aponta para a vontade de conhecer o que eles pensam, vivenciam, produzem e como se percebem dentro do contexto do Boi e da festa de São Marçal. Outra questão que foi levantada diz respeito aos aspectos da religiosidade praticada na brincadeira e também das relações que são criadas a partir da devoção a São Marçal.

Na primeira etnografia da festa<sup>4</sup>, realizada em 2013, o intuito inicial era reunir mais dados sobre a festa, por meio de observação direta e de possíveis contatos com os entrevistados para a dissertação, no caso, os brincantes de Pai Francisco. Devido ao contexto festivo de São Marçal, que reúne muitas pessoas e vários carros de som, ficou inviável a realização das entrevistas naquele momento. Por essa razão, a pesquisa de campo se direcionou apenas para observação, anotações, registros fotográficos e filmagens sobre os brincantes que se mostravam naquele momento.

Sendo assim, optei por realizar as entrevistas em um momento posterior à festa. Até porque eu já havia tentado, sem sucesso, conversar com alguns brincantes nos dias que antecediam a festa. Ao visitar dois arraiais da cidade de São Luís, em dias diferentes, percebi

---

<sup>4</sup> Realizei duas etnografias na Festa de São Marçal, a saber: 2013 e 2014.

que o único contato possível naquele local, devido às circunstâncias da festa junina, era a observação do brincante.

O período junino maranhense se caracteriza por uma jornada intensa de apresentações em arraiais e espaços privados. Geralmente, em uma única noite, o grupo de Bumba meu boi pode realizar até seis apresentações. Os intervalos entre as apresentações, quando o grupo espera pelo encerramento da apresentação de outra brincadeira, seria o momento que eu teria para conversar com o brincante. Diante de muitos entraves e dificuldades nas conversas com os brincantes nesses momentos, acabei compreendendo que a realização das entrevistas após as festividades juninas seria melhor para pesquisa, pois nesse momento o brincante estaria mais disponível para contribuir com o estudo.

De qualquer modo, a realização das entrevistas foi fundamental para esta pesquisa que se propõe a lançar questionamentos que possibilitem uma melhor compreensão dos agenciamentos que ocorrem nas manifestações espetaculares a partir da fala dos que organizam e vivenciam a brincadeira do Bumba meu boi. Além disso, neste trabalho, o público foi inserido no estudo devido à sua importância na dinâmica celebrativa de São Marçal. Nesse sentido, o direcionamento adotado contempla a discussão dos aspectos das interações geradas no decorrer da festa entre o público e o brincante de Pai Francisco.

Outro dado relevante para a caracterização do Bumba boi do Maranhão é o aspecto da religiosidade, sobretudo, a católica, presente nessa manifestação. Na maioria dos grupos, a brincadeira é dedicada a São João. Os devotos brincantes se voltam para agradecer ou pagar promessas ao santo, sendo essa uma das formas encontradas pelos fiéis para homenageá-lo. Outros santos também recebem homenagens e são recebidos com festa no mês de junho como é o caso de Santo Antônio, celebrado no dia 13; de São Pedro, comemorado no dia 29; e de São Marçal cuja festa ocorre no dia 30<sup>5</sup>.

Completando o percurso descrito, tem-se a apresentação da organização do texto do presente trabalho que está dividido em três capítulos. O primeiro deles, intitulado **BUMBA MEU BOI: aspectos da poética cênica no Maranhão**, tem como propósito apresentar algumas características da manifestação mais expressiva do estado, bem como os elementos cênicos nela envolvidos. Em seguida, serão apresentados os aspectos históricos, estéticos e sociais dos grupos de Bumba meu boi do sotaque de matraca, que são discutidos no intuito de compreender a relação desse sotaque com a festa de São Marçal. Sobre a festa, destaco informações relacionadas ao seu histórico e à religiosidade maranhense.

---

<sup>5</sup> A prática religiosa da brincadeira não se restringe ao catolicismo, a encantaria maranhense também está presente na dimensão boieira, fato que será abordado posteriormente.

No segundo capítulo, **A MÁSCARA DE PAI FRANCISCO: notas sobre seu uso e presença no Boi do Maranhão**, proponho uma discussão acerca da presença e do uso da máscara em algumas manifestações espetaculares brasileiras. O objetivo desse capítulo é situar o leitor no foco central desta pesquisa, a máscara de Pai Francisco. Antes disso, apresento algumas variantes encontradas em produções escritas e entrevistas que descrevem o Pai Francisco. Para finalizar o capítulo, discorro sobre a máscara de Pai Francisco a partir dos seus materiais, tipos e usos.

O capítulo três, **UM MASCARADO EM CENA: o brincante de Pai Francisco na festa de São Marçal**, tem como finalidade conhecer as vivências boeiras de alguns brincantes de Pai Francisco a partir de sua participação na Festa de São Marçal. O enfoque parte das falas dos brincantes a fim de conhecer aspectos relacionados às formas de aprendizagem da função de Pai Francisco e aos modos de desenvolver a cena do mascarado no contexto festivo de São Marçal.

Nas considerações finais, foram retomados alguns aspectos relacionados ao tema de estudo, sobretudo a espetacularidade do brincante na festa de São Marçal a partir do uso da máscara. Essas reflexões me ajudam a perceber como o encontro de Bois que ocorre nessa festa oportuniza os mais diversos olhares, capazes de revelar nuances das produções simbólicas e estéticas presentes nessa estrutura festiva, bem como as elaborações contidas no Boi do sotaque de matraca.

## CAPÍTULO 1 – BUMBA MEU BOI: aspectos da poética cênica no Maranhão

O presente capítulo busca situar as discussões referentes à manifestação cultural maranhense conhecida como Bumba meu boi. É importante ressaltar que no âmbito deste trabalho não é proposição ater-me às questões relacionadas à historiografia do Bumba meu boi<sup>6</sup>, no sentido de centrar a análise em temas relacionados à sua genealogia, com datas e informações sobre suas origens<sup>7</sup>. Entretanto, quando necessário, irei partir desse contexto para estabelecer possibilidades de compreensão acerca da manifestação e dos seus elementos cênicos, assim como da sua relação com a contemporaneidade. Claro que o exposto aqui é apenas um olhar específico diante do grande universo carregado de complexidade e simbolismos que é o Bumba boi maranhense.

De início, a perspectiva adotada aponta para a resignificação da brincadeira, para entendê-la como prática de resistência cultural frente às novas dinâmicas instaladas pelas mídias, pela intensificação das políticas culturais, pelas mobilizações dos brincantes e pelo turismo, entre outros agentes. Entender como o Bumba meu Boi é inserido e como se comporta nesse contexto de grandes transformações culturais e sociais, resultantes das intensas e densas trocas simbólicas, é um dos temas que interessam ao presente capítulo.

A ideia é compreender o Bumba meu boi por meio de um olhar que privilegia o emprego da figura da encruzilhada, imagem que pego emprestada de Leda Martins, pois “oferece-nos a possibilidade de interpenetração do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e trans culturais, nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente” (2002, p. 73). Desse modo, vejo a encruzilhada como uma categoria que permite pensar os pontos de encontro, as contradições e os diálogos existentes nas diversas práticas culturais, impulsionando ações, falas, agenciamentos e, no caso do presente estudo, as situações cênicas produzidas no momento festivo.

O Bumba meu boi é uma manifestação bastante esperada no período junino no Maranhão<sup>8</sup> e recebe esse nome genérico por conter, como elemento principal, um boi. Como

---

<sup>6</sup> A natureza conflitante dessa questão reside na busca empreendida por alguns estudiosos com vistas a fixar as possíveis origens da manifestação, uma vez que a ausência de dados históricos precisos leva a formulações hipotéticas das mais diversas ordens, sendo que esta dissertação não pretende apresentar e nem discutir as possíveis genealogias do Boi.

<sup>7</sup> Para conhecer os estudos que buscam situar ou comentar aspectos relacionados às possíveis origens do Boi, ver Azevedo Neto (1997); Carvalho (1995); Marques (1999); Bueno (2001); e Sanches (2002).

<sup>8</sup> O Boi é brincado nos seguintes Estados brasileiros onde é conhecido por diferentes nomes: Pará e Amazonas, Boi bumbá; Maranhão e Pernambuco, Bumba meu boi; Pernambuco, Cavalo marinho; Rio Grande do Norte, Boi calemba; Espírito Santo, Boi de reis; Ceará, Boi de reis, Boi surubim ou Boi zumbi; Minas Gerais, folguedo do Boi; Bahia, Boi janeiro ou Boi estrela do mar.

produção material e de significados, a brincadeira elabora formas diversas de celebração, criando particularidades e adequações de acordo com o seu lugar de ocorrência. Para facilitar a compreensão do fenômeno estudado e para evitar confusões, nas próximas linhas, discorrerei acerca do vocabulário próprio do Boi maranhense.

Na manifestação, há uma espécie de léxico composto por terminologias que fazem menção a certas práticas ou posturas empregadas internamente nos grupos de Boi. A primeira delas diz respeito ao termo “brincadeira”. O emprego da palavra faz referência ao estado propício de jogo e diversão, que permite a inserção dos que se interessam em compartilhar, sem reservas, o estado lúdico.

Para Johan Huizinga (2000), o jogo estabelece a possibilidade de outras vivências a partir da suspensão momentânea das regras construídas socialmente. Geralmente, essas situações ocorrem em momentos festivos ou equivalentes, nos quais o ambiente lúdico e inventivo funciona como força incentivadora e propagadora do jogo. Como vetor celebrativo, o jogo possui um aspecto fundamental de geração de novos repertórios e criações em curso, no aqui e agora, em que os estados de prontidão e alerta são inerentes à sua existência.

Outra designação muito presente no repertório discursivo do Boi é o termo “brincante”. A categoria não é utilizada só por intelectuais, sendo também recorrente nas próprias falas dos sujeitos da brincadeira por compreenderem que sua participação no Boi está intimamente ligada à ludicidade e ao prazer que emanam do ato de jogar. Seguindo essa linha de compreensão, o pesquisador Oswald Barroso (2004, p. 85) contribui ao dizer que o brincante “rigorosamente, não se apresenta, nem representa, simplesmente, [...] brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem”.

Em uma dimensão maior, o verbo brincar indica, no universo semântico do Boi, de acordo com a estudiosa Luciana Carvalho, “não só compartilhar uma série de representações e ações voltadas para a fruição da dimensão lúdica e festiva, mas também cumprir determinadas obrigações para com a realização dessa brincadeira” (2011, p. 149).

As duas citações confirmam que o Boi assume o caráter de brincadeira séria. Os compromissos com o Boi fazem parte da trajetória individual do brincante no momento em que escolhe participar ou não da brincadeira. Brincar Boi é visto como uma postura respeitosa que exige comprometimento do brincante com o Boi. Em geral, as pessoas chegam à brincadeira para realizarem o pagamento de promessa ou por curiosidade.

A promessa endereçada ao Boi é uma prática muito recorrente entre os brincantes, que buscam nos santos, principalmente na figura de São João, a manifestação de sua crença.

Nesse sentido, o brincante assume compromissos com o Boi como forma de agradecer pelo pedido atendido ou que se encontra em vias de concretização.

A opção de brincar no Boi por vontade própria, sem a intervenção de um interesse religioso, é outra possibilidade de acesso bastante comum na brincadeira. Nesse caso, as motivações para a entrada no Boi são diversas, alguns são convidados por amigos que já participam do grupo, outros veem sua entrada na brincadeira como prestígio social.

O Boi é uma manifestação realizada principalmente por pessoas que, em sua maioria, residem na região rural ou na parte periférica da Ilha de São Luís. No contexto social da brincadeira, o perfil dos brincantes é composto por pessoas de origem simples, as quais, quase sempre, trabalham em condições informais de trabalho, como feirantes; ou, em outros casos, desempenham funções que exigem muito esforço físico, como a profissão de pedreiro.

Apesar de o cotidiano dessas pessoas exigir seções diárias de energia e força para execução de suas atividades, a disponibilidade do brincante para se dedicar ao Boi ultrapassa qualquer impedimento que o impossibilite de brincar. Nesse sentido, Joana Oliveira, ao pesquisar as tarefas rotineiras das pessoas e sua relação com as atividades no Boi, aponta que “é importante lembrar que a própria brincadeira está relacionada com o período de descanso do trabalho pesado e cotidiano. [...] isso é paradoxal, já que a brincadeira exige preparo” (2006, p. 74).

Nos termos acima explicitados, é nítida a presença do Boi em muitas dimensões da vida dos brincantes. Essas pessoas se organizam de maneira muito intensa a cada etapa da vivência boieira, o que leva a crer que essas mobilizações são compreendidas como um prolongamento de suas existências.

Outro ponto a ser analisado se refere ao conteúdo expresso nos discursos acerca do Bumba boi, sobretudo no tocante às proibições, controles e restrições. Meu posicionamento ao direcionar a análise para esse viés, que contempla os conflitos, as bordas e as fissuras existentes, sinaliza para a compreensão dos possíveis mecanismos de negociação que permeiam os modos discursivos e simbólicos do Boi.

Além disso, não é apenas a questão cênica que chama a minha atenção, mas também as intensas visualidades produzidas na brincadeira como elaborações que sinalizam o modo particular do grupo. Essa perspectiva assume a possibilidade de entendimento da manifestação a partir do olhar artístico, promovendo estudos que percebam as práticas espetaculares como uma questão estética, em especial a capacidade artística e inventiva do Boi.

Nesse sentido, a etnocenologia contribuiu oferecendo um viés de análise que leva em consideração a cultura local e suas práticas simbólicas dentro do seu próprio contexto de produção. Além disso, é igualmente importante ater-se ao fato de que o Boi, dada a sua complexidade, não se encaixa em acepções genéricas, sendo, portanto, necessário situá-lo no espaço e no tempo dos sujeitos envolvidos na brincadeira. Desse modo, busco compreender os elementos que compõem o fenômeno a partir dos seus praticantes.

A proposição conceitual que culminou na criação da etnocenologia surgiu em 1995, na França, com um grupo de pesquisadores que estudava as manifestações espetaculares das mais variadas culturas, sem o uso da abordagem eurocêntrica nas pesquisas desenvolvidas. Integravam o grupo Jean Duvignaud, Chérif Khzanadar, Jean-Marie Pradier e demais pesquisadores.

Como proposta epistemológica, a etnocenologia possibilita a criação de novos diálogos ao inserir a questão estética em suas incursões, isso inclui o afastamento de noções etnocêntricas, por não levarem em consideração a importância do outro e de seu contexto de elaboração. A alteridade, um dos princípios basilares da etnocenologia, é uma necessidade, por possibilitar conhecimento e respeito pela existência do outro, sendo esse contato mediado pela fala do próprio sujeito, destacando suas dimensões enquanto sujeito histórico e cultural, relação esta que não é isenta de conflitos.

Esse é um ponto relevante para esta discussão. Quando o brincante de Pai Francisco participa da festa de São Marçal, ele sabe que sua cena irá atrair muitos olhares ao longo da avenida, principalmente devido ao uso da máscara, compreendida aqui como elemento de estetização e símbolo forte na festa. Nesse sentido, ao utilizar a etnocenologia como possibilidade analítica, proponho um olhar que perceba o modo como a experiência e a expressão se encontram na festa.

Desse modo, é importante entender que a perspectiva etnocenológica visa à compreensão das

construções materiais do ritual, suas significações religiosas, as interações delas advindas e, principalmente, seus aspectos estéticos, de espetacularidade, tanto no sentido substantivo, da própria manifestação, quando no adjetivo, dos estados alterados, de corpos e comportamentos, e a teatralidade dos participantes. (VELOSO, 2009, p. 23)

Assim, para compreender a dinâmica celebrativa da festa e das interações ocorridas na sua prática, busco maior aproximação com a etnocenologia devido ao estudo do estético e

por sua abertura para diversas áreas do saber, como a Antropologia, a Linguística e a Sociologia.

Além disso, a abordagem etnocenológica entende os fenômenos culturais como “práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados” (BIÃO, 2007). O pesquisador Armindo Bião a organiza em torno de três grupos distintos, a saber: as artes do espetáculo, dos ritos espetaculares e das formas cotidianas. Das três possibilidades analíticas, percebi que as questões festivas, sobretudo na festa estudada, são contempladas na abordagem interdisciplinar como ritos espetaculares que se caracterizam como “o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, ritos representativos ou comemorativos” (BIÃO, 2007, p. 27).

Como categoria de interesse para a etnocenologia, a festa é compreendida como fenômeno que intensifica os sentidos e significados referentes ao corpo, à alteridade, à partilha e ao encontro. A festa pode ser também observada como uma possibilidade estética por excelência devido às suas múltiplas expressões e rituais, assim como as práticas culturais e simbólicas que nela se manifestam.

No campo etnocenológico, dois termos são fundamentais para compreensão e aplicabilidade de sua proposta: a teatralidade e a espetacularidade. Essas duas noções são relevantes para o entendimento da festa de São Marçal, como produção simbólica, e da investigação da máscara, como criação estética e espetacular.

A teatralidade “pertenceria, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal” (BIÃO, 2009, p. 158). A teatralidade está presente nos microeventos cotidianos que estabelecemos e compartilhamos e nos quais interagimos ao longo da sucessão dos dias, os quais são suspensos pelos macroeventos. No dia a dia, organizamos nossas ações rotineiras tendo a consciência do olhar do outro, mas não o fazemos exclusivamente para esse fim; pode até ser que tomemos uma postura diferenciada, em menor grau, na vida cotidiana, a partir da existência do outro. Entretanto, quando o outro passa a ter mais significância, é hora de se discutir o termo espetacularidade.

De acordo com Bião, a espetacularidade ocorre “quando coletivamente a sociedade cria fenômenos organizados para o olhar de muitos outros, que dele têm consciência clara”. Dessa forma, a espetacularidade é entendida, assim como a teatralidade, como uma qualidade inerente à ação humana. As ações ultrapassam a rotina, reunindo olhares compenetrados e dispersos, criando presenças infinitas. Em outras palavras, o autor afirma que “toda ação humana ocorre porque seus participantes organizam suas ações e se situam no espaço em função do olhar do outro” (2007, p. 44).



Após essa pequena incursão sobre a etnocenologia, que retomarei no capítulo acerca da etnografia da festa, avanço no trajeto investigativo e passo, a partir das próximas linhas, a discorrer sobre os aspectos ligados ao universo do Boi, especialmente sobre algumas especificidades inerentes ao jeito peculiar de brincar maranhense.

### 1.1 Sotaques, falas e modos de brincar do Bumba boi

Devido à diversidade cultural maranhense, o Boi não podia se manter alheio às mudanças e renovações decorrentes das trocas geradas pelo diálogo intercultural. Como a brincadeira acontece em muitas cidades maranhenses, cada grupo se constituiu de acordo com as condições sociais, culturais e econômicas de sua localidade, gerando modos de produção e difusão específicos, os quais resultam na diversidade dos modos de se fazer o Boi no estado.

Para melhor apreensão da brincadeira, os modos boieiros foram organizados por estilos, conhecidos pelo nome de sotaques<sup>9</sup>. Ressalto que essa categoria foi instituída por folcloristas e estudiosos da cultura popular<sup>10</sup>, e assumida por instituições culturais, como também por muitos grupos e brincantes de Boi. Em outras palavras, o “sotaque pode não ser propriamente uma classe nativa, mas uma categoria analítica que se ‘nativizou’” (CARVALHO, 2011, p. 188).

Desse modo, esta seção do capítulo se reserva ao estudo do que constitui um sotaque. No Bumba meu boi maranhense, essa questão é bastante relevante, porém problemática e conflituosa, pois busca enquadrar modos tão peculiares e distintos de fazer o Boi em tipificações, com limites bem precisos, mesmo que muitos desses critérios sejam contestados por alguns estudiosos.

Para começo de conversa, trago a discussão realizada pela estudiosa da cultura popular maranhense, Maria Michol Pinho de Carvalho (1995, p.47), ao mencionar que os sotaques

representam os estilos, as formas, as expressões dominantes nos grupos de bumbas, enfim a *sua maneira de ser*. Esta divisão se fundamenta em determinadas características específicas, que resultam em afinidades e diferenças, no tocante a: concepções, organização e forma de apresentação. Assim ocorrem variações quanto aos elementos básicos do bumba, tais como: o ritmo, o bailado, os instrumentos, o guarda - roupa, as toadas, o auto (Grifo meu).

<sup>9</sup> De acordo com Carvalho, “não estão claros os contextos e os autores dessa reapropriação linguística” (2011, p. 188).

<sup>10</sup> Estou ciente da complexidade que o termo carrega, porém adoto o seu emprego por ser uma nomenclatura muito utilizada pelos estudiosos da cultura maranhense.

A exposição acima salienta a maneira de ser do Boi e compreende as suas dimensões simbólica, ritualística, estética, festiva e turística. Esses aspectos são tomados como possibilidades criadoras na dinâmica da brincadeira, das quais emergem características próprias e reveladoras de cada grupo.

Para discutir o emprego da classificação por sotaques e suas limitações conceituais e estéticas, trago a categorização mais conhecida, que estabelece a existência de cinco sotaques<sup>11</sup>: o de Zabumba ou Guimarães; o de Matraca ou da Ilha; o de Pandeirões ou da Baixada; o Costa-de-mão ou de Cururupu; e, finalmente, o sotaque de Orquestra ou do Munim.

A categorização nesses cinco sotaques<sup>12</sup> aborda dois aspectos relevantes. O primeiro deles diz respeito à adoção de um termo que faz referência à localização geográfica do seu surgimento, no caso de Guimarães e de Cururupu que são cidades maranhenses; já as denominações da Ilha, Baixada e Munim compõem regiões do estado.

O segundo aspecto advém do uso de um instrumento principal dentro do grupo, como exemplos, zabumba, matraca, pandeirões e orquestra (instrumentos de cordas e sopros). Já a denominação Costa-de-mão recebe este nome devido ao modo peculiar de se tocar o tambor, em que é utilizado o dorso das mãos dos tocadores para produzir a sonoridade.

Opto por descrever agora os cinco sotaques e apresentar as suas características para, posteriormente, acrescentar à discussão outros escritos que trazem contribuições por ampliarem o debate acerca dos modos estilísticos do Boi e proporem outros olhares acerca da brincadeira, sobretudo levando em consideração sua capacidade elaborativa e espetacular como fatores de análise.

Saliento que é bastante problemático o ato de classificar as brincadeiras em sotaques, pois, devido à forma como foi esquematizado, o Boi acaba sendo enquadrado em um entendimento simplista e único. O termo sotaque pode ser entendido como uma metáfora ao relacionar um termo que identifica variações na fala a características bem específicas de cada

---

<sup>11</sup> Esse princípio classificatório é seguido pela Secretaria de Estado da Cultura e pela Fundação Municipal de Cultura para a contratação dos grupos, assim como pela imprensa maranhense, pelas pessoas e pelas entidades ligadas ao estudo do Bumba boi e pelos próprios brincantes.

<sup>12</sup> O sotaque de Guimarães ou Zabumba inclui a região localizada no litoral norte do estado do Maranhão, que compreende os municípios de Cururupu, Guimarães, Cedral, Porto Rico do Maranhão, Central, Mirinzal e Santa Helena. O sotaque de Cururupu inclui os municípios de Cururupu, Serrano do Maranhão e Bacuri. O sotaque da Ilha compreende os municípios de São Luís, Raposa, São José de Ribamar e Paço do Lumiar. O sotaque da Baixada localiza-se na região litoral ocidental do estado, que compreende os municípios de Viana, Penalva, Matinha, Olinda Nova do Maranhão, Pindaré, São Vicente, São João Batista, Bequimão e Alcântara. Sotaque de Orquestra localiza-se na região composta pelos municípios que abrigam o Rio Munim, a saber: Axixá, Morros, Presidente Juscelino, Cachoeira Grande, São Simão de Rosário e Rosário.

conjunto de brincadeiras que se diferenciam ou aproximam devido às suas indumentárias, personagens, instrumentos musicais, dança e localização geográfica, entre outros. Por questões didáticas e para facilitar o entendimento do leitor que não está habituado ao universo do Boi maranhense, a seguir, discorrerei em linhas gerais acerca dos cinco sotaques.

O Sotaque de Zabumba ou Guimarães é tido como o grupo mais antigo e recebe esse nome devido ao seu local de origem, um povoado quilombola chamado Damásio, na cidade de Guimarães. A zabumba, que é um tambor feito com um aro de madeira coberto com couro, é a percussão mais utilizada no grupo. Os personagens específicos do sotaque são as tapuias, que se assemelham às índias dos demais sotaques, a diferença se apoia na vestimenta e no desenvolvimento da dança. Outro destaque são os palhaços, brincantes mascarados que dão um tom cômico às apresentações.

O Sotaque de Costa-de-mão é o grupo com a menor quantidade de Bois. Além de poucos, os Bois deste sotaque são os menos conhecidos fora de sua região. Originário da cidade de Cururupu, ele se difere dos demais grupos no uso dos instrumentos como tambores grandes, atabaques e caixas pequenas batidas com a costa da mão, daí o nome do sotaque.

O Sotaque de Pindaré ou da Baixada, sonoramente, se assemelha ao sotaque de matraca devido ao uso de alguns instrumentos comuns, como as matracas e os pandeirões, a diferença está no ritmo que possui uma cadência mais lenta, característica do sotaque da Baixada. Entre os personagens comuns estão o Boi, os Vaqueiros e as Índias. Já o personagem conhecido como Cazumba ou Cazumbá é considerado o grande diferencial do grupo. Ele é uma espécie de feiticeiro, que tem como função afastar os maus espíritos e proteger o grupo; outro destaque do sotaque é o Capacete, que diz respeito ao cordão formado por brincantes fardados que tocam as matracas.

O Sotaque da Ilha ou de Matraca é assim chamado por ser oriundo da região metropolitana da Ilha de São Luís. A sonoridade advém dos instrumentos utilizados: as matracas, duas madeiras que batidas entre si produzem uma sonoridade peculiar, cujo uso é preponderante no referido sotaque; o tambor-onça, uma cuíca que produz um som grave; o maracá<sup>13</sup>, chocalho grande que serve para marcar a entrada dos demais instrumentos; o pandeirão, que é um arco feito de madeira com cerca de um metro de diâmetro, o qual é

---

<sup>13</sup> De acordo com Abmalena Sanches, “O maracá do cantador pode ser visto como um símbolo do seu poder, pois é com esse instrumento que o amo guia o seu grupo durante as apresentações. A marcação rítmica é determinada pela forma como é manuseado o maracá” (2002, p.92).

coberto com pele de animal ou com material sintético; e um apito, que é utilizado pelo Amo<sup>14</sup> para marcar o início e o fim da cantoria.

O Sotaque de Orquestra é originário da Região do Munim, mas rapidamente chegou à capital maranhense. A sua visualidade lembra os adereços utilizados na festa do Boi em Parintins, no Pará, ou das escolas de samba do Rio de Janeiro. Os instrumentos preponderantes são os de corda e de sopro, como o banjo, o cavaquinho e o trompete, entre outros. Os seus personagens são: o Boi; o Amo; as Índias; o vaqueiro campeador e o vaqueiro rajado.

Vale frisar, mais uma vez, que existem outras formas de realizar a brincadeira pelo estado. Infinitas são as maneiras de fazer e vivenciar o Boi, a inventividade é tão forte, que alguns grupos não se enquadram em nenhuma das padronizações estabelecidas, exigindo dos estudiosos um redimensionamento e, ao mesmo tempo, uma ampliação do que se entende como os modos de brincar do Boi maranhense.

Outra forma pouco recorrente de analisar a categorização dos bois advém do critério racial. Para exemplificar este tipo de abordagem, trago a discussão realizada na obra *Bumba meu boi no Maranhão*, do maranhense Américo Azevedo Neto<sup>15</sup>. Sua sistematização se apoia na ideia de matrizes originárias – índio, branco e negro – do Boi para explicar a sua diversidade estilística. Seu estudo parte da classificação do Boi em Grupos, Subgrupos e Sotaques. O estudo de Américo não parte, inicialmente, da localização ou do uso de instrumentos para definir o sotaque, mas sim do encontro das etnias identificadas como responsáveis pelo caráter formativo do Boi.

O autor propõe a seguinte classificação: os Grupos – africano, indígena e branco; os Subgrupos – que correspondem à localidade e à musicalidade característica; por fim, o Sotaque – o autor defende que a cada surgimento de um novo boi, nasce um novo estilo e, conseqüentemente, um novo sotaque se estabelece. Mas esse novo estilo, segundo ele, parte de algum elemento já existente ou, então, da junção de características de outros Bois (AZEVEDO NETO, 1997).

Pelo que posso inferir, as categorias expostas pelo autor, para alguns estudiosos, são limitadas, pois define o Boi a partir de critérios raciais que não dão conta de explicar a diversidade presente na brincadeira, visto que o estudo não expõe fatos históricos para fundamentar tal análise, entre outras fragilidades discursivas.

---

<sup>14</sup> “Cantador, aquele que comanda toda a apresentação. Representa o dono da fazenda” (BORRALHO, 2012, p. 30).

<sup>15</sup> Corroboram esta perspectiva Marques (1999); Bueno (2001); e Lima (1982).

A presente pesquisa acredita na premissa do Boi como produto de intensas negociações, trocas, apropriações e que se reinventa de diversas maneiras, como no bailar do brincante, na toada do cantador e no encontro de olhares com o público, assim como nas ações institucionalizadas – como as políticas culturais – e nas relações com a mídia, entre outros agentes.

Mais que uma questão estética, fazer o Boi representa a visão de mundo dos brincantes, pautadas em escolhas e interações sociais que cada grupo organiza e realiza de acordo com as condições locais que as geraram, resultando em diversidades estilísticas que apontam para aspectos simbólicos e materiais da brincadeira, que são socialmente estabelecidos.

Apesar do presente estudo não concordar, em alguns aspectos, com a classificação dos Bois elaborada a partir da categoria sotaque, sua utilização se justifica por ser bastante difundida entre os brincantes e servirá também para situar o leitor que não tem contato com o complexo universo do Boi. Além disso, irei recorrer ao seu uso por apresentar dimensões históricas e expressivas de um grupo específico, no caso, os Bois de Matraca ou da Ilha. Entretanto, mantereirei a atenção e o cuidado de não reduzir os Bois quando analisados partindo dessa classificação problematizável.

## **1.2 Um pouco da história do Boi de Matraca:** das restrições ao enaltecimento enquanto produto cultural maranhense

Esta seção apresenta, com mais profundidade, algumas questões já abordadas na parte que discorre acerca dos sotaques. As reflexões que serão tecidas a partir de agora se direcionam especificamente para o sotaque de matraca, a fim de compreender qual o lugar ocupado por esse grupo no universo do Boi maranhense. Neste momento, busco apresentar o universo simbólico, visual e cênico, levando também em consideração os aspectos históricos e sociais do sotaque. Essa ação facilitará o entendimento sobre a sua inserção na celebração mais significativa para o Boi de Matraca, a festa de São Marçal, que ocorre anualmente no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo, na capital maranhense.

O histórico do Boi na capital maranhense possui, *a priori*, três momentos distintos e, por vezes, antagônicos<sup>16</sup>. No primeiro deles, o Boi sofreu intensa perseguição, quando foi totalmente proibido de ser dançado. O segundo momento se caracterizou pelo processo de regulamentação do Boi a partir de leis, licenças, portarias e códigos. No terceiro, a fase atual, o Boi é uma manifestação muito valorizada no estado, culminando com a obtenção do título de Patrimônio Imaterial, ocorrida no ano de 2011.

A relevância dessa reflexão para o presente trabalho parte dos períodos de censura e interdição que o Boi de Matraca sofreu ao longo de muitas décadas, quando o binômio perseguição e resistência foram as ações mais praticadas. O contexto mencionado foi marcado pela mobilização de agentes como o Estado e a elite maranhense, que buscavam, de diversas formas e com várias intenções, exercer o controle da brincadeira, contando para isso com ajuda policial e seu aparato repressivo.

Nesse cenário de repressão, o posicionamento dos brincantes é tido como fator preponderante e decisivo para a criação e perpetuação do Boi. Entretanto, o campo de tensões e negociações também está presente na dinâmica interna dos grupos, ou seja, na relação que os brincantes mantêm entre si, quando está em discussão, por exemplo, a escolha de um contrato para apresentação. Compreender os novos sentidos e reelaborações simbólicas produzidos nesses contextos com suas tensões, perdas e inclusões, corrobora para uma abordagem que entende o Boi como produção cultural que se ressignifica no tempo e no espaço.

Trazendo para a discussão o contexto proibitivo, a título de exemplo, menciono a promulgação da Lei nº 775, de 04 de julho de 1866, que instituiu o Código de Posturas. Dentre os dispositivos criados, um em especial faz referência direta ao Bumba meu boi. O artigo 124, que “proibia a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes” (VIEIRA FILHO apud FERRETTI, 2007). Apesar de não fazer menção às localidades supostamente permitidas, o texto alude às periferias e localidades rurais como espaços toleráveis às apresentações dos Bois, por não fazerem parte do perímetro urbano de São Luís<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Como explicita o historiador Antônio Barros, “[o] boi era um símbolo que permitia múltiplas leituras, revelando, de acordo com as circunstâncias, suspensão de conflitos, negociações amigáveis, mas também tensões e algumas vezes situações de aguda violência” (2007, p. 118).

<sup>17</sup> A permissão alertava que só era admitido dançar o Boi nos bairros do Anil e adjacências e se autorizados pela polícia para brincar. Para mais detalhes, ver o artigo *Licença pro boi brincar*, de Mundinha Araújo. Boletim nº 54, da Comissão Maranhense de Folclore. Junho de 2013. Disponível em <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/1d370f4946b094dcac123635415b45f7.pdf>

Mesmo com as delimitações impostas pelas leis e amplamente divulgadas pela imprensa ludovicense<sup>18</sup>, o Boi não conseguiu se manter longe do Centro. A área considerada proibida pelas autoridades policiais, por vezes, era entendida como uma possibilidade de se mostrar, de se fazer ver e ser visto, de desafiar as normas estabelecidas, assumindo o sentido de afrontamento e resistência. Nessa conjuntura, a rua foi o caminho privilegiado de renovação do Boi, servindo como espaço de luta, ocupação e encontros. O ato de ingressar nesses espaços – territoriais e simbólicos – negados ou demarcados trouxe à tona a luta travada pelos brincantes que fazem dos seus dias, dias de Boi.

Como possibilidade de conhecer as versões do “‘lado de cá’ dos brincantes a respeito das tensões e dos conflitos sociais” (PRADO, 2007, p.156), a coleção maranhense intitulada *Memória de velhos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*<sup>19</sup> oferece ao estudo do Boi, bem como para a cultura maranhense, uma visão diferenciada a partir de relatos e conversas em que os interlocutores são os próprios fazedores da brincadeira.

Nas primeiras décadas do século XX, o ideário modernista se consolidava no Brasil, pautando-se na busca de uma possível brasilidade a ser valorizada e compreendida. Entretanto, em São Luís, a inspiração era outra e se relacionava intimamente à sua colonização francesa e ao *status* de Atenas brasileira<sup>20</sup>. Como pontua a antropóloga Abmalena Sanches, a capital maranhense permanecia “nas décadas de 20 e 30 [...] voltava ainda seus olhos para o ‘eterno sonho’ de reproduzir em solo tupiniquim a Europa” (SANCHES, 2002, p. 80).

A implementação dessas medidas na capital era intensa e muito esperada pela elite maranhense, resultando em estratégias para afastar qualquer tipo de impedimento que inviabilizasse o estabelecimento das ideias citadas. Para isso, uma das alternativas encontradas preconizava a adoção de medidas repressivas direcionadas às manifestações praticadas pela população desfavorecida. Nesse processo não só o Bumba boi sofreu hostilidades, mas também o Tambor de Crioula, por representar, para a sociedade da época, um atraso na tão almejada modernização da capital.

<sup>18</sup> Refere-se àquele que nasce em São Luís.

<sup>19</sup> A citada coleção traz nos seus nove volumes o tratamento de temáticas variadas. O volume número cinco se destina aos relatos de alguns líderes do Bumba meu boi, traçando um panorama da brincadeira nas décadas de 1940 e 1950. Para mais detalhes, ver MARANHÃO. *Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luís: LITHOGRAF, 1997. v. 5.

<sup>20</sup> De acordo com a historiadora Helidacy Corrêa, esse título é fruto de uma “Construção simbólica, fabricada pela intelectualidade maranhense do final do século XIX numa referência à intensa atividade literária existente em São Luís, cujos maiores representantes são Odorico Mendes, Gonçalves Dias, João Lisboa, entre outros, pertencentes ao denominado Grupo Maranhense do Romantismo brasileiro (1832 –1868) que estavam presos à constante reminiscência de um tempo de esplendor econômico, no qual o Maranhão desfrutou dos benefícios de uma economia algodoeira exportadora”.

Para demonstrar a relação complicada entre brincantes e a elite maranhense, destaco o depoimento do brincante José Costa de Jesus que diz: “Eu tenho a impressão de que incomodavam o povo antigamente [...] que [o Boi] não tinha êxito porque era feita por pessoas pobres, pretas, feias e analfabetas” (MARANHÃO, 1999, p. 168). A declaração expõe a convivência pouco harmoniosa da brincadeira com a sociedade ludovicense, fato que vai se modificar consideravelmente devido ao posicionamento de alguns intelectuais. Na busca por instituir um símbolo identitário, o Boi se apresentou, ou melhor, foi eleito como a produção que correspondia a esse tipo de interesse.

O historiador Antônio Barros, ao abordar aspectos relacionados à negociação do Boi como símbolo maranhense, destaca que na década de 1940 uma parcela local de intelectuais se mobilizou “pensando encontrar nas obras do povo os sinais de brasilidade comumente identificados com culturas e identidades afro-brasileiras” (BARROS, 2007, p.3). Segundo o autor, a busca por essa brasilidade aconteceu em diferentes ações e propostas, que se consolidariam com o tempo. Entretanto, é preciso considerar essa aproximação com ressalvas, pois o papel desempenhado pelos intelectuais, de certo modo, pode se caracterizar como uma forma de exercer algum tipo de controle ou influência nas relações culturais de poder, visto que as “heranças étnico-culturais foram intensamente negociadas em meio a dinâmicas de definição da identidade maranhense” (BARROS, 2007).

A década de 1950 vai se configurar como uma época mais tolerante às apresentações do Boi, principalmente pela criação de órgãos públicos e pela intensificação de políticas culturais em instâncias já existentes<sup>21</sup>. Os grupos de Bumba boi promoveram algumas ações negociadas que dessem visibilidade à brincadeira, no intuito de aproximar os diversos setores da sociedade ao bailado do Boi. As tentativas consistiam em apresentações para os políticos e empresários.

Para compreender como se dava tal acesso, a fala do Sr. Antônio José, filho do então prefeito Costa Rodrigues, exemplifica bem a forma como os acordos eram estabelecidos. Ele afirma que

era prática comum do governador Newton Belo e do prefeito Costa Rodrigues (1960 a 1965) convidarem as brincadeiras de bumba boi para dançarem nas sedes dos governos, principalmente para homenagear algum importante visitante ou, ainda, durante o período junino (SANCHES, 2002, p. 75).

---

<sup>21</sup> Segundo Albernaz (2002, p. 186), “[d]os anos 1950, até a década de 1990, as políticas culturais foram desenvolvidas por três órgãos executivos: o Departamento de Cultura; a Fundação Cultural do Maranhão (FUNC); e a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA). Em 1999, foi criada uma nova Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA)”.



Posso inferir, pelo exposto, que o processo de “silenciamento” do Boi não foi unânime nos setores da política e da sociedade maranhense, o que aponta que “estas práticas e representações em direção aos bumbas não foram absolutas” (BARROS, 2007, p. 119). Mas é importante frisar que nem todos os grupos participaram desse processo de escolha, revelando uma seleção que privilegiava a inserção de uns e a negação de outros. Outro aspecto importante diz respeito ao fato de que transitar nos espaços permitidos não afastou o Boi dos contextos hostis, pois “mesmo depois de dançar para as autoridades, a perseguição ao boi não se encerrou” (ALBERNAZ, 2002, p. 56).

A antropóloga Mary Albernaz situa a década de 1970 como o momento de consolidação de ideias e posicionamentos que já se faziam presentes em anos anteriores, como o desejo de instituir novas configurações que destacassem aspectos supostamente genuínos do ser maranhense, culminando no deslocamento do Bumba boi das margens para uma questionada “centralidade simbólica”, que, em síntese, reunia “os significados elaborados pelos setores populares aos significados anteriores elaborados pelas elites” (2002, p.48).

Tal projeto se concretizaria com força total nos anos 2000, com a inserção do Complexo Cultural do Boi no livro de Registro de Celebrações<sup>22</sup> pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ocorrida em 2011.

Percebo nos discursos de resgate e valorização da brincadeira, típicos dos panfletos turísticos e narrativas saudosistas, que subjaz uma conduta muito comum na eleição de símbolos nacionais, vide, por exemplo, o samba carioca, que no seu bojo contém inúmeras situações que, apesar de distintas historicamente, se assemelham às do Boi maranhense. Dentre elas, a proibição, a restrição e o controle são características comuns nas narrativas históricas da maioria das manifestações espetaculares brasileiras. Em um jogo de lembrar e esquecer, a história de luta e resistência do Boi, quando mencionada, se configura como um passado glorioso, no qual o homem pobre e negro “provou” a todo custo – e isto inclui muitas situações complicadas e impeditivas – que sua arte é digna de ser enaltecida e prestigiada.

Para avançar mais no debate, descrevo dois possíveis motivos que contribuíram para a escolha das representações simbólicas boieiras para a formação da identidade maranhense a partir dessa manifestação. De acordo com Albernaz, as duas motivações produziram as seguintes perspectivas:

---

<sup>22</sup> Segundo o IPHAN, o Livro de Registro de Celebrações se destina ao registro de rituais e festas que marcam a vivência coletiva, a religiosidade, o entretenimento e outras práticas da vida social.

numa o boi tem um herói salvador, que aproxima a história de um sentido mitológico; e na outra, o relato se pauta em fatos ocorridos com produtores da cultura popular e do boi em particular, que ressalta a resistência das camadas populares (2002, p. 43).

O primeiro motivo destaca uma atitude muito recorrente, por ser uma posição muito cômoda e, por vezes, oficial, de análise, ao pensar nas peripécias do Boi e em seus enredos cômicos como frutos de um grupo socialmente desigual, que merecia ser reconhecido pelo seu humor genuíno. Segundo essa visão, essa foi uma valorização necessária ao representar a gente simples, autêntica e “batalhadora” do estado.

A aproximação dos setores marginalizados com os políticos encontra, na figura do governador da época, José Sarney, o elo articulador desse encontro. Entretanto, era essencial, antes de qualquer coisa, que se estabelecesse um contato mais próximo com o Boi, a fim de “tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das ‘boas maneiras’ instituídas pela civilização” (ALBERNAZ, 2002, p. 49).

Na segunda variante, o conflito é o motivo que pode ser comparado a uma linha que costura todo o tecido de resistência da brincadeira, uma vez que sempre esteve presente em seu histórico. Albernaz identificou no Encontro de Bois do João Paulo a possibilidade para compreensão dos “mecanismos de resistência dos boieiros às perseguições, e que, portanto, sua aceitação não foi uma dádiva” (2002, p. 51). Pesquisas etnográficas, realizadas por diversos pesquisadores, mostram que a festa deixa viva a memória dos tempos proibitivos, ratificando que a resistência prevaleceu sobre o impedimento e controle do Boi. É o urrar da brincadeira em toda sua potência expressiva e simbólica. O Encontro de Bois do João Paulo ou Festa de São Marçal, como também é conhecido esse evento, terá mais destaque ao final deste capítulo.

Antes, discorro sobre os sentidos que podem ser empregados para a noção de identidade com o objetivo de discutir a construção do símbolo da identidade maranhense. O cuidado especial ao tratar de um assunto, que em sua natureza já se mostra abrangente e complexo, revela a tensão conceitual do termo.

Para isso, assumo a estratégia de não elaborar um discurso que sinalize para uma posição cômoda de discussão, no sentido de buscar respostas prontas ou de fácil acesso. Mas de ir ao encontro, por enquanto, dos percursos que conversam entre si, no tocante à questão do São João e seus grupos de Bois na constituição da identidade maranhense. A identidade não é uma questão neutra e se constitui historicamente, tendo como peculiaridade a mudança no

transcurso do tempo do discurso e da prática simbólica. Isso acarreta a criação de sentidos e significações diversas, que se situam em um campo de negociação constantemente instável (HALL, 2005).

Nesse sentido, ainda encontro em Hall que

[a] identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (2005, p. 12-13).

A existência de múltiplas identidades compõe a nossa dinâmica e negociável maneira de ser, por meio da qual reivindicamos, a cada dia, novos repertórios para vivenciar a potência da vida. Os deslocamentos citados pelo autor criam outras representatividades a partir da mobilidade. No decorrer do trajeto, rastros são deixados, possibilitando que outras identidades sejam postas em jogo.

Com essa imagem que acabo de construir a partir da mobilidade representativa, questiono o forjamento do Bumba meu boi como símbolo maranhense por excelência. Diante disso, a negociação desponta como palavra-chave desse processo, das interpretações construídas por agentes como folcloristas, políticos e intelectuais.

O que se observa nesse processo é a negação do histórico de enfretamento e resistência do Boi, que foi propositalmente esquecido. Desconsiderar as situações vividas pelos brincantes e suas lutas, como característica basilar da identidade boieira, só destaca como essas construções e suas práticas conciliatórias reforçam ou visam estabelecer novos modos discursivos e, por vezes, simbólicos, direcionados aos brincantes e suas múltiplas identidades.

A década de 1990 inaugura novos modelos organizativos do Boi<sup>23</sup>, bem como uma mudança nas formas de relacionamento entre o Estado e os grupos. Isso indica uma situação em que a brincadeira não se transforma apenas a partir de fatos internos, sendo influenciada, em graus diferenciados, pela mídia, por políticas culturais e por empresários.

Uma dessas mudanças consistia, por parte dos brincantes, na criação de oportunidades para se manterem próximos dos locais e das pessoas responsáveis pela adoção

---

<sup>23</sup> O fator responsável por essa situação foi a obrigatoriedade imposta aos grupos pelo registro de pessoa jurídica, exigido pelas entidades públicas de fomento para as contratações juninas.

de políticas culturais. A essa postura estratégica assumida por eles, que independe de seus agentes e interesses, Carvalho (1995) chama de redes de sociabilidades. Assim, as situações vividas pelos brincantes continuam perpassadas de tensões e negociações, só que agora a atitude assumida conta com a anuência dos brincantes, instaurando novos rumos na dinâmica cultural maranhense.

Contudo, é importante salientar que os brincantes são sabedores das dinâmicas e intenções dessas redes de solidariedade, assim, a ingenuidade atribuída como característica basilar desse grupo social não é mais a maior razão para dar entrada no jogo cultural. Os que dele querem participar conhecem bem as regras e, mais que isso, eles sabem negociar o estabelecimento delas.

Para que a escrita contemple outros elementos que se entrelaçam a esse aspecto, discorrerei sobre alguns pontos da produção simbólica e material que convergem para a efetivação do Boi como compreensão do mundo e da realidade local. Desse modo, passo a descrever o conjunto de elementos que o Boi possui em si, os quais, conjugados, criam uma visualidade singular, mostrando que as suas dimensões cênica e sonora também são expressões de beleza inegável, que se atualizam, sendo constantemente transmitidas e realizadas.

### **1.3 Elementos que compõem o Boi da Ilha ou Boi de Matraca:** elementos visuais, sonoros e cênicos

Esta seção tem como proposição a abordagem de algumas características relativas ao universo boieiro do sotaque de matraca. Como já aludido anteriormente, o escrito tem como finalidade registrar as equivalências existentes entre os Bois de Matraca, visto que mencionar ou listar as diferenças, o que cada grupo possui de especificidade, não cabe ao presente estudo.

### 1.3.1 A musicalidade dos Bois de Matraca

A primeira marcação é o maracá  
 Me escuta contrário  
 Eu vou guarnicê  
 Com matraca, pandeiro e tambor-onça  
 Eu vou cantar pro meu povo ver

(Toada de João Chiador, cantador do Bumba meu boi da Maioba, 1989).

Chegado o momento das apresentações juninas, o Boi se organiza a partir de uma ordem, uma espécie de roteiro de ações executado por meio da cantoria do Amo, que entre outras atribuições é o cantador oficial do grupo. As músicas boieiras recebem o nome de toadas e cada uma faz referência a um determinado aspecto da história do Boi.

A apresentação do Boi segue uma sequência estruturada, composta pelas etapas da celebração, que se organiza da seguinte forma:

*Guarnecer* (toada para reunir os brincantes), o *lá vai* (toada que indica onde o boi vai dançar), a *chegada* (avisa ao dono que o boi chegou para brincar), o *urro* do boi (fala da recuperação ou ressurreição do novilho), a *despedida* (última toada da apresentação, promessa de que o boi voltará ali para alegria do público) (SANCHES, 2002, p. 95) (Grifos da autora).

É importante mencionar que, de acordo com a sequência exposta, algumas toadas podem ser suprimidas ou acrescentadas variando de grupo para grupo. Uma peculiaridade marcante nos Bois da Ilha consiste na composição de toadas conhecidas como Pique e de Cordão. Essas toadas são caracterizadas por provocações direcionadas a outro Boi de Matraca com o intuito de desafiar seu “contrário”. É comum que os grupos se remetam ao termo “contrário” para caracterizar a ideia de confronto e rivalidade que permeia as relações entre os Bois. O ponto alto dessa disputa, sem dúvida, se situa na festa de São Marçal por reunir um grande número de Bois do sotaque, acentuando a disputa entre os grupos.

Passo agora para a abordagem dos instrumentos musicais e da sonoridade característica dos Bois da Ilha, especialmente do uso da matraca, instrumento que referencia o sotaque. Este instrumento é feito de madeira, principalmente de pau d’arco, e seu tamanho pode variar das menores, com 15 centímetros, até aquelas que chegam a medir 1 metro.



Imagem 1 – Brincantes “batendo” matraca. Junho de 2014<sup>24</sup>.

Alguns matraqueiros, nome que se dá a quem toca matraca, mantêm uma relação de apego e muito capricho com sua matraca. O instrumento musical ganha a proporção de objeto estético, graças aos entalhes e acabamentos feitos na madeira. Algumas matracas são adornadas com o nome do dono, apelido ou o nome do Boi que segue. Esse é considerado o instrumento mais socializador no Boi por permitir que qualquer pessoa, que saiba tocar ou não, adentre no “batalhão pesado”<sup>25</sup> portando sua matraca.

No tocante ao pandeirão, seu uso é mais restrito, não é qualquer pessoa que pode tocá-lo. Os cuidados com seu uso são os maiores possíveis. Apesar de sua opulência espacial e sonora, o pandeirão pode rasgar-se com muita facilidade, de modo que é preciso tocá-lo corretamente para não danificá-lo. Inclusive porque, dependendo do material utilizado em sua confecção, couro de animal ou sintético (alumínio ou nylon), o seu custo pode ser elevado. Talvez por isso a quantidade de tocadores seja menor, mas nada que atrapalhe a percussão e cadência dos Bois.

O tambor-onça é um instrumento percussivo pequeno que lembra uma cuíca, o formato é o de um tambor pequeno. O som ocorre quando é puxada a vareta presa ao couro, produzindo uma sonoridade próxima ao ruído de uma onça. Carvalho (1995, p 196) explica com mais detalhes essa denominação:

<sup>24</sup> As fotos que não contêm identificação na legenda são de minha autoria e foram tiradas no processo da pesquisa.

<sup>25</sup> No universo dos Bois do sotaque de matraca, o termo “batalhão pesado” é atribuído ao grupo de pessoas à paisana que acompanha o Boi nas suas apresentações, as quais geralmente ocupam as funções de matraqueiros e pandeireiros.

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



Imagem 2- Brincantes e os pandeirões sintéticos. Junho de 2014.



Imagem 3- Brincante tocando tambor-onça. Junho de 2014.

Já o maracá (Imagem 4) é um instrumento feito de alumínio com formato achatado. Dentro dele são colocadas contas, que quando balançadas produzem um som característico. O maracá é o instrumento que simboliza o controle exercido pelo amo, pois com o “maracá em punho e apito na boca, o amo comanda literalmente toda a ‘brincada’” (BORRALHO, 2012, p.94).

### 1.3.2. Brincantes e suas funções no Boi

Nas próximas linhas, apresentarei os personagens e suas funcionalidades dentro do sotaque de matraca. Para isso, consultei a obra de Tácito Borralho (2012) para a fundamentação teórica deste item, sobretudo no que diz respeito às características relacionadas ao Teatro do Boi, como ele convencionou chamar a partir de seu estudo acerca de alguns personagens presentes na brincadeira. Outra fonte utilizada foi o estudo de Tânia Ribeiro (2011) que discute e descreve de forma muito rica e cuidadosa as movimentações coreográficas dos personagens da brincadeira a partir dos cinco sotaques observados. Vamos a eles:

- Amo ou Dono da fazenda – tem papel de destaque na brincadeira, pois faz alusão ao latifundiário, coronel, figura de grande prestígio na sociedade agrária. Em muitos grupos, a tarefa de Amo é concomitante ao de dono do Boi. Ser Amo de um Boi inclui muitas responsabilidades e não se resume apenas a conduzir a brincadeira pela cantoria e composição de toadas e, geralmente, a pessoa que ocupa essa função estende sua liderança para as demais esferas da vida comunitária.



Imagem 4 – Amo segurando o maracá. Junho de 2014.

- Boi (brinquedo) – é o ícone principal e indispensável da brincadeira. A estruturação do corpo é composta de uma armação no formato do corpo do animal. A carcaça ou esqueleto é a armação de madeira coberta por veludo que é adornado por paetês, canutilhos, miçangas e por uma barra de pano que é costurada ao redor do boi, chamada de saia. Ele é manipulado por uma pessoa que fica debaixo da saia do boi, conhecida por miolo do boi. Uma peculiaridade do sotaque se refere ao bailado do miolo, que se caracteriza por levantar alto o boi, de modo que o miolo fica visível ao público.



Imagem 5 – Os bois e seus miolos. Junho de 2014.



▪ Vaqueiros – sua função é de grande responsabilidade e confiança, pois são “responsáveis pela administração da fazenda” (BORRALHO, 2002, p.94). No imaginário brasileiro, é símbolo de heroísmo por sua valentia e presteza ao manter o Boi em segurança, evitando que algo aconteça com o animal. Na brincadeira, os vaqueiros dançam ao redor do boi, afastando qualquer possibilidade de furto ou roubo do animal; esse personagem “pode ser representado por dois brincantes que se revezam, durante as apresentações, no jogo com o boi” (RIBEIRO, 2011, p. 135).



Imagem 6 – Boi, Vaqueiro e Pai Francisco. Junho de 2013.

▪ Burrinha – é considerada um boneco-máscara, por ser uma espécie de boneco de vestir (BORRALHO, 2012). O brincante é chamado também de miolo, vaqueiro especial ou homem da burrinha. A veste possui “uma cavidade no dorso, local em que será a sela, a qual permite ao brincante entrar na armação, apoiando, em seus ombros, um suspensório de cordas” (RIBEIRO, 2011, p. 128). A função da burrinha é zelar pelo espaço destinado para o boi dançar. Mas para que isso ocorra satisfatoriamente, a burrinha precisa tomar alguns cuidados com a segurança do boi, principalmente quando Pai Francisco se aproxima dele.

▪ Índias – são descritas como “guerreiras de uma tribo próxima à fazenda” (BORRALHO, 2012, p.30). Sua função consiste em assegurar que Pai Francisco seja encontrado na mata. As índias encantam com sua dança, independentemente de ser coreografada ou feita de modo espontâneo, “a expressão corporal das índias é acentuada pela movimentação das pernas” (RIBEIRO, 2011, p.110).



Imagem 7 – Burrinha. Junho de 2014.



Imagem 8 – Grupo de índias. Junho de 2014.

- Cabloco de pena ou cabloco real – personagem encontrado apenas no sotaque de matraca, ele representa o índio, figura imponente do grupo. O cabloco é visto como defensor e protetor do boi e é o responsável pela captura de Pai Francisco. A predominância masculina se dá pela rigurosidade e peso da indumentária que chega a “oito e doze quilos” (RIBEIRO, 2011, p.115).

- Cabloco de fita ou rajado – é conhecido como o homem de confiança do Amo. Sua indumentária é rica e pomposa, carregada de várias fitas coloridas dispostas no chapéu, de modo que algumas alcançam o chão. Alguns carregam o maracá, como o Amo, para alertá-lo de algum eventual incidente.



Imagem 9 – Cabloco de pena. Junho de 2014.



Imagem 10 – Cabloco de fita. Junho de 2014.

▪ Pai Francisco – é visto com mais frequência nos sotaques de matraca e zabumba. É um trabalhador da fazenda de gado do Amo que é casado com Catirina, que está grávida. O Pai Francisco aparece como herói transgressor que dá o tom cômico à trama. A caracterização conta com o uso da máscara e, em alguns casos, de perucas. É visto, em algumas situações, usando um paletó e carrega consigo um enorme facão feito de papelão ou madeira.



Imagem 11 – Pai Francisco. Junho de 2013.

▪ Mãe Catirina – É quem impulsiona o marido a cometer um crime em prol de um desejo: comer a língua do boi da fazenda. Ao lado do marido, fica rodeando o boi, esperando qualquer descuido dos protetores.



Imagem 12 – Catirina. Junho de 2013.

Depois das descrições feitas, cabe assinalar uma questão especial acerca da relação dos brincantes com o seu fazer cênico. Os brincantes assumem – seja por afinidade, escolha ou promessa – a atuação, tarefa ou posto de um determinado personagem. Nesse processo, eles buscam estabelecer uma relação de empatia, que às vezes não acontece, por motivos referenciados como despreparo ou “falta de jeito” para lidar com as características referentes à dança do personagem, por exemplo. Assim, ao longo da vida, alguns brincantes acabam experimentando outros personagens, alegando não ter se “encontrado” na tarefa.

O inverso também ocorre, brincantes que passam a vida inteira brincando com um único personagem. A respeito das escolhas, mudanças e permanências dentro da estrutura cênica boieira relacionadas à atuação, a pesquisadora Joana Oliveira, como base no seu estudo sobre o Boi maranhense e da formação do brincante popular, faz a seguinte consideração:

[...] é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas *completo*, no que tange [...] às habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar, etc.) (OLIVEIRA, 2006, p. 52. Grifo da autora).

O universo boieiro traz essa possibilidade graças ao contexto diverso da cena que permite ao brincante transitar pelos territórios criativos e poéticos do Boi. A exposição dos modos de aprendizagem cênica que, segundo Borralho (2012, p. 80), “é variada, complexa e não sistematizada” serão detalhados no próximo capítulo. Entretanto, eu a trouxe como discussão inicial por levantar questões importantes acerca das manifestações espetaculares e dos corpos brincantes que “se movimentam numa cadência e num ritmo espetacular, [...] mostrando numa linguagem peculiar uma outra escritura da cena” (BORRALHO, 2012, p. 57).

Levando em consideração esse contexto rico e carregado de criação, jogo e negociação, o próximo tópico versará sobre o cenário da festa, momento em que se efetivam muitas produções simbólicas, dentre as quais estão as escrituras de cena e suas reelaborações, como descrito anteriormente.

Outro ponto a ser destacado é o entendimento sobre o Encontro de Bois do João Paulo e suas dimensões histórica e cultural para os Bois do sotaque de Matraca. No tocante à espetacularidade característica da festa, apresento uma descrição espacial da paisagem que transforma a avenida, presente no ato de caminhar em um percurso poético, como referência para realização de inúmeras experimentações a partir do deslocamento espacial e temporal.

#### 1.4 A Festa de São Marçal: devoção, corporalidades, celebração e encontros no bairro do João Paulo

Esse ano, no dia de São Marçal  
No João Paulo eu vou cercar de  
lado a lado/Eu vou mostrar a força do meu boi  
(Toada de Zé Alberto, cantador do Boi da Madre Deus, 2002).

O presente subcapítulo objetiva apresentar aspectos históricos da festa de São Marçal<sup>26</sup>, trazendo para o estudo a discussão sobre o ato de festejar com suas rupturas, permanências e incorporações de novos elementos. Igualmente, busca entender como a festa<sup>27</sup> se estabeleceu no bairro do João Paulo, abordando suas singularidades e paisagens, enquanto território simbólico, político e cênico. Acrescentarei, ainda, ao debate, algumas considerações acerca da história de São Marçal para permitir a compreensão de como aconteceu o processo de escolha, por parte dos brincantes, do santo como padroeiro da celebração.

Ao trazer para a discussão o estudo da categoria festa, não pretendo explorar exaustivamente suas dimensões conceituais, mas sim fazer uma breve incursão, já que a festa não é o tema principal desta dissertação, embora a cena pesquisada aconteça em um momento festivo.

Os estudos mais recentes sobre festa buscam reverter a visão totalizadora e descritiva voltada à temática nas últimas décadas. A antropóloga Léa Perez (2012, p. 21) chama a atenção para a necessidade de superação ou de afastamento do “entendimento da festa em perspectiva (festa-fato) para sua apreensão como perspectiva (festa-questão)”. De acordo com a pesquisadora, essa nova postura epistemológica inaugura e contempla como possibilidade o cruzamento de novas perspectivas acerca desse universo tão polissêmico que é a festa.

No presente percurso dissertativo, o intuito é chegar a uma visão da festa que mais se aproxime ou dialogue com os aspectos cênicos da celebração pesquisada. Para isso, apoio-me em outra contribuição importante feita por Perez (2012) ao mencionar as múltiplas formas de interações e os repertórios presentes em uma única festa. Para exemplificar tal diversidade festiva, o universo de São Marçal agrupa muitas possibilidades temáticas e discursivas. Assim, uma atenção maior é lançada para a observação do funcionamento das tensões,

---

<sup>26</sup> A Lei Municipal nº 4.626/2006 concedeu ao Encontro de Bois do João Paulo o título de Patrimônio Cultural e Imaterial de São Luís.

<sup>27</sup> Neste trabalho, os termos Encontro de Bois e Festa de São Marçal são equivalentes.

escolhas e ações vivenciadas por quem frequenta o Encontro de Bois no bairro do João Paulo, principalmente os brincantes de Boi.

Esse viés analítico permite entender a festa não como um espaço homogêneo, convertendo o ambiente festivo é uma boa oportunidade para observar o funcionamento de diversos interesses. Esse pensamento diverge de alguns estudos que caracterizam as festas como situações nas quais prevalecem a harmonia e a anulação das diferenças<sup>28</sup>.

É nessa polissemia festiva, simbólica e, ao mesmo tempo, bastante singular de comemoração do Encontro de Bois que os sujeitos escrevem suas narrativas e repertórios vividos na avenida, exprimindo os modos de viver do grupo social envolvido. Com a finalidade de apreender uma possível dimensão devocional da festa, a seguir discorrerei sobre questões que fazem da festa de São Marçal um momento tão peculiar do ponto de vista da religiosidade, que, suponho, não há igual em nenhum outro canto do Brasil.

#### *1.4.1 A religiosidade maranhense e São Marçal: o santo canonizado pelos boieiros*

A religiosidade perpassa muitas dimensões da brincadeira do Boi, em especial pela presença de duas vertentes: o catolicismo, com seus santos de devoção; e a encantaria maranhense, com suas entidades espirituais cultuadas nos terreiros. Partindo desses dois universos e suas particularidades, a brincadeira do Boi visa ao estabelecimento de uma conexão com as experiências religiosas, sobretudo da relação entre o ser terreno e a divindade cultuada, dimensões habituais de práticas devocionais.

Para os brincantes, a figura do Boi representa o elo que intercede, estabelece e nutre esse tipo de contato. De caráter íntimo e individual, a relação com a brincadeira adquire dimensões que vão além da apresentação em arraiais. Existe nos grupos de Bumba boi “um certo grau de respeito e amor pela figura do boi, mas não a ponto de transformá-lo num fetiche e nem de assumir uma atividade de idolatria” (CARVALHO, 1995, p.40).

O ato de pedir bênçãos e proteções aos santos e entidades, independentemente de suas atividades cotidianas ligadas ou não ao Boi, é uma prática muito comum e respeitada. O pedido, de acordo com a fé professada pelo brincante, pode ser endereçado a uma diversidade

---

<sup>28</sup> Como alerta BARROS (2009, p.26), “[a] lapidação dessa imagem da festa parece ter se tornado possível, sobretudo a partir dos últimos anos da Primeira República e dos tempos de Vargas, quando se positivava a mestiçagem no Brasil. Essa representação da festa não mais conseguirá se desvencilhar das discussões sobre diferenças e desigualdades sociais, especialmente aquelas racialmente determinadas, pois foi construída em diálogo ou confronto com questões suscitadas por essas diferenças e desigualdades”.

de concepções religiosas presentes no Boi, como comenta a antropóloga maranhense Abmalena Sanches:

O catolicismo ali [bumba meu boi] entrelaça-se à “encantaria” dos terreiros afro-maranhenses onde se cultuam orixás e voduns jêje/nagô, “nobres, gentis”, entidades brasileiras como caboclos, índios e seres da mitologia indígena como mãe d’água, curupira e uma infinidade de outros (2002, p.166).

Notadamente, a presença de várias concepções religiosas no universo boieiro é sentida e respeitada pelos sujeitos que nelas buscam conforto espiritual e cumprimento de promessa. Como demonstração de fé e respeito pelas alternativas buscadas, o brincante tem a liberdade para escolher e cultuar sua crença preferida. Apesar dos ritos católicos e cultos afros fazerem parte da festividade boieira, a prevalência do catolicismo como forma de devoção é mais acentuada no Boi. Os elementos da encantaria<sup>29</sup> são praticados, mas estes se destinam ao ambiente particular. O oferecimento ou criação de um Boi de terreiro<sup>30</sup> não é de conhecimento do público em geral, ficando reservado aos espaços internos e particulares dos terreiros e aos pais e mães de santo responsáveis pela organização da brincadeira.

No tocante ao catolicismo, na relação com os santos também há um clima de muita intimidade. Para alguns brincantes, o Boi serve como elo entre o pedido feito e o santo solicitado. Nesse sentido, é possível compreender que

[é] o Santo que mantém viva a festa e é Ele que acaba assegurando o processo de memorização e a capacidade de luta do seu pessoal, que se sente sempre sob sua proteção. Daí porque vale a pena se conservar fiel à relação estabelecida com Ele, arcando com os sacrifícios para ajudar a manter viva uma festa que lhe satisfaz, em razão do que as pessoas se dedicam ao Bumba meu boi na condição de promotor ou de participante. Assim, o aspecto religioso no bumba do Maranhão é, portanto, de fundamental importância (CARVALHO, 1995, p. 76).

A partir das considerações expostas acima, coloco em análise uma situação curiosa e, por vezes, conflitante, que diz respeito ao fato de São Marçal, apesar do nome, não ser considerado santo, posição bem diferente dos demais santos juninos, como Santo Antônio, São João e São Pedro.

<sup>29</sup> Para mais informações sobre a encantaria maranhense, ver o trabalho pioneiro e que é referência no estudo das religiões afro-maranhenses da antropóloga maranhense Mundicarmo Ferreti, intitulado *Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís, a Casa Fanti-Ashanti*.

<sup>30</sup> Vale ressaltar que os Bois de encantados, como também são conhecidos os Bois de terreiro, apresentam uma dinâmica festiva diferenciada. Primeiro, porque muitos deles não são dedicados a São João, o que leva a uma não obrigatoriedade de o calendário corresponder ao mês junino. Quase sempre, a criação do Boi se destina, por exemplo, a São Sebastião, santo bastante cultuado na religião afro, ou dedica-se a alguma entidade espiritual.

É interessante compreender que a relação de São Marçal com as práticas boieiras subverte por completo qualquer tipo de oficialização ou pressupostos canônicos seguidos pela Igreja Católica para atribuir santidade a alguém. Por conseguinte, a menção de São Marçal como santo respeita a vontade dos brincantes em reverenciá-lo como divindade protetora escolhida. Atualmente, observo que o dia 30 de junho possui duas dimensões festivas: celebração que marca o encerramento oficial dos festejos juninos e momento de homenagear o padroeiro dos boieiros<sup>31</sup>.

A figura de São Marçal atrelada ao Bumba meu boi aparece em uma narrativa muito conhecida pelos maranhenses e faz menção à suposta origem da festa do Boi. É difícil precisar onde esta narrativa foi criada. Peço licença para transcrever<sup>32</sup> uma longa citação, mas que aponta, com detalhes, o envolvimento de São João e de seu novinho querido com São Pedro e São Marçal, demonstrando os laços de amizade existentes entre eles. A narrativa elaborada por Zé Toinho, ex-presidente do Boi da Madre Deus, diz que

São João tinha um boizinho de raro saber, ele sabia dançar e tinha um couro brilhoso. Na festa do aniversário do santo, o boi dançava para alegria de todos que vinham comemorar. São Pedro, que também faz aniversário em junho, vendo que a festa de João era mais animada com a presença do boizinho de raro saber, pediu ao amigo João o boi emprestado para sua festa ficar mais animada. João relutou, relutou, mas terminou emprestando e fazendo mil recomendações. A festa de Pedro foi um sucesso. São Marçal, vendo o sucesso da festa de João e de Pedro, pediu a Pedro, seu amigo, o boizinho emprestado para também abrilhantar sua festa. Pedro relutou, explicando que aquele boi era de São João, mas Marçal pediu, implorou e Pedro cedeu. A festa de São Marçal foi um sucesso, ninguém esperava tanta gente. Faltou comida aos convidados. Mataram o boizinho de João para alimentar o batalhão de gente que havia na festa. São João ficou sem seu boi de raro saber. São Marçal e São Pedro todo ano, trazem um novo boi para São João. João olha, sorri e agradece, mas logo diz: não quero esse, só haveria de querer o meu boi de raro saber. São Pedro e São Marçal voltam e no ano seguinte, levam outro boizinho para apresentar ao triste João, que vive a se lamentar (Zé Toinho apud Sanches, 2003, p. 102).

E assim, a cada ano, como forma de promessa ou não, novos grupos de Boi vão surgindo na cena junina ludovicense, abrilhantando a festa mais bonita e diversificada de que se tem notícia. O tamanho da festa, a sua suntuosidade e os sorrisos expostos, tudo leva a crer que São João fica agradecido pela homenagem, que o afasta da tristeza causada pela perda do boi querido.

Voltando para as possíveis origens de São Marçal, pouco se sabe sobre sua vida. Em São Luís, sua imagem é frequentemente atrelada ao encontro dos Bois, mas, fora isso, as

<sup>31</sup> Boieiros é a denominação que se dá tanto a quem integra o grupo de boi, como para os que acompanham a brincadeira (ALBERNAZ, 2002, p. 49).

<sup>32</sup> Versões como esta são encontradas nos escritos de Azevedo Neto (1997), Marques (1999) e Bueno (2001).



informações sobre sua origem são insuficientes e confusas. Uma das versões menciona que São Marçal

teria sido um dos 72 discípulos de Jesus Cristo, aquele que teria dado o pão para o milagre da multiplicação. Há o registro de um bispo da cidade de Limoges na França no martirologio romano, de nome Marcial. Para o arcebispo auxiliar de São Luís, D. Geraldo Dantas de Andrade, não há registro de canonização para Marçal, sendo um santo originado da fé popular (Junior apud Albernaz, 2002, p.53).

Seguindo ainda a linha de pensamento de Albernaz (2002), outra versão aponta São Marçal

como uma das personagens que veio entre os colonizadores. Nesta caravana civilizatória, Marçal não era considerado santo. Porém teria papel semelhante ao que representa no episódio do milagre da multiplicação dos pães de fornecer alimento ao povo. Marçal, por ser muito inteligente, teria usado o gado trazido pelos portugueses para “domar” o povo brasileiro, dando-lhe carne do boi no festejo onde havia um boi de madeira para o qual se dançava. Tendo domado o povo retornam a Portugal, e mesmo não havendo a carne do boi para comer, os brasileiros continuam realizando a dança do boi (ALBERNAZ, 2002, p 54).

Os dois fragmentos acima dão indícios e concordam ao apontar a possível origem religiosa de Marçal. Entretanto, as duas explicações não expõem ou não deixam nítida a relação da festa dos Bois no João Paulo com a figura de São Marçal. Por essa razão, é compreendido que o processo de inclusão do santo no Encontro de Bois ocorreu muito tempo depois das primeiras apresentações no bairro.

Acredita-se que o fato de o Boi passar no dia 30 de junho pelo João Paulo não significa que tenha relação direta com o santo, questão sobre a qual discorrei mais adiante. Mas de antemão revelo que essa ligação, dos Bois com o dia de São Marçal, pode ser muito bem explicada pelo dito popular “unir o útil ao agradável”. E vamos seguindo rumo ao João Paulo!

Por enquanto, antecipo que a próxima seção busca entender a dinâmica festiva que modifica a paisagem local do João Paulo no dia 30 de junho, bem como os aspectos relacionados ao cotidiano do bairro. Entendo que conhecer a localidade em que a festa acontece oferece caminhos para possíveis entendimentos das dinâmicas históricas e culturais que a compõem.

#### *1.4.2 O cenário da festa: o cotidiano do bairro do João Paulo*

Os poucos escritos em jornais, livros e demais materiais atestam questões pontuais da história do bairro do João Paulo. As informações contam que seu surgimento ocorreu no final do século XIX. Segundo Barros, o “bairro surgiu quando da eclosão das fábricas têxteis na capital maranhense. Era habitado principalmente por operários que trabalhavam em fábricas e por pessoas oriundas do interior do estado para as quais a prefeitura de São Luís doara lotes de terra para plantações” (2007, p. 137).

De posição estratégica, sua importância territorial se dava por servir de ligação entre os bairros centrais e as áreas consideradas suburbanas e rurais. O João Paulo, por sua centralidade, recebia grande fluxo de pessoas oriundas de diversos pontos da cidade, promovendo grande circulação de produtos e serviços no bairro. É nessa conjuntura que o bairro surgiu e, de lá para cá, muitos aspectos do bairro se mantêm, principalmente sua importância comercial para São Luís.

Um breve passeio no bairro através da Avenida São Marçal permite observar a variedade comercial do João Paulo que dispõe de lojas de vestuário e móveis, sapatarias, farmácias, feira, lanchonetes e supermercados. No que diz respeito à prestação de serviços, o bairro possui agências bancárias, cartório, posto dos Correios e delegacia de polícia.

Junto a esse contexto, existe outro João Paulo, marcado por uma rotina cultural intensa. Como exemplos, têm-se a primeira escola de samba do estado, a Associação Recreativa, Beneficente, Cultural e Escola de Samba Turma de Mangueira, criada em 25 de dezembro de 1928; e o Centro de Cultura Negra do Maranhão/CCN, outro destaque do bairro, que foi fundado em 19 de setembro de 1979 e é referência na luta e resistência pela valorização da cultura afro-maranhense.

Essa descrição inicial, que aponta para a existência de múltiplos “João Paulos”, que se cruzam e se relacionam cotidianamente com suas particularidades, contribui para a ideia do bairro como um local de encontros diversos, onde a rotina de cada morador é a soma das vivências do bairro que compõem a paisagem territorial e simbólica do João Paulo.

Nesse contexto, a existência de campos de tensões não se localiza apenas no dia da festa de São Marçal ou no seu passado, mas se concentra também nas situações cotidianas. Para ilustrar essa relação, explico um fato curioso envolvendo a escultura de São Marçal e a comunidade do João Paulo. Em 2007, o artista plástico maranhense João Ewerton, a pedido do presidente da Fundação Municipal de Cultura/FUNC, Adirson Veloso, elaborou uma escultura do santo.



Imagem 13 – Escultura de São Marçal, construída pelo artista João Ewerton. Junho de 2013.

A escultura foi fixada na rotatória que liga os bairros do João Paulo, Monte Castelo e a Avenida Kenedy. Sua inserção nesse local se justifica pelo fato de o espaço demarcar o começo do cortejo dos Bois no João Paulo, como se recepcionasse os participantes da festa com uma grande acolhida.

Após a inauguração da escultura, uma parcela dos moradores, que ficou descontente com a representação da imagem de São Marçal, se dirigiu à FUNC para que os gestores da instituição se posicionassem diante dos desconfortos causados pela escultura, providenciando alternativas e ações que sanassem o problema. À época, a solução encontrada pelo órgão municipal foi a construção de outra escultura para substituir a primeira, mas tal mudança foi concretizada em partes, pois a segunda escultura foi construída, porém não houve a troca prometida.

A segunda escultura – que foi considerada mais próxima e “fiel” à imagem do santo – foi colocada em frente à Praça Ivar Saldanha, local que recebe o palco no dia da festa. Essa escultura, que foi criada pelo artista plástico Eduardo Sereno, mede cerca de 5m de altura e foi inaugurada no dia 30 de junho de 2011. Na época, o prefeito João Castelo, o presidente da FUNC Euclides Moreira Neto, alguns políticos e pessoas ligadas à cultura, assim como os moradores do João Paulo marcaram presença na homenagem a São Marçal.



Imagem 14 – Segunda escultura de São Marçal, criada pelo artista plástico Eduardo Sereno. Junho de 2013.

A existência das duas imagens referenciando o mesmo santo, em um espaço de menos de 400 metros de distância, chega a se configurar como uma homenagem exagerada e redundante, pois não houve a substituição da escultura mais antiga pela mais recente. Tal ação pode ser compreendida como uma disputa silenciosa, pelo aspecto político dessa escolha, mas que carrega um forte conteúdo simbólico e visual.

Cada escultura foi realizada e instalada por gestões municipais de grupos partidários adversários e com políticas culturais diferenciadas. É interessante perceber que o discurso polarizado vai muito além da concepção escultórica destoante, pois se pode notar, por meio dos campos de tensão, o processo identitário maranhense construído e acrescido dessas particularidades conflitantes.

A permanência das duas esculturas supracitadas foi esclarecida por um dos organizadores da festa e membro do Grupo Ação Voluntária<sup>33</sup>, Paulo de Tasso Alves Martins. Segundo ele, para resolver o impasse, a solução encontrada foi articular a presença de ambas, o que ocorreu da seguinte maneira: foi instituído que a primeira escultura homenageia a Avenida São Marçal, devido a sua localização no retorno que demarca o início da avenida; e que a segunda escultura faz referência à festa em si, decisão que foi tomada por conta da sua proximidade com o palco, um dos símbolos da celebração.

<sup>33</sup> Grupo criado para a organização da festa, mais adiante destacarei sua importância para o dia 30 de junho.

Outro aspecto relevante que quero destacar se relaciona à dimensão festiva que o espaço urbano assume ao atribuir como cenário as ruas, praças e avenidas. A temporalidade se modifica provisoriamente – apesar da hora regulamentada para início e término da festa –, configurando uma ruptura particularizada das práticas ordinárias por não suspender, por completo, a rotina em sua amplitude. Pelo contrário, como alguns aspectos cotidianos contribuem para a efetivação da festa, não compreendo essas dimensões como excludentes, pois é nítido que o aspecto extraordinário se sobressai em relação à dimensão ordinária.

Ao acompanhar as primeiras horas da manhã do dia 30 de junho de 2014, percebi que na avenida o tempo se expande, adquirindo outras qualidades e usos. Tais fenômenos acionam comportamentos e interações envoltos de múltiplos interesses, o que caracteriza a bricolagem festiva de São Marçal.



Imagem 15 - Avenida São Marçal momentos antes do início da festa. Junho de 2014.

Quero propor, a partir da próxima seção, uma visita breve a uma densa e tensa tessitura que compõe a história do Encontro de Bois no bairro do João Paulo. Isso porque considero impossível referir-me ao citado encontro sem mencionar os aspectos que estão relacionados à sua permanência e negociação, assim como às disputas simbólicas existentes, como pistas necessárias para a compreensão dos muitos sentidos de se festejar na localidade.

### 1.4.3 A festa na Avenida São Marçal: o histórico do Encontro de Bois em jogo

A respeito do histórico da festa, a fonte mais consultada para esta pesquisa foram os recortes de jornais, mas que ofereceram poucas informações sobre a festa. As matérias expostas nos jornais impressos e virtuais são escritas, quase exclusivamente, pela passagem e comemoração do dia 30 de junho, mas sem expor detalhes do histórico da festa ou informações sobre São Marçal.

Contudo, as poucas fontes encontradas em dissertações e teses dão informações importantes acerca do histórico da festa (ALBERNAZ, 2002; SANCHES 2003; BARROS, 2007; MARTINS, 2007). Mas mesmo entre esses trabalhos, notei que há divergências sobre o seu começo, existindo pelo menos duas versões que se sobressaem ao relatar as comemorações iniciais<sup>34</sup>. Recorrerei a elas neste momento para conhecer e, sobretudo, analisar o discurso contido em cada narrativa. Atentando-me a cada detalhe, no intuito de compreender, para além do contexto festivo, como se organizou a dinâmica cultural, social e econômica na qual o Bumba boi se insere e o que resulta dessa relação pautada na tensão, no controle e na negociação que fazem do João Paulo “um marco no espaço da cidade para a circulação dos grupos de boi” (ALBERNAZ, 2002, p. 42).

A primeira versão relata que o pedreiro José Pacífico de Moraes, popularmente conhecido por Bicas, ao visitar um arraial situado no bairro do Anil, ficou tão encantado ao ver a apresentação dos Bois que decidiu convidá-los para dançar no ano seguinte no bairro do João Paulo<sup>35</sup>. Os grupos teriam aceitado prontamente o pedido de Bicas e no ano de 1928 teria acontecido o primeiro encontro no bairro e assim foi até o ano de 1949. O local da apresentação ficava no antigo Largo de São Roque, conhecido hoje como Praça Ivar Saldanha.

Para apresentar a segunda versão dada para o início da celebração no bairro, retorno à análise realizada anteriormente acerca das medidas proibitivas direcionadas ao Bumba boi, por conter informações e dados úteis que apontam para o surgimento e a consolidação do encontro no João Paulo, como o presente estudo acredita.

Como já aludido, o Boi sofreu medidas repressivas que culminaram na instituição de limites territoriais e simbólicos, transformando, a partir da metade do século XIX e meados do

---

<sup>34</sup> Outro relato, pouco difundido, para o começo das apresentações seria que o evento teria sido um pretexto para prolongar a temporada junina.

<sup>35</sup> No período citado, qualquer festa pública teria que solicitar alvará de licença para sua realização.

século XX, o bairro do Anil e o chamado Caminho Grande<sup>36</sup> em locais permitidos para o Boi, pois mantinham certa distância do Centro da capital. Com o passar dos anos, a brincadeira se deslocou para o João Paulo, que “se constituía como o único arraial longe do mundo rural e próximo das zonas urbanas<sup>37</sup>” (BARROS, 2007, p. 145). Desse modo, o bairro incorporava, na época, o sentido de desafiar os limites espaciais e simbólicos ao se apresentar como zona de fronteira (ALBERNAZ, 2002).

Essas são as duas versões mais conhecidas quando se estuda o início da festa do Boi no bairro do João Paulo. A partir das variantes expostas no texto, busco apresentar ao leitor como as narrativas discutidas expressam posicionamentos diferentes e contrários. De um lado, a vontade expressa por um desejo espontâneo, fruto da mobilização de um morador em fazer um arraial diferenciado no bairro. Por outro, o início do Encontro de Bois como fruto das proibições estabelecidas desde a primeira metade do século XIX.

A história da festa no João Paulo se confunde com a própria história dos Bois de Matraca. Desse modo, pode-se constatar que “a festa tem uma dupla importância: ressaltar a história da resistência dos realizadores do folguedo às perseguições policiais, e, atualizar os símbolos internos do ciclo do bumba boi” (ALBERNAZ, 2002, p. 53).

Destaco que participar da festa é a maior demonstração de respeito e compromisso pelo local que acolheu a brincadeira em tempos difíceis para o Boi. No Encontro de Bois, aspectos relacionados às produções artísticas e simbólicas merecem destaque ao evidenciarem os tipos e meios de contatos, visualidades, acolhidas, conflitos, saberes, corpos, jogos, negociações e encontros que trilham o território festivo e boieiro.

Continuando a exposição acerca do Encontro de Bois, trago mais uma vez Albernaz (2002, p.54), pois informa que “[nos] 10 anos seguintes, a festa circulou por vários bairros da periferia de São Luís, retornando ao João Paulo em 1959, quando José Cupertino<sup>38</sup> assume a liderança dos preparativos da festa. Desde esta data que a festa se faz no João Paulo”.

Ao conhecer um pouco da história da festa de São Marçal, percebi que sua trajetória, ao longo das suas oito décadas de existência, criou diversos caminhos, sentidos e trilhas simbólicas. A dinamicidade festiva do Encontro de Bois atesta que, de um modo em geral, as festas são passíveis de modificações, suspensões e permanências; e que até o próprio ato de não celebrar indica os processos de resignificação a que estão sujeitas. Para citar a variedade

<sup>36</sup> O Caminho Grande era uma longa estrada de terra que tinha ao lado a linha de bonde que ligava a zona rural à área urbana.

<sup>37</sup> O bairro do João Paulo estava mais próximo da concepção de área periférica do que de zona rural. Apesar de sua organização espacial, dentre outras características, permitir que ele seja caracterizado como bairro suburbano, em alguns documentos oficiais, ele permanecia classificado como zona rural.

<sup>38</sup> Ex-vereador e morador do bairro do João Paulo.

festiva, o formato adotado na década de 1950 consistia na realização de concursos que “se constituíam como a principal atração dos festejos juninos em São Luís realizados com os Bois” (BARROS, 2007, p.165).

A forma empregada atualmente, com os grupos se apresentando em forma de cortejo, foi iniciada em 1985, com a criação, pelos moradores do bairro, do Grupo Ação Voluntária para a organização da festa. Outro fato ocorrido nesse ano chamou minha atenção no relato que informa “a prisão de dois miolos de boi no 24º Batalhão de Caçadores, sendo solucionado pela *transferência da festa da noite do dia 29, para o dia 30*” (ALBERNAZ, 2002, p.55. Grifo meu).

Há duas questões que destaco desta citação. A primeira delas por oferecer um dado importante e inédito, ao evidenciar que nem sempre a festa fora realizada no dia 30, como até então se acreditava. Por esse motivo, busquei fontes e relatos que pudessem confirmar esse detalhe, mas nada encontrei que comentasse tal informação. A respeito dessa particularidade, penso que, independentemente da data inicial da festa, não devo me apegar muito a esse detalhe, visto que há muitos indícios que contemplam e mencionam o dia 30.

A segunda questão é a participação do 24º Batalhão do Exército Brasileiro como referência importante para compreender as tramas que compõem o histórico da festa de São Marçal. A relação do 24º BC com a festa, ao longo de décadas, gerou posicionamentos ambíguos, indo da total aversão à festa até chegar ao ponto de ser considerado o “padrinho” da celebração por distribuir aos participantes, há 20 anos, caldo de feijão e água, em frente à sua guarnição. O caldo ofertado garante um sabor especial e simbólico à festa.

Na sua pesquisa monográfica sobre o Encontro de Bois, Paulo de Tasso Martins também comenta o fato envolvendo os dois miolos, mas descreve outro desfecho para essa situação, diferente do apontado por Albernaz. Segundo ele,

dois grupos de bumba boi faziam apresentação simultânea diante da Praça Ivar Saldanha (antigo Largo de São Roque) atrapalhando o trânsito. O Batalhão do Trânsito tentou evitar a passagem destes grupos ameaçando prender os bois com os miolos junto. Os Senhores Hélio Braga Lopes (Engenheiro Civil) e Raimundo de Azevedo Cutrim (Barbeiro) intervieram e conseguiram contornar a situação garantindo a continuidade da tradicional manifestação (2007, p. 58).

Apesar de finais distintos para o caso dos dois miolos, o comentário de Martins descreve como acontecia o encontro até o ano de 1985. De acordo com o trecho, geralmente os Bois se concentravam em pontos isolados ao longo da avenida, pois não havia a interdição do trânsito como ocorre atualmente, devido à pequena quantidade de grupos. Aqueles que iam



para o João Paulo faziam sua apresentação na porta da casa ou do comércio de alguém, como forma de agradecer o apoio ou coisa similar. Essas motivações apontam para um dado curioso: as relações estabelecidas se davam, sobretudo porque muitos brincantes residiam no bairro ou trabalhavam nele.

Esses tipos de relações contraditórias, como também as amistosas, irrompem com força nas malhas simbólicas da festa, injetando a oxigenação necessária para garantir a sua vitalidade festiva. As configurações contemporâneas da festa inauguram outras narrativas que compõem o contexto atual do Boi.

Nas últimas décadas, a festa tem recebido apoio considerável das instâncias governamentais e de pessoas ligadas à política, tais como representantes dos governos municipal e estadual, contando também com ajuda de empresas para o custeio do evento. A participação desses agentes promoveu mudanças no modo organizativo da festa, por exemplo, com a inserção do palco para receber alguns políticos, pessoas da comunidade, assim como os cantadores dos Bois.

Quero destacar que o envolvimento da mídia proporcionou maior visibilidade à festa, que tem sua veiculação feita pela mais conhecida emissora de televisão da região, com coberturas ao vivo para todo o país. Entretanto, um ponto problemático se instala nesse momento, uma vez que determinados grupos criam estratégias, das mais diversas, para que o momento da sua passagem pela avenida coincida com a reportagem ao vivo, o que geralmente acontece a partir do meio-dia.

Nesse horário, existe um grande fluxo de público e grupos, compartilhando do “sol escaldante” do momento. A divulgação nacional oportuniza ao grupo que se encontra próximo ao palco e que, possivelmente, será mostrado pela reportagem, um momento de projeção, de se fazer conhecido pelo Brasil.

Em relação à participação dos grupos, ela não se resume apenas ao dia 30 de junho. Antes disso, são convocados pelo Grupo Ação Voluntária para ajudar na organização da festa, para que possam conhecer as demandas, os problemas detectados e encontrar estratégias que garantam o sucesso e a segurança do evento. Como toda festa, o Encontro de Bois conta com a colaboração de muitos agentes para sua execução, mas o apoio maior é solicitado aos grupos. Apesar de não constar na pauta, alguns assuntos sempre vêm à tona, um deles, que é o mais debatido de todos, se refere ao pagamento dos grupos para participar da festa.

Acerca dessa condição, o posicionamento do Grupo Ação Voluntária é bastante claro. Ele parte da seguinte premissa: se a festa é considerada espontânea, especificidade registrada no livro de Celebrações da UNESCO, o pagamento de cachê descaracterizaria essa

dimensão da festa. A avenida está aberta para quem quiser participar, não há contrato de prestação de serviço, portanto, não há também obrigação de pagar os grupos.

Diante da negativa, muitos Bois ameaçam não participar do encontro, mas acabam cedendo e comparecem “em peso” ao João Paulo. Não participar da festa de São Marçal pode acarretar problemas para o grupo. Como o encontro é considerado o ponto alto da festa junina, sobretudo para o Boi da Ilha, não levar o Boi para brincar no João Paulo pode se configurar como um ato desrespeitoso, não aos organizadores da festa, mas, como muitos acreditam, ao santo homenageado, uma ofensa direta a São Marçal.

Comparecer com seu batalhão pesado na Avenida São Marçal tem um simbolismo muito forte, expressando sentidos variados como a consolidação e o fortalecimento das relações de solidariedade entre os grupos do sotaque; a atualização dos símbolos representativos para a festa e o Boi; o agradecimento a São Marçal pelas apresentações; e a renovação do pedido para o outro ano.

Outro aspecto atribuído ao Encontro diz respeito à visibilidade dada aos grupos participantes. Ir ao João Paulo atua como possibilidade de promoção do grupo, uma espécie de vitrine aberta para sua divulgação.

Ano após ano, o Boi se reinventa, criando novas poéticas dentro e fora do espaço público estabelecido, em um movimento para além da Avenida São Marçal. A esse respeito, interessa-me expor como a multiplicidade de processos de criação desenvolvidos no momento da caminhada e como as ações de deslocamento, não só corporais, são aqui entendidas como poéticas e políticas.

A discussão posta nas próximas linhas se reporta ao uso do espaço urbano no contexto festivo. Cabe mencionar que o espaço público é, antes de tudo, um espaço físico, delimitado, construído e pensado; mas que, por outro lado, é relacional, em fluxo, ou seja, é um espaço de múltiplos interesses que faz surgir inúmeras narrativas e práticas de ordem política, social, econômica e artística. Ao pesquisar sobre os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, Miguel de Santa Brígida observa que:

As narrativas que caminham, se deslocam, passam aos nossos olhos, trabalhando simbolicamente o tempo e o espaço, constroem espetacularidade singulares [...]. Não podemos esquecer que as narrativas de rua traduzem em suas práticas e poéticas não só uma questão estética, mas também uma ética, uma moral e uma política, enfim, uma maneira de viver em sociedade (2008, p. 41).

Desse modo, o cortejo revela uma maneira diferenciada de festejar. O deslocamento, apesar de possuir um trajeto retilíneo, característico da configuração festiva do

João Paulo, apresenta muitas curvas e passagens inventivas, poéticas e espetaculares, mobilizando outras instâncias simbólicas. A condição movente garante aos praticantes o compartilhamento de vivências e a atualização e efetivação de outras. A caminhada<sup>39</sup> surge como campo de interações artísticas, jogos e possibilidades de cena e “revela-se, então, como um estilo especial da espetacularidade popular brasileira” (BRÍGIDA, 2008, p.2).

O caráter espetacular do cortejo com as suas diversas formas de interação e produção simbólica e estética, aponta para a festa de São Marçal como momento significativo de construção e efetivação de uma sociabilidade bem específica. Há aqueles que desfilam, aqueles que observam sem locomoção, outros acompanham, independente da intenção e prática festiva, todos integram a festa.

Na passagem pela avenida, cada Bumba boi ocupa o espaço de forma singular, levando para a avenida combinações de movimento, dança, afeto, interação e deslocamento que acabam transformando a passagem do grupo em um território simbólico carregado de memórias e identidades que são construídas e redefinidas durante a festa. Produções que, no momento do cortejo, não são definitivas, pois estabelecem novas temporalidades e paisagens, para além do destino físico do ponto de chegada.



Imagem 16 - Início do cortejo do Boi. Junho de 2014.

<sup>39</sup> O corredor do cortejo mede de 300 a 400 metros e, na maioria das vezes, o percurso tem duração aproximada de 3 ou 4 horas, devido à grande quantidade de pessoas (brincantes e público) que acompanha a festa.

Geralmente, a disposição espacial da cena acontece da seguinte maneira: inicialmente vêm Pai Francisco e Catirina, juntamente com o boi; em seguida, as índias, os cablocos de pena e de fita; por último, mas não menos importante, vem o cantador, acompanhado do batalhão pesado, composto por matraqueiros, pandeiros e demais tocadores.

Antes de iniciar o cortejo, os grupos se concentram na Avenida Kennedy – representada pela linha azul (Ver imagem 17). O início do desfile acontece na esquina do 24º Batalhão de Caçadores – próximo à rotatória que contém a primeira estátua de São Marçal –, designado pelo círculo preto. A ordem de entrada dos Bois na avenida é previamente acordada em reunião. A disposição dos grupos se realiza em sequência, um após o outro, com certa distância do Boi anterior, para que não haja nenhum tipo de interferência que possa atrapalhar o desfile em curso.



Imagem 17 – Foto de satélite de uma parte do bairro João Paulo.  
 Fonte: <http://wikimapia.org/#lang=pt&lat=-2.543926&lon=-44.272435&z=17&m=b>

A participação do grupo se encerra na Praça Ivar Saldanha – círculo vermelho na imagem 17 –, onde o Amo sobe ao palco para duas tarefas: receber o troféu dado pela organização da festa para agradecer a participação do grupo e também para cantar a última música do grupo, podendo ser uma toada da despedida ou uma de pique. O ato marca o encerramento da participação do grupo na Festa de São Marçal, uma espécie de fechamento do ciclo festivo junino daquele ano.

Para ajuda técnica, os Bois contam com um carro de som alugado – muitas vezes custeado pelo próprio grupo ou por algum político – equipado com microfone e demais aparatos sonoros. Atrás do carro, vem uma armação improvisada que comporta uma fogueira móvel, uma espécie de gambiarra que é montada para que o fogo fique acessível, sempre que o pandeirão de couro precise ser afinado<sup>40</sup>.



Imagem 18 – Brincante aquecendo o pandeirão de couro. Junho de 2014.

A cena descrita apresenta recortes de uma cartografia da festa, que devido a sua amplitude e dimensões ganha, a cada ano, novas paisagens, detalhes e contornos. Portanto, novas formas de conhecer e interagir na festa são experimentadas, resultando em objeto privilegiado para análise da sociedade e dos grupos em situação festiva.

O próximo capítulo tem como objetivo apresentar aspectos estéticos e expressivos de algumas manifestações espetaculares brasileiras. Vale lembrar que é possível encontrar modelos muito similares de festas brasileiras em seus diversos formatos, que levam em seus cortejos uma variedade de máscaras. Prosseguindo na investigação, situo minha fala na discussão acerca das narrativas encontradas que versam sobre Pai Francisco e finalizo tratando dos materiais, processos de confecção e aspectos sobre o uso da máscara de Pai Francisco, mapeando um conjunto de práticas de seus fazedores.

O percurso analítico que será iniciado a seguir abordará aspectos bem específicos de dois elementos de destaque nesta dissertação: a máscara e o Pai Francisco. Assim, entendo

<sup>40</sup> Sua afinação ocorre com o calor do fogo, o couro aquecido estica, fazendo com o que instrumento se torne apto para ser manuseado.

que para realizar uma análise que coloque em revelo esses dois elementos e suas relações, posicionamentos foram assumidos como estratégias para a compreensão dessa dimensão da pesquisa. Isso significa que a escrita do próximo capítulo se distanciará, em partes, das discussões pontuais sobre o Boi de Matraca e a Festa de São Marçal, mas sem perder de vista a importância dos contextos geradores para as produções simbólicas e expressivas pelas quais este estudo incursiona.

## **2 A MÁSCARA DE PAI FRANCISCO: notas sobre seu uso e presença no Boi do Maranhão**

Neste segundo capítulo, discorrerei acerca da presença da máscara em algumas situações festivas espetaculares. Busco também conhecer as possibilidades expressivas que a máscara promove nesses contextos, como também as interações criadas a partir de seu uso. Para isso, recorrerei, sempre que necessário, às falas dos brincantes sobre este e outros aspectos relacionados à máscara, entretanto, não me alongarei neste quesito, porque ele será mais bem comentado no próximo capítulo. Outra questão que desperta meu interesse diz respeito ao contexto de criação e produção da máscara, sobretudo para conhecer a importância dessa etapa do processo para o brincante.

Esses e demais elementos significativos merecem destaque, pois apontam o contexto espetacular característico da festa de São Marçal. Essa especificação se torna necessária por conta dos sentidos que a máscara assume nesse contexto festivo. Digo isso devido aos modos de utilização da máscara assumidos pelo brincante, que é capaz de criar situações que redimensionam o seu uso.

Acrescento que outra intenção deste capítulo é discutir como a cena da rua abriga e potencializa a máscara, uma vez que entendo esse espaço como um ambiente privilegiado de vivências festivas por conta do estado de envolvimento e de jogo característicos. A rua abre trânsitos, deslocamentos e atalhos, criando novas paisagens a partir dos corpos que se mostram e se encontram motivados por razões diferenciadas.

Cada contexto mencionado, assim como outros existentes, revela a riqueza presente em cada repertório expressivo dos brincantes. As diversas formas, digo até que infinitas, de se brincar de Pai Francisco reforçam as múltiplas e valiosas existências que pode haver pelo estado e das quais ainda não se tem conhecimento.

Os repertórios que serão expostos abrigam um rico material referente a Pai Francisco, que podem ser assumidos e reinventados a cada possibilidade de jogo, resultando em modos de atuação disponíveis ao brincante ao transitar em um estado singular de criação, característico da festa de São Marçal e que indica possibilidades inventivas para a cena dentro do universo dos Bois do sotaque de matraca.

## **2.1 Os diversos rostos da humanidade:** uma breve discussão sobre a máscara

A máscara, como ideia e materialização, faz parte da história humana desde tempos imemoriáveis. Das civilizações mais antigas às interfaces tecnológicas, a presença da máscara é notadamente visível, distinguindo-se nos usos, nos materiais usados e no entendimento que se tem dela. O ato de se mascarar se apresenta como uma condição humana por excelência.

Ressaltar os atributos da máscara e suas possibilidades a partir do seu uso em diversos contextos, espaços e intenções, tais como rituais, espaços religiosos, festas e teatro, constitui a finalidade desta parte do capítulo. Independentemente das situações descritas, a eficácia da máscara é notória ao se mostrar como algo imponente e vigoroso, que permeia muitas possibilidades expressivas, proporcionando metamorfoses para quem porta a máscara, bem como para quem a observa.

Antes de dar continuidade à escrita, quero salientar que minha fala abordará aspectos relacionados à máscara facial, que tem como característica a cobertura total do rosto. Faço essa menção logo de início para apontar o trajeto que guiará minhas reflexões nas próximas linhas. Portanto, não considero, neste estudo, os formatos de máscaras que vestem o rosto pela metade, a chamada meia-máscara, o corpo todo ou partes dele. O enfoque específico não exclui o entendimento que tenho acerca das potencialidades da máscara e das suas variadas tipologias, mas a minha escolha dialoga diretamente com o tipo de máscara que dá sentido a esta pesquisa.

Inicialmente, é importante considerar que a máscara é classificada de diferentes maneiras dependendo do grupo social ao qual pertence. Além disso, cabe também pensar nos sentidos dados a essas classificações por seus criadores.

Diante disso, não cabe nenhum posicionamento que busque enquadrar a máscara em uma moldura ou conceito. A máscara é rebelde e prima por sua liberdade de ação. A necessidade primordial para esse intento consiste na adoção de atitudes não comparativas que, por vezes, podem gerar discursos valorativos, que impedem entendimentos que respeitem o contexto social e simbólico em que a máscara transita.

A máscara posta no rosto carrega em sua face características de criação do grupo, evidenciando as particularidades de seus sistemas culturais complexos. De fato, quero reforçar que as funções, usos e feitura desse artefato estão ligados aos contextos que o geraram e inevitavelmente se refletem na sua composição de acordo com diversas modalidades e intenções.



Abordar o que conheço e entendo como máscara se torna fundamental neste primeiro momento, visto que não pretendo com isso limitar o uso ou elaborar uma definição mais apurada acerca de seus fundamentos, materiais e usos. Mas sim discuti-la seguindo os princípios e noções que embasam a aproximação com o contexto da cena aqui pesquisada.

Por haver um campo investigativo muito abrangente e rico acerca da máscara, o que farei aqui é destacar algumas de suas características a partir dos seus usos, tomando certo cuidado, pois sua presença é vista em muitas situações festivas brasileiras. O intuito é considerar a diversidade estilística e utilitária, evitando – como já explicitado – comparações que minimizem as suas particularidades, entendendo os seus aspectos cênicos, ritualísticos e festivos como representações e expressões singulares.

De natureza ambígua, a máscara joga a partir de uma suposta contradição, que entendo mais como complementaridade, que consiste na seguinte ideia: para que um rosto seja visto, precisa que outro se anule. Nesse sentido, ausência e presença são dimensões que potencializam a máscara enquanto produção enigmática, cultural e estética.

O encantamento provocado por ela opera também no âmbito das aparências, por incitar o jogo da misteriosa expressividade entre aquele que é e aquele que aparenta ser. A condição é transitória, mas fixa uma permanência no decorrer de seu uso ao desafiar os parâmetros da temporalidade. O caráter transformador da máscara a torna única pela possibilidade de experimentar ou assumir, por instantes, estados variados de presença que o cotidiano não contempla em sua estrutura ordinária.

Dando continuidade à discussão do objeto máscara, transcrevo o comentário da pesquisadora italiana Cláudia Contin que explicita bem como as abordagens acerca da máscara oferecem caminhos distintos de entendimento e utilização para além do contexto cênico. Ela aponta que o estudo da máscara é

muito amplo segundo as mais variadas culturas, tanto que a pesquisa sobre estes rostos artesanais e artísticos não pertence exclusivamente aos estudiosos de teatro ou de formas rituais de representação, mas é compartilhada com etnólogos e arqueólogos (CONTIN, 2011, p. 57).

Esse mosaico de perspectivas direcionadas ao estudo da máscara, advindas de outras áreas, amplia a questão de sua utilização em muitos pontos, sobretudo por não limitá-la apenas ao teatro, situação em que é mais comum o seu uso e estudo. A utilização da máscara é conhecida em diversos espaços e com inúmeros significados, situações que discutirei a partir de agora.

Na literatura etnográfica, o estudo da máscara é recorrente nas investigações que se dedicam a contextos bem específicos, como nas sociedades consideradas tradicionais, revelando usos diferenciados em diversas culturas ao redor do mundo. Dentre as muitas pesquisas realizadas na área, gostaria de destacar o texto de Lévi-Strauss (2010) por tratar de aspectos referentes a contextos festivos e ritualísticos, que, apesar de não terem ligação direta com o contexto festivo e urbano de São Marçal, versam sobre pontos comuns ou bastante próximos das máscaras e das práticas simbólicas presentes no bairro do João Paulo.

Em *A máscara* (2010), Lévi-Strauss analisa como o termo máscara é bastante usual no cotidiano, especialmente nos institutos de beleza com seus cremes, conhecidos como máscaras para hidratar o cabelo e rosto, por exemplo. O autor inicia com essa explanação para localizar o rosto como potencialidade expressiva e majestosa da máscara. Segundo ele, a máscara “é mediadora por excelência entre sociedade e natureza” (2010, p. 30). A qualidade mediadora da máscara advém de um caráter divino, enquanto meio de entrar em contato com a dimensão sobrenatural.

Suas observações em relação à máscara são feitas com base em uma exposição realizada em Paris, sobre a qual relata o seguinte: “aqui e ali, máscaras, expostas aos pares, sublinham os contrastes e ajudam a perceber a diversidade [...] que reina soberanamente no mundo das máscaras” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 30). O rico acervo visto por Lévi-Strauss produziu nele uma significativa impressão, a de que o “homem social é, essencialmente, mascarado” (2010, p. 30).

As considerações do antropólogo sinalizam pontos relevantes, principalmente no que diz respeito à presença e à permanência da máscara como elemento essencial à condição humana, incluída em tipos tão diversos de sociedades e grupos. Esse pensamento ajuda a refletir acerca da máscara como objeto ritual, que Lévi-Strauss compreende como um dispositivo religioso eficaz.

Por outro lado, a simbologia da máscara nas festividades cômicas é destaque nos estudos de Bakhtin, que a descreve como um importante elemento de

expressão das transferências, da metamorfose, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo e da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos (1993, p. 35).

A reflexão trazida pelo autor diz respeito à necessidade humana de subversão da ordem, do extravasamento e da inversão dos papéis cotidianos potencialmente vivenciados nas festividades em geral. Como princípio básico, o âmbito coletivo busca nesses eventos e

celebrações a possibilidade de transgredir a própria realidade, durante o tempo convencionalmente reservado.

Para Bakhtin, o sentido da máscara na Idade Média e no Renascimento não se reduzia à noção, bastante corriqueira, de superficialidade ou falsidade como características básicas. Em uma amplitude maior, a máscara materializa, regenera e renova significados, promovendo metamorfoses das mais ricas e valiosas para quem experimenta seu uso. O tipo de análise empreendida pelo autor demonstra a complexidade da máscara ao se constituir como elaboração de diversos signos e como função simbólica, que opera de acordo com os sentidos relacionados ao seu contexto de elaboração e uso.

Embora o estudo se concentre na máscara utilizada no ambiente festivo, o presente texto não poderia desconsiderar a sua utilização no âmbito teatral, apontando para outras dimensões de seu uso. A literatura especializada sobre a máscara se equivale de muitos enfoques e análises, dentre eles destaque alguns livros que buscam discutir aspectos relacionados a máscara.

Uma referência visual bastante significativa e que contém mais informações sobre as máscaras brasileiras é o valioso registro fotográfico de mascarados do livro *Máscaras Brasileiras* (1986). A publicação conta ainda com texto do pesquisador Jacob Klintowitz, do qual menciono um pequeno trecho, por ir ao encontro das proposições desta pesquisa. Ele comenta que “não é preciso conhecer o teatro para perceber o significado e a compulsão da representação [pelo ser humano], basta simplesmente conviver com as festas folclóricas, os festejos carnavalescos” (KLINTOWITZ, 1986, p. 15).

Nessa passagem, Klintowitz apresenta explicitamente como o contexto festivo e público diz muito acerca da festa como lugar impregnado de representatividades e experimentações das mais diversas ordens, estilos, corpos e, por que não dizer, de máscaras.

Nos últimos anos, a produção acadêmica de diversas partes do Brasil tem demonstrado grande interesse por questões relacionadas à máscara, apesar de a maioria não contemplá-la como foco central de estudos. A riqueza analítica dessas produções oferece contribuições relevantes, desenvolvendo um diálogo profícuo no campo de investigação da máscara no âmbito festivo e espetacular (MENEZES, 2012; SILVA, 2011; MATOS, 2010; BITTER, 2008).

Recentemente, foram lançados dois livros que buscam diminuir a lacuna existente nos estudos teatrais brasileiros sobre a máscara. As produções *Teatro de Máscaras*, com organização de Nini Beltrame e Milton Andrade, publicado em 2011; e *Teatro, Máscara, Ritual*, organizado por Joice Brondani, Vilma Leite e Narciso Telles, publicado em 2012,

discutem a máscara em diversos aspectos, desde seu uso no treinamento do ator até as suas possibilidades de uso nas manifestações espetaculares, como objeto ritual e cênico.

Em 2013, os pesquisadores e admiradores das máscaras italianas foram agraciados com a publicação e tradução do livro *Arte Mágica*. A obra expõe a tradição da família Sartori, de Amleto Sartori e Donato Sartori, e suas técnicas de elaboração das máscaras. O livro também reúne um conjunto de textos de vários estudiosos sobre o tema, contemplando também as próprias máscaras ao dispor de um rico material imagético.

Os três livros são, portanto, leituras valiosas para estudiosos interessados em conhecer os aspectos relacionados ao uso e à feitura da máscara. As obras contribuem para a ampliação e difusão da temática, como também estimulam a realização de novas pesquisas na área, considerando o vasto território simbólico de práticas realizadas com máscaras pelo mundo.

Convém demarcar, ou seria melhor, situar para o leitor sobre qual máscara este estudo incursiona e que diálogos quero propor a partir dessa ação, direcionando, assim, para um posicionamento que não tem intenção de ser exaustivo e detalhista dada a riqueza e complexidade do artefato – máscara. Tal ato sugere cuidados e ressalvas para que o percurso seja repleto de contatos e conexões, e consiga realizar as ações que me proponho a fazer.

Para isso, apoio-me no estudo realizado por Silvia Silva acerca da presença da máscara nas festas públicas, tendo como campo de investigação a brincadeira de boi do município paraense de São Caetano de Odivelas. A máscara à qual me referi anteriormente se encontra “no rosto anônimo que a acolhe no meio da via pública. [...] sempre aberta às descobertas, sempre apta a misturar-se na multidão que brinca” (2011, p. 197).

A respeito desta máscara em especial saliento que ela se concretiza na rua, no encontro com o outro, no momento em que a cena se expande por meio do contato, da alteridade. Sua existência advém da necessidade do riso, do olhar, da festa, da vida, revelando materializações e acontecimentos em uma relação de troca e criação, especialmente de vivências acolhidas na rua, como território moveído do jogo.

Essa situação me fez lembrar as palavras do professor Graça Veloso (2009) ao se referir aos estudos do sociólogo francês Michel Maffesoli sobre a necessidade do outro em nossas relações, sendo elas espetaculares ou não. Maffesoli (1998) elabora seu discurso afirmando que estamos sempre em contato com o outro, em outras palavras, como afirma Veloso “o homem só existe no e pelo outro” (2009, p.217). A partir dessa consideração, a existência passa a ser um encontro motivado por engrenagens que necessitam da partilha como premissa para estar com o outro. No contexto do Encontro de Bois, as interações na

avenida são mediadas por muitos olhares, mas acredito no olhar do transeunte como força motriz capaz de produzir uma qualidade poética do encontro, que se traduz no convite ao jogo.

## **2.2 As máscaras nas manifestações espetaculares brasileiras: presença e diversidade na rua**

Esta seção se baseia na discussão das manifestações espetaculares brasileiras que contam com a presença da máscara em seus diversos formatos, tais como desfiles, cortejos, cordões e trajetos, que aglutinam e mobilizam um número expressivo de mascarados espalhados por várias regiões brasileiras. Assim, farei algumas incursões sobre a inserção da máscara nesses contextos, privilegiando na escrita os aspectos referentes ao Bumba boi maranhense. Como observa Borralho (2011, p. 176), “dos folguedos em que o boi é o principal personagem, no Norte e Meio-Norte, o mais prenhe de personagens mascarados é o Bumba meu boi do Maranhão”.

A esse respeito, este estudo compreende, com base nas pesquisas sobre máscara de Iza Trigo, que

podemos considerar também como máscaras os personagens do Bumba meu boi, os Orixás e seus paramentos, as Caretas do carnaval, os Caboclos de lança do Maracatu de Pernambuco e outras manifestações [...] vamos encontrar também um rico universo de máscaras abstratas de beleza estonteante nas tradições indígenas de várias tribos brasileiras (TRIGO, 2005, p. 54).

Muitos festejos, festas, celebrações e cortejos espalhados pelo Brasil fazem uso da máscara, nos mais diferentes tipos, cores, tamanhos e finalidades<sup>41</sup>. Entre os mais conhecidos, listo os mascarados do Cavalo marinho (Mateus e Bastião) e do Bumba meu boi (Pai Francisco, Cazumba); e os caretas da Folia de Reis ou Reisados, Congadas, Cavalhadas, Carnaval (Clóvis, Papaguns, Fofão) e Pastoril. Cada manifestação, assim como cada grupo, atribui funções e expressividades diferenciadas às suas máscaras.

Diante das dimensões continentais e da diversidade cultural do Brasil, torna-se impossível “catalogar” as manifestações existentes que apresentem em sua estrutura festiva e expressiva, a máscara. Pelo país afora, a presença de equivalências ou proximidades entre os mascarados das manifestações citadas acima criam o mais rico acervo de máscaras de

---

<sup>41</sup> Em alguns estados do Nordeste, o brincante que porta a máscara nas manifestações espetaculares recebe outros nomes, como careta ou figura, esta denominação é mais recorrente nos estados da Bahia, Ceará, Pernambuco.

diversos feitios e cores. Essa teia de significações contém tipologias que demonstram como a inventividade dos grupos consegue produzir máscaras tão ricas, expressivas e únicas.

Nesse sentido, sigo a mesma direção empreendida por Borralho (2011) no registro e descrição de algumas manifestações brasileiras. Assim, para realizar uma melhor apresentação das festas, utilizo-me da forma como o autor organizou sua escrita, seguindo o calendário litúrgico católico “que de fato é o que rege os ciclos das brincadeiras populares brasileiras” (2011, p. 172). Nesse sentido, sua observação partiu dos seis ciclos festivos: pascal, pentecostal, junino, santos de outubro, natalino e carnavalesco.

Entretanto, acrescento ao meu texto duas festas, que não foram abordadas pelo autor, contribuindo, de certa forma, para a ampliação de um material que já se revela, em sua razão de ser, como uma possibilidade de acesso ao conhecimento de algumas máscaras brasileiras. Isso não significa que se trata de um estudo definitivo, visto que nunca irá se finalizar, graças à dinamicidade inerente dos fenômenos festivos. Espero que outros estudos busquem, persistam e se embrenhem nas paisagens, nos becos, nas avenidas e nas paragens que contenham a máscara como impulso maior de criação e seus desdobramentos expressivos.

Por enquanto, apresento algumas das máscaras que encontrei no meu trajeto guiado pela curiosidade, mas pensando bem, acredito que no caminho todo fui atraída por elas. Esse encantamento sempre esteve presente em meus dias, deixando meus poros em alerta e os meus olhos perplexos diante de tanta inventividade. Talvez por isso, chegar a certas manifestações que eu não conhecia foi mais do que uma atividade unicamente direcionada para a elaboração desta dissertação, ecoando em outras conexões e estabelecendo vínculos para um exercício da alteridade.

Para começo de conversa, quero destacar que os primeiros contatos visuais que me recordo de ter tido com a máscara se deram no Carnaval maranhense na década de 1990, época que é sempre muito propícia para reunir um número expressivo de mascarados pelas ruas da cidade. O encontro, nada amistoso, se deu com o popular e enigmático Fofão, que ganha as ruas no período da folia.

A máscara de Fofão é feita de látex e, geralmente, possui feições diabólicas ou rostos transfigurados, sujos de sangue e com cicatrizes, cumprindo sua missão de amedrontar as pessoas, principalmente as crianças. Outro tipo de máscara de Fofão é feita artesanalmente de papel machê, mas ela não é muito utilizada. Sua roupa é composta de um macacão largo, muitas vezes feito de chita, com guizos dentro da roupa e na gola do macacão, produzindo um som bem característico. Assim, o Fofão anuncia com suas passadas a sua chegada, oportunizando aos que têm medo tempo para correr ou se esconder das suas provocações.

O mascarado carrega nas mãos dois símbolos muito importantes para sua abordagem: uma vareta, para evitar mordidas de cachorros; e uma boneca pequena, que serve para humanizá-lo, a fim de que os adultos não se afastem com sua chegada, que tem como objetivo pedir dinheiro.



Imagem 19– Grupo de Fofões. Fonte: Secretaria de Turismo do Estado do Maranhão.

Foi a esse universo mascarado, repleto de jogo e inventividade, que fui apresentada desde cedo. Quis trazê-lo para a escrita neste momento por ter sido a minha primeira referência de máscara e também por apontar rastros do meu possível interesse por ela. Acredito que o fascínio tenha ocorrido nas cenas que vi quando criança, momento em que, apesar do medo, fui atravessada pelo encantamento, mesmo sem saber direito do que se tratava.

As duas festas, desfiles e festividades que passo a comentar a partir de agora são situações muito particulares de celebração. Seguindo a linha de organização de Borralho (2011), eu as descrevo no seguinte formato analítico: os mascarados conhecidos como cabeçudos e pirrôs presentes no ciclo junino, na cidade paraense de São Caetano de Odivelas; e, do interior da Bahia, apresento o Zambiapunga, cortejo de mascarados geralmente realizado no mês de novembro.

Do Pará, tomei conhecimento, pela escrita de Silva (2011), da ocorrência na cidade de São Caetano de Odivelas de um cortejo carregado de visualidades mascaradas. Silva nos brinda com uma análise cuidadosa das máscaras odivelenses a partir da espetacularidade de alguns personagens típicos da festa junina, como os cabeçudos e os pirrôs. A autora parte da compreensão da festa como um componente simbólico e lúdico da cidade, sobretudo os

aspectos contemporâneos e estéticos que garantem múltiplas possibilidades expressivas da máscara. Como um grande baile carnavalesco ao ar livre, a folia do Boi ganha força a cada ano na cidade. A festa tem como características a livre adesão, a comicidade e a improvisação, não se restringindo apenas às particularidades citadas.

No cortejo do boi, os personagens cabeçudo e pirrô dão uma dimensão estética e espacial à festa odivelense, juntamente com a estrutura festiva carregada de significados locais. Os três personagens “são figuras do repertório da brincadeira, escolhida por seus brincantes, independente do número de participantes que fazem a mesma escolha” (SILVA, 2011, p. 95).

O estudo de Silva contribuiu para a compreensão da máscara enquanto artefato simbólico e singular do grupo, que expressa visualmente o contexto estético como elaboração que leva em consideração o imaginário local, acrescentando à cena contemporânea e à cena de rua, importantes fundamentos acerca da máscara como elemento dinâmico e indissociável das formas de criação no âmbito espetacular.

Na Bahia, tive conhecimento, por meio do documentário *Bahia, singular e plural*<sup>42</sup>, da existência do Zambiapunga, manifestação espetacular típica do estado, que é vista mais precisamente nas cidades de Nilo Peçanha, Taperoá, Cairu e outros municípios do interior. O desfile do Zambiapunga comumente se realiza no primeiro dia de novembro, dia de Todos os Santos e véspera de Finados, sendo que em algumas situações a saída ocorre pela madrugada do dia de Nossa Senhora do Rosário, como acontece na cidade de Cairu.

O Zambiapunga sai às ruas em forma de cortejo. Os intuitos para essa ação são variados, que incluem acordar os moradores ao som de instrumentos de percussão, principalmente pelo uso de ferramentas utilizadas na agricultura, como pás e enxadas. O uso desses materiais aponta para o universo rural de onde vem a maioria dos brincantes mascarados. Outra suposição dada para a saída do cortejo se refere ao desejo de afugentar os maus espíritos, dada a relação da festa com a véspera do dia de Finados.

As máscaras utilizadas são de dois tipos: de pano e de papel. Ambas são estruturadas de formas diferenciadas, bem como as feições também. Nos cortejos longos, os caretas preferem utilizar as máscaras de pano, devido a sua resistência. Geralmente, as caretas feitas de papel possuem feições diabólicas, visando espantar pessoas ou maus espíritos, enquanto a máscara de pano atua mais como uma veste colorida, para cobrir o rosto. O traje do Zambiapunga é feito de pano e papel de seda de cores variadas.

---

<sup>42</sup> O documentário está disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=Mzg-J9scGqw>.



Finalizando, destaco o depoimento do professor Armindo Bião contido no documentário. Ao se referir aos aspectos das máscaras produzidas na festividade, ele comenta que a máscara materializa o imaginário característico da região. Os envolvidos, que são na maioria homens, dão formas às máscaras seguindo suas vontades e desejos, e também a partir dos contatos culturais estabelecidos no jogo da dinamicidade. Essa composição é feita a partir do repertório disponível na região do recôncavo e baixo-sul do estado, apontando o Zambiapunga como parte significativa da cultura baiana, expressa em suas manifestações materiais e imateriais.

Essas duas manifestações espetaculares ocupam lugar de destaque em suas regiões, constituindo um sistema simbólico complexo em uma rede de elementos situados em contextos sociais muito diferentes. Elas destacam a pluralidade de funções características da máscara, decorrentes da possibilidade de participar da multiplicidade da vida, criando novas realidades, outras formas de existir, sendo aceita e reconhecida pela localidade.

A respeito da máscara de Pai Francisco, algumas questões foram fundamentais para a compreensão de seus modos expressivos, dentre elas destaco a importância de estabelecer um diálogo com os princípios e equivalências encontrados em narrativas que conferem a ele múltiplas existências, bem como o contexto elaborativo e simbólico que a máscara está inserida. Ao tomar conhecimento dos diversos modos de ser de Pai Francisco, percebi como as narrativas compõem cada um a sua maneira, com perspectivas diversas e que poderão complementar a análise do personagem.

### **2.3 Múltiplas faces de Pai Francisco:** variantes e repertórios cênicos

A presente seção tem como finalidade apresentar aspectos relacionados a Pai Francisco, assim como os elementos específicos que o caracterizam na trama do Boi. Destaco um pouco da sua história, segundo algumas narrativas que encontrei sobre suas façanhas no Boi maranhense.

Inicialmente, descrevo Pai Francisco como um mascarado visto com mais frequência nos Bois dos sotaques de matraca e zabumba, tanto da capital quanto do interior do estado. Sua máscara geralmente é feita de pano leve, de cor preta. Em alguns casos, os brincantes “costumam usar máscaras grotescas em papelão moldado com papel e cola, ou ainda em couro cru (pele de animal com pelos)” (BORRALHO, 2011, p. 177). Essa variedade

mascareira será abordada posteriormente. Por enquanto, trago um panorama inicial acerca dos aspectos estéticos da máscara.

Quanto às possíveis origens da inserção de Pai Francisco no Boi maranhense, acredita-se que podem estar relacionadas ao auto e “diz respeito, principalmente, à história do *conflito do desejo de Catirina que quer comer a língua do boi preferido do patrão*” (VASCONCELOS, 2007, p. 20. Grifo da autora). Na história, Pai Francisco é tido como um dos elementos centrais, juntamente com o boi e Catirina, devido à triangulação desejo-roubo-língua.

Fora isso, não se tem conhecimento de outras estruturas narrativas que contemplem sua participação. Contudo, é importante salientar que muitos enredos partem desse roteiro básico para suas criações cênicas, gerando modos diversificados de atuação de Pai Francisco, apesar de ter sido observado que existem práticas que nem o mencionam em suas encenações.

As representatividades atribuídas a Pai Francisco e Catirina variam de acordo com as narrativas encontradas em diversas fontes, como toadas, artigos, dissertações e teses. Pesquisadores de diversas partes do país, como Tácito Borrvalho (2012), Regina Prado (2011), Gisele Vasconcelos (2007), Joana Oliveira (2006) e Cavalcanti (2002), entre outros, vêm desenvolvendo diálogos que levam em consideração o universo simbólico e espetacular do Boi.

De início, trago mais uma vez Oliveira (2006) que denominou de “inversão de papéis” as alternativas existentes dentro do universo do Boi que conferem a Pai Francisco a possibilidade de assumir posturas que subvertem a ordem. É o que sugere a valentia do empregado ao se passar, por instantes, pelo dono do boi, no sentido de oferecer o animal, como se fosse o “patrão da fazenda, pega lá na fazenda, ela [Catirina] deseja a língua do boi, e ele pega e rouba a língua do boi” (Oliveira, 2006, p.51).

A autora também destaca a condição social de Pai Francisco ao se referir a ele como “a encarnação do elemento social da colônia, do negro escravo” (OLIVEIRA, 2006, p.81). A circunstância colocada por ela me fez pensar no caráter subversivo do empregado da fazenda ao se configurar como aquele que “transgride a ordem estabelecida para a aplicação da justiça social” (BORRALHO, 2012, p. 99).

Essa perspectiva analítica expõe saídas para as relações de subserviência características do Brasil colônia, uma vez que a posição de Pai Francisco se converte em símbolo máximo que se mobiliza para combater tais mecanismos. Para isso, ele tem “como arma a artimanha, o espírito trapaceiro, a astúcia, únicos recursos numa luta entre desigualdades” (PRADO, 2011, p. 192).

Outra versão, bastante destoante das descritas até agora, atribui ao casal um caráter duvidoso, pois entende Pai Francisco “como um assassino e Mãe Catirina como uma mulher na qual não se poderia confiar” (BARROS, 2007, p.153). Nessa variante, a perspectiva do patrão da fazenda prevalece sobre a do empregado, em que o boi se configura como “a peça fundamental do rebanho, princípio de acumulação de capital, símbolo de riqueza” (PRADO, 2011, p. 192).

Contrariando a descrição acima, em outra narrativa, Pai Francisco aparece como um “homem honesto e pacato, embora um tanto grotesco e caricato” (CAVALCANTI, 2001, p. 69). Nessa mesma linha, Borralho (2012, p. 99) caracteriza o casal como “lavradores desempregados [...] que buscam pouso e trabalho. [...] [Pai Francisco] homem pobre do campo, vencedor apesar das intempéries”.

As toadas são outra fonte de entendimento acerca das abordagens narrativas que tratam de Pai Francisco. As letras das músicas discorrem sobre suas ações das mais ricas e variadas formas, que se referem a ele com características relacionadas ao boi, a Catirina e aos demais elementos da brincadeira. Entretanto, é possível perceber que as toadas tratam a história de Pai Francisco de uma forma muito comum, no sentido da proximidade com as versões já apresentadas. Em geral, as composições expressam comportamentos de Pai Francisco em diferentes situações, como o trecho abaixo que se reporta ao momento em que o crime é descoberto.

Vaqueiro vai buscar meu boi  
 Não vai demorar  
 Eu quero meu boi brincando  
 Não deixe Nego Chico te enrolar

(Toada de Humberto Mendes, cantador do Bumba meu boi de Maracanã).

Na toada composta por Humberto Mandes, mais conhecido como Humberto de Maracanã, Pai Francisco assume a fama de faceiro. Nesse contexto, ele é considerado de “lábria boa”, que consegue enganar com facilidade qualquer pessoa, habilidade que utiliza em sua defesa, já que, se descoberto, poderá ir para a cadeia por conta do roubo do boi ou até ser morto pelo fazendeiro como retaliação. Nessa circunstância, a mentira representa a sobrevivência de Pai Francisco diante da situação perigosa.

Conforme me relatou seu Euzébio, brincante de Pai Francisco do Boi da Maioba, apesar de o personagem levar fama de ladrão, quem pratica o furto é Catirina e não ele. Segundo Seu Euzébio<sup>43</sup>,

[n]a comédia, o Pai Francisco não rouba o boi da fazenda. Quem rouba é a Catirina, porque enquanto ele tá na roda do boi, brincando com os rajados, com as tapuias com os cabocos reais, a Catirina, por ser uma mulher grávida interessante, se você vê qualquer mulher chegando perto do animal, ela grávida, ele amansa. Ela passa a mão no boi com calma e tira o boi da roda (Informação verbal).

A história contada por ele revela nuances interessantes, a começar pela postura de Catirina ao cometer a transgressão. Como autora, ela assume uma posição de luta frente a uma necessidade essencial, de buscar o alimento desejado por conta de sua condição gestacional. A simbologia implícita nessa situação será discutida posteriormente.

Em sua narrativa, seu Euzébio ainda explica que Pai Francisco é o principal suspeito pelo roubo do boi, “porque foi ele que foi fazer o negócio” com o Amo, ao pedir que ele vendesse seu boi. Por isso, os olhares se voltam com frequência a Pai Francisco, na roda do Boi, todos ficam em alerta ao saber do negócio que não vingou. Diante da situação favorável, Catirina aproveita que “o vaqueiro dá um descuido e tira o boi da roda da fazenda”, completa seu Euzébio.

Ouvir a narrativa de um brincante de Pai Francisco possibilitou um valioso e importante contato, por se tratar de um conhecedor em potencial da função nas tramas referenciadas. A cada palavra dita sobre Pai Francisco ficou evidente o valor, o respeito, o cuidado e a cumplicidade nutridos pelo brincante em relação ao seu ofício no universo do Boi. Ao descrever sobre questões pontuais, a relação singular que seu Euzébio mantém com o Pai Francisco foi se revelando como uma reflexão necessária à pesquisa, sobretudo, por expor o estado de abertura que o brincante demonstrou ao conceder-me a entrevista. Penso que é a partir dessa disponibilidade que seu Euzébio vai construindo, ano após ano, elementos para compor seu jogo como Pai Francisco.

Em outra vertente, algumas práticas boeiras realizadas no interior do estado, principalmente na região do litoral ocidental maranhense, tratam de modo diferenciado a história de Pai Francisco e Catirina. Aliás, o casal não chega a se configurar como centralidade simbólica nos enredos encenados nessa região. Os Bois de Zabumba do interior dispõem de outras referências para compor suas variantes cênicas.

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida em janeiro de 2015 com Euzébio Marcos Vieira Pinto (51 anos). É policial militar. Reside no bairro da Madre Deus, município de São Luís.

Vasconcelos (2007), ao observar o cômico nas apresentações do Boi Capricho da União, da cidade de Santa Helena, notou que o famoso desejo de Catirina, em alguns enredos, não é totalmente encenado, chegando a ser suprimido em alguns casos. A autora destaca que diversos são os motivos que levam ao roubo do boi, não se sobressaindo a versão protagonizada por Pai Francisco e Catirina. Nessas narrativas, conhecidas como comédias<sup>44</sup>, os grupos costumam substituir a função de Pai Francisco por outras figuras, de características cômicas, que recebem o nome de palhaços ou palhaceiros.

Estes têm como função “conversar ou mexer com o público [...] numa situação de jogo constante com a platéia” (OLIVEIRA, 2006, p. 66). A criação desses repertórios cênicos respeita o imaginário dos grupos locais envolvidos, revelando uma estrutura cômica que se modifica ao agregar novas histórias que não têm relação direta com as peripécias do casal.

A trama cômica desenvolvida pelos palhaços é criada a cada ano pelos próprios brincantes, entretanto, se um personagem tem uma boa repercussão junto ao público, no próximo ano, seu retorno à cena é garantido. Acerca da presença de elementos como objetos, bichos confeccionados, bonecos e máscaras, seu Lourenço Pinto, do Boi Capricho da União, diz que sua utilização tem como intenção “causar espanto, admiração, surpresa, esse é o objetivo maior de sua criação, é para fazer com que a assistência fique *abismada!*” (Lourenço Pinto apud VASCONCELOS, 2007, p. 29. Grifo da autora).

A irreverência é outra marca registrada desses repertórios cômicos que, comumente, abordam temas do cotidiano dos brincantes ou fazem referência aos fatos mais marcantes do ano em que ocorre a apresentação. Para criar, o palhaço conta com um rico acervo simbólico do próprio grupo, narrativas e expressividades para inventar a história que será encenada a cada ano. Como afirma Borralho (2012, p. 61), “é no interior que se encontram as variações mais acentuadas”.

O palhaço geralmente é o “único intruso da fazenda, é autor de toda a trama, cria toda uma situação visando despistar todos da fazenda a fim de ter a posse do boi do patrão” (VASCONCELOS, 2007, p. 92). A função do palhaço apresenta algumas semelhanças com a de Pai Francisco, sobretudo por ser aquele que fica à espreita para pegar o boi precioso. Além disso, as narrativas se equivalem nos pontos do rapto e da morte do boi. Agora, deixarei o modo como a história se desenrola até chegar ao seu ápice triunfante de captura do boi e

---

<sup>44</sup> “As nomenclaturas *matança*, *comédia*, *palhaçada* ou *doidice* são referentes às encenações cômicas ocorridas na festa do Bumba-meu-boi, apresentadas principalmente nos *sotaques* de: *zabumba* e de *costa de mão*” (VASCONCELOS, 2007, p. 20. Grifos da autora).

ressurreição para a inventividade dos palhaços encarregados de organizar as encenações da comédia.

Das muitas formas discursivas que coexistem no sotaque de zabumba, transcrevo uma em especial para demonstrar como as narrativas tratam a questão do roubo do boi. A história começa da seguinte maneira:

Um homem mascarado que chega a uma fazenda; vê e se interessa pelo boi especial que brinca e pertence a um amo; dirige-se a um vaqueiro que é responsável pelo boi, que consulta o amo. Vaqueiro e amo descartam qualquer possibilidade de negociar o boi; o boi é roubado. O boi é encontrado (mudo) doente ou morto; o homem mascarado é preso e castigado; o boi é recolocado na roda, urra e volta a brincar. (BORRALHO, 2012, p. 62. Nota de rodapé).

Segundo Prado, apesar das inúmeras formas encontradas para se contar o caso do Boi, muitas delas adotam as mesmas representações, “sempre assentadas numa necessidade insolúvel que o pobre procurará equacionar com o *roubo* do reprodutor” (2011, p. 186. Grifo da autora). Tanto na comédia quanto no auto, são destacados aspectos cômicos e situações que têm a resolução do conflito central referente ao roubo do boi como desfecho comum.

Em outra localidade maranhense, mais precisamente na Região da Baixada, os modos de atuação de Pai Francisco também são diferenciados. Neste caso, consistem na duplicidade exercida pelo brincante ao assumir as tarefas de Cazumba e Pai Francisco, de forma alternada. O fato ocorre nas chamadas “morte de levantar” e “morte de esbandalhar”. Nos dois rituais da morte do Boi, o papel de Pai Francisco se expressa de forma singular.

Para conhecer o que compõe cada uma das especificidades citadas, recorro às investigações de Matos (2010), que trata da representatividade do Cazumba na cidade de Penalva, Região da Baixada maranhense. Mas antes de discutir sobre os níveis de atuação de Pai Francisco nas matanças, gostaria de mencionar as características de cada uma delas.

Segundo a autora, a morte de levantar se caracteriza, de modo em geral, pela manutenção da armação do boi. Ao final do ritual, o boi não é destruído; os brincantes, sem oferecer resistência, deixam o boi fugir, sendo impossível localizá-lo.

Na morte de levantar, o “Cazumba, que passa a interpretar o papel de *Pai Francisco*, trava um longo diálogo com o *Patrão*, cantando em versos improvisados explicações sobre os motivos que o levaram a matar o *boi*” (MATOS, 2010, p.104. Grifos da autora). O ritual começa à noite e segue até as primeiras horas do dia seguinte. Devido à duração prolongada e supostamente desgastante, requer-se para esse posto um brincante experiente, que entenda as etapas da matança, pois “os diálogos são longos e é necessário ter todo o domínio sobre a

narrativa para improvisar quando do esquecimento de algum trecho da fala” (MATOS, 2010, p.62).

Como visto, nesse tipo de narrativa e encenação, Pai Francisco tem uma função muito próxima da que foi descrita no início deste subcapítulo. Como responsável pelo roubo do boi, ele também é acusado de matá-lo e, após a ação executada, chega o momento de explicar as motivações para o crime. É nessa parte da encenação que os brincantes envolvidos demonstram o repertório codificado ao longo dos anos e que nunca se encerra, pois está sempre aberto a atualizações. Tudo é executado com muita irreverência, improvisação e estado aberto para o jogo.

Por outro lado, a morte de esbandalhar consiste na construção de um boi exclusivo para o ritual, geralmente fruto de promessa. Ao final da matança, a armação do boi é destruída. Em alguns casos, é feita a divisão das partes do animal entre os brincantes e o público presente. A posição de Pai Francisco nesse ritual consiste na “obrigação de prender o animal, acompanhado pelos demais Cazumbas” (MATOS, 2010, p.104).

Nesta construção narrativa, Pai Francisco é aquele que auxilia na captura do animal. Esse momento é considerado crítico e requer muita atenção, devido ao temperamento arreado e ao porte do animal, necessitando de um grupo numeroso e valente para apanhá-lo. O brincante de Pai Francisco, com veste de Cazumba, segue pelas ruas com seus companheiros na missão de trazer o boi para o momento final do ritual.

Convém destacar que, nos dois tipos de rituais, a transição de Cazumba para Pai Francisco ocorre no momento em que este último precisa dar conta do boi. A mudança de um personagem para outro ocorre com a retirada da máscara de Cazumba. A ação cômica vai se desenvolvendo sem que o brincante tenha a necessidade de vestir a máscara de Pai Francisco, acrescentando ao seu traje apenas um “chapéu de palha (e) espingarda de caça” (BORRALHO, 2012, p.62).

Questões pertinentes a essa variação cênica merecem uma atenção maior, especialmente no tocante às dimensões relativas à presença e ausência da máscara que operam simbolicamente a alteração mencionada. Nesse caso, a ação do brincante é compreendida como uma passagem, no sentido de assumir duas funções diversificadas – Cazumba e Pai Francisco –, mas complementares na prática ritualística supracitada. Esses tipos de modificações ocorrem no plano simbólico e se presentificam na situação espetacular.

Um exemplo é o fato de o brincante, ao representar Pai Francisco, permanecer com a bata do Cazumba, roupa característica do personagem. Aqui, a duplicidade não deve ser vista como uma oposição, um conflito ou coisa similar. Na verdade, o próprio brincante

compreende essa dinâmica e sem reservas cria repertórios a partir das gestualidades, qualidades e falas características de Pai Francisco e Cazumba.

Outra questão relacionada à dupla diz respeito à proximidade existente entre eles. Destaco que ela se localiza em dois pontos muito tênues: vida e morte. Como dimensões consideradas aparentemente opostas, no contexto boieiro elas são entendidas como possibilidades que celebram a renovação da brincadeira. Esses aspectos não se relacionam exclusivamente ao animal em si, mas perpassam muitas dimensões da brincadeira e daqueles que dela participam.

Portanto, quando me refiro à vida e à morte como característica presentes no Pai Francisco e no Cazumba, quero salientar, antes de tudo, que não estou polarizando os dois termos, mas tomando-os como aspectos que convivem de forma amistosa e simbólica no universo do Boi.

Apesar dessa aparente ambiguidade, o brincante que assume o posto de Cazumba e Pai Francisco lida com essa situação de uma forma bastante comum, pois a entende como um dos eixos norteadores de seu trabalho, que evidencia aspectos tão singulares de cada personagem.

As múltiplas formas de brincar de Pai Francisco até então apresentadas demonstram as variedades expressivas que o brincante pode experimentar, tendo como fio condutor sua capacidade inventiva de acordo com seu âmbito grupal. São nesses espaços que a atuação de Pai Francisco ou de sua função se atualiza ao criar novos repertórios cênicos.

As diversas maneiras de expor a história do casal e do roubo do boi mantêm em suas narrativas proximidades que convergem ao explorar como centralidade discursiva “a consumação de um desejo” (VASCONCELOS, 2007, p. 94). Independentemente da localidade ou do sotaque praticado, o desejo se configura como uma constante nas representações. As construções narrativas se diferenciam apenas no objeto que se deseja, de modo que manifestam opções de “desejamento” de acordo com as “concepções teatrais próprias de cada boi e ao contexto particular de cada encenação” (CARVALHO, 2011, p. 88).

A maioria das narrativas pesquisadas, apesar de escassas e, por vezes, confusas, apresentam um ponto em comum ao assinalar a língua do boi como objeto de desejo de Catirina. No entanto, em uma entrevista exposta por Matos (2010, p. 31), o brincante Marciano Nunes conta que “ele [Pai Francisco] só matou o *boi* porque *Catirina tava desejando comer um pedaço do fígado*” (Grifo da autora).

As narrativas expostas levam-me a considerar que as falas produzidas acerca do fato mítico da brincadeira, que conta o possível “roubo” da língua do boi, são passíveis de



elaborações das mais distintas ordens e simbolismos. O que se verifica é que “esse desejo pode ser apresentado sob diversos aspectos, que não dizem respeito somente ao de comer a língua do boi, de saciar a fome, [...] mas de tratar de uma série de problemas de ordem social, apresentados de forma cômica” (VASCONCELOS, 2007, p. 94-95).

Muitos significados estão implícitos no ato deliberado de comer a língua do boi, posicionamentos que revelam como o desejo pode representar algo que vai muito além de saciar a fome, no caso específico da trama do Boi. O casal Pai Francisco e Catirina “é o par portador do desejo que pode simbolizar a satisfação de muitas necessidades” (BORRALHO, 2012, p. 99). Nesse caso, a língua assume conotações relacionadas a poder, transgressão, desejo do novo e mudança de vida. Isso representa como as próprias estruturas discursivas do Boi fazem dele uma analogia das relações sociais, uma espécie de “metaboí” (OLIVEIRA, 2006).

Deslocando a análise para a Grande Ilha de São Luís, a estrutura cômica se diferencia em muitos aspectos dos praticados nos sotaques da Baixada e de Zabumba realizados no interior e, em alguns casos, dos Bois desses sotaques domiciliados na capital. Pelos contextos simbólicos e materiais completamente distintos, o núcleo cômico representado pelo casal Pai Francisco e Catirina passou a assumir, nas últimas décadas, uma configuração muito restrita que, até bem pouco tempo atrás, não se via com tanta frequência na brincadeira da capital.

Oliveira comenta essa peculiaridade ao observar a participação de Catirina no Boi maranhense. Segundo ela, Catirina aparece “mais como bailante do conjunto do que como palhaço da comédia e poucos são os brincantes experientes em fazer essa ‘parte’ do jogo” (2006, p. 14). O contexto descrito também pode se aplicar ao seu par, Pai Francisco.

Na brincadeira, Pai Francisco ganhou novos modos de estar em cena. Acerca desse redimensionamento expressivo, que se relaciona à dança e à interação com os demais brincantes e o público, observam-se os modos como os repertórios incorporados privilegiam, ou melhor, ampliam outras movimentações, inovando nas escritas corporais do brincante.

De acordo com Ribeiro (2011), a dança de Pai Francisco no sotaque da Ilha ou Matraca possui singularidades que se estabelecem no jogo de múltiplas situações que exaltam a comicidade, a irreverência e as trapalhadas de Pai Francisco direcionadas ao boi. As movimentações geram aproximações entre ambos que são desfeitas posteriormente graças às investidas de Pai Francisco com seu longo e afiado facão em direção ao boi. Momentos depois, o ciclo se reinicia produzindo uma grafia espacial de deslocamento pautada no jogo da atração e repulsão, do afeto e do medo. A autora detalha que Pai Francisco

no grupo do sotaque de matraca tem a função de animar e divertir o público com seu facão, além de abrir a roda do Boi. Sem uma sequência de passos definidos, deslocando-se aleatoriamente pelo espaço, ele brinca na roda do Boi. Observamos que, ao lado do boi, o facão é o elo que possibilita o bailado entre eles (2011, p. 139).

É relevante dizer que esse jogo não se resume aos dois citados, pois também se aplica aos demais brincantes, diferenciando-se apenas na intenção e no contato de acordo com a função de cada personagem dentro da roda do Boi. Pai Francisco pode assumir intenções variadas, como aquele que provoca o boi e corteja a amada Catirina, mas que também assume posturas contrárias, ao exercer uma atitude de valentia frente aos caboclos de pena. Quero enfatizar que esses comportamentos não são entendidos como obrigatórios ou como um manual de posturas a ser seguido, visto que o brincante tem como aliado o jogo, a troca de olhar, o seu corpo e o do outro, como alternativas de encontros múltiplos e criadores na cena.

Os motivos que possibilitaram a ressignificação de Pai Francisco, principalmente nos Bois da capital, são atribuídos, em partes, à configuração espacial e ao tempo cronometrado dos arraiais como indicativos que interferiram na sua representatividade e estética.

Os arraiais são espaços reservados para a apresentação das danças típicas do período junino, contando com uma programação diversificada<sup>45</sup> e previamente divulgada. Seu formato varia de acordo com a localidade e com o apoio recebido para sua criação. Muitos são patrocinados pela prefeitura e/ou governo do estado, que contam com arraiais em espaços fixos, conhecidos pelo público maranhense.

A organização de arraiais em espaços privados, como os estacionamentos dos shoppings centers, consolidou nos últimos anos uma estrutura diferenciada para a apresentação dos grupos e artistas locais. Antes de discorrer sobre tal característica, destaco que as disposições espaciais dos arraiais são variadas, podendo ser no formato circular ou de arena; quanto ao local de apresentação, ela pode ocorrer no chão ou palco. Este último desponta como a forma mais praticada nos espaços dos shoppings centers e de alguns arraiais oficiais.

Com a inserção do palco, que lembra o estilo à italiana, as dinâmicas representativas e dancísticas da brincadeira receberam um redimensionamento expressivo que nunca havia sido praticado. Antes, a organização cênica contemplava as apresentações em círculos ou

---

<sup>45</sup> Nos arraiais, há uma extensa programação distribuída por vários pontos da cidade que inclui a participação de outras brincadeiras como: Dança do Cacuriá, Quadrilha junina, Dança do Boiadeiro, Dança Portuguesa, Tambor de Crioula, shows de artistas locais e demais atrações culturais.

formatos similares e com todos os brincantes desenvolvendo sua movimentação no chão, o que proporcionava um contato mais próximo com o público, que tinha a possibilidade de entrar no cordão do Boi para dançar, quando autorizado pelo Amo.

Nas apresentações ocorridas no palco, os grupos precisam se dispor em fileiras, criando um desenho alinhado que facilite a visualização da brincadeira pelo público, entretanto, a dinâmica participativa ficou comprometida. A inserção do palco estabelece e delimita uma relação palco-plateia com cadeiras dispostas próximas ao palco como modo de apreciar a brincadeira. Nesse modelo, a questão visual se apresenta como componente que proporciona o contato com a brincadeira.

A existência de arraiais comunitários, organizados nos bairros, é bastante comum em algumas cidades maranhenses, apesar de ser uma prática quase em desuso. A coordenação fica por conta dos próprios moradores, que se mobilizam, contando com os seus poucos recursos financeiros e estruturais para garantir uma programação que contemple várias brincadeiras da época junina. Geralmente, a instalação do arraial é feita na praça ou em uma rua ampla o suficiente para a apresentação das brincadeiras e circulação do público.

Convém salientar que cada distribuição cênica possibilita um tipo de organização característica. Com isso, os grupos tiveram que se adaptar aos diferentes espaços existentes. O deslocamento territorial e simbólico oportuniza a composição de novos repertórios cênicos adaptados agora às novas realidades expressivas. As alterações, as mudanças nos ângulos e os diversos formatos são frutos das dinâmicas culturais e turísticas que se cruzam e se misturam criando novas espacialidades.

#### **2.4 A veste de Pai Francisco: materiais, feitura e usos**

Neste item, busco discutir com mais detalhes os aspectos relacionados à confecção da máscara a partir de seu contexto cênico específico e que dá sentido à sua existência: o Bumba boi maranhense. Julgo importante considerar os modos de confecção da máscara, o emprego de diversos materiais e as possibilidades expressivas atribuídas a ela. Ao longo do tempo, mudanças ocorreram, criando máscaras de diversos formatos e modelos de confecção variados que possibilitaram novas expressividades ao corpo brincante, como já foi destacado neste trabalho. Seguramente, cada vez mais, as máscaras de Pai Francisco são compostas de novos materiais que acrescentam à visualidade bastante singular do personagem uma expressividade valiosa.

Borrvalho (2011) propõe o estudo da máscara baseado em três características importantes, a saber: a) por tipo ou feição; b) por material de confecção; e c) por modelo de construção. Nessa perspectiva, a máscara de Pai Francisco pode ser organizada da seguinte maneira: a feição remete ao formato que caracteriza a máscara, que em geral, mantém uma proximidade com o rosto humano, apesar dos traços grotescos; o material de confecção corresponde aos materiais empregados para sua construção, no caso, tecido, algodão ou malha, variando de acordo com a disponibilidade do material; e, por último, o modelo de construção diz respeito ao modo como a máscara é confeccionada.

Nesse caso, a máscara de Pai Francisco é de feitura simples, devido ao material empregado que é o tecido, sem a necessidade de um molde ou base para sua confecção, como ocorre com as máscaras feitas de couro e papel machê. É importante considerar que a criação da máscara é uma parte muito particular do processo, sendo regido pelo acesso aos materiais e aos modos de feitura que o brincante dispõe.

No tocante aos materiais empregados para a confecção da máscara, comumente o brincante se utiliza de um tecido bem leve ou malha e depende muito dos recursos financeiros destinados a sua construção. Acerca do material utilizado, existem alguns cuidados mínimos a tomar, como “critérios de ‘vestibilidade’ e adaptabilidade da máscara, não só ao rosto do ator, mas também aos movimentos de todo o resto do seu corpo” (CONTIN, 2011, p. 65-66). A “vestibilidade” da máscara demonstra como a leveza do pano é um item essencial a ser levado em conta. Se desconsiderado, pode resultar em uma máscara sem movimento, dando ao rosto a impressão de imobilidade, uma feição com pouca expressividade.

A preferência por um tecido leve também revela a preocupação do brincante em utilizar materiais que facilitem a sua transpiração e que não pesem no rosto. Esses cuidados são tomados para que a máscara não dificulte a sua movimentação, já que a leveza, apesar da máscara visualmente possuir muitos ornamentos, é um dos pressupostos buscados pelo brincante.

Como máscara facial, a veste do Pai Francisco conta geralmente com um nariz vermelho pontiagudo e alongado. Em algumas máscaras, é acrescida uma peruca feita de linha de tricô de cores variadas ou de retalhos, que são costurados na própria máscara. Outros brincantes preferem usar, no lugar da cabeleira, um chapéu. E há situações em que o brincante faz uso do chapéu e da peruca. A máscara comumente é da cor preta para representar a condição étnica de Pai Francisco, mas isso não significa que essa característica seja seguida por todos os brincantes.

Prova dessa liberdade – e também da disponibilidade dos materiais – que para alguns brincantes é o princípio básico para sua criação, foi a máscara vista na Festa de São Marçal do ano de 2014. O brincante de Pai Francisco do Boi do Maiobão colocou na avenida uma máscara que se afastava das tipologias mais comuns e utilizadas pelos seus colegas. Comumente a máscara de cor preta, como já destacado, é considerada o modelo padrão dentro das visualidades praticadas entre os brincantes de Pai Francisco. A novidade trazida pelo brincante do Boi do Maiobão consistia no uso de um pano estampado de onça para compor a máscara. Diante do ineditismo, do ponto de vista do material empregado, a máscara chamava atenção devido ao seu aspecto plástico.



Imagem 20 - Máscara de Pai Francisco feita de tecido estampado. Junho de 2014.

A espetacularidade do brincante do Boi do Maiobão era uma combinação composta pelos aspectos visuais e cênicos. A máscara que se apresentava no Encontro de Bois simbolizava a possibilidade concreta de novas experimentações postas na avenida, endereçadas a quem transitava e participava do cortejo, incluindo nessa relação o público, os integrantes do grupo e o próprio brincante de Pai Francisco. Os três componentes descritos funcionam como contatos que, no momento em que se encontram, oportunizam a atualização da máscara e, ao mesmo tempo, por ela são afetados.

Ainda na discussão acerca da confecção da máscara, outro aspecto que levo em consideração neste momento diz respeito ao tamanho do rosto e sua proporcionalidade. Destaco, sobretudo, a distância entre os olhos, a centralidade da boca e o ponto certo de costurar o nariz como questões fundamentais para sua elaboração, pois evitam que problemas

gerados pelas medidas erradas do rosto atrapalhem o jogo do brincante. A máscara precisa vestir bem a cabeça do brincante, caso contrário, poderá dificultar seu jogo. Por exemplo, se os buracos da máscara correspondentes aos olhos não se encaixam ao local mencionado, encobrendo um dos olhos, a movimentação cênica vai exigir mais do brincante. A preocupação maior é direcionada ao “corte dos olhos – geralmente amplo para compensar a visibilidade escassa” (CONTIN, 2011, p. 85).

Por outro lado, nas manifestações espetaculares, a desproporção, o rasgado e o desajuste são elementos essenciais para motivar o riso, como também prendem o olhar de quem busca, mentalmente, consertar a suposta falha. A visualidade desengonçada de alguns brincantes emerge na avenida como construção irreverente, que leva ao riso e à zombaria que se misturam na multidão festiva.



Imagem 21 – Máscara de Pai Francisco com cavanhaque e cabelos longos coloridos. Junho de 2013.

As etapas de elaboração apontam para o saber empírico da construção da máscara, que respeitam características essenciais para um bom caimento no rosto, assim como “o peso, as dimensões, o ponto do corpo no qual as máscaras são ‘vestidas’ ou a própria distância entre corpo e máscara” (CONTIN, 2011, p. 58). A proporcionalidade, tão bem destacada pela citação, leva em consideração o tamanho da máscara e a altura do brincante, a fim de garantir uma visualidade que amplie o corpo, seus respectivos gestos e intencionalidades.

A máscara de Pai Francisco cobre todo o rosto do brincante, da cabeça ao pescoço, ou seja, a máscara é vestida, contando com aberturas para os olhos e boca, por isso o pano

precisa ser flexível, maleável e ao mesmo tempo feito de um material resistente, para dar conta da intensa jornada junina.

Alguns brincantes permanecem com as máscaras utilizadas em anos anteriores, o que não se caracteriza como problema ou descuido. A riqueza dessa reutilização, por assim dizer, consiste na reunião carregada de outras cenas, como uma potência que vai se criando a partir do rastro de outras vivências festivas. É por isso que não se tem como fugir da ideia de que a máscara é o próprio convite ao jogo.

A máscara como elemento cênico e plástico resulta de um trabalho manual e atento do brincante, cada detalhe recebe um cuidado diferenciado, requer uma atenção especial. O estilo da máscara diz muito acerca do gosto individual do brincante, sua estética se pauta nos materiais que lhe estão disponíveis ou no acervo de suas vivências com outras máscaras já usadas ou vistas em outras oportunidades. Geralmente, a máscara é feita pelo próprio brincante ou por alguém muito próximo.

Sendo a máscara confeccionada pelo brincante, uma relação poética se desenrola no momento de criação. O brincante passa a assumir, nesse momento, a função de artesão de si ao elaborar a máscara, que mesmo inacabada e aguardando os últimos ajustes já carrega uma presença que afeta, chamando o corpo à cena. E assim, a máscara joga, convida e atrai seu fazedor.

O brincante cria e tece, ali mesmo, sua interação com a máscara em construção, em uma relação singela, delicada e potencialmente criativa. É ver de fora o que irá lhe vestir e transformar, identificando o momento íntimo dessa construção poética. Assim, ao “vestir uma máscara ou introduzir nela seu rosto, se se tratar da mesma pessoa que a construiu, já esteve dentro dela, pois, ao construí-la, o mascareiro já a habita” (AMARAL, 2004, p. 47).

Nesse sentido, pondero que a magia da produção da máscara enquanto objeto material se constitui de momentos de criação que são experimentados antes da construção da máscara. Quando o brincante reúne os materiais necessários para confeccionar a máscara ou realizar ajustes em sua estrutura, uma relação inventiva vai sendo construída, a qual possibilita ao brincante momentos iniciais de jogo e experimentação. Como explicitado, a cena e o corpo coexistem em todos os estágios da relação do brincante com a máscara.

No contato inicial com a máscara, Amaral afirma que há “diferença [...] entre colocar a máscara no rosto e colocar o rosto na máscara. Colocar o rosto na máscara significa sair de si, entrar no desconhecido” (2004, p. 47). O formato da máscara de Pai Francisco leva o brincante a vesti-la, ou seja, a ação de colocar a máscara no rosto é realizada. Isso não afasta a possibilidade de o brincante experimentar o estado descrito por Amaral.

Vestir a máscara não impossibilita que o brincante participe ou crie contatos a partir desse desconhecido que, observando bem, em muitos casos, devido ao uso prolongado da máscara, não é tão desconhecido assim. Quando faço essa colocação, tenho o entendimento de que a autora se referia ao contato sempre único, independentemente do tempo de uso, que a máscara possibilita a quem deseja utilizá-la.

O mascaramento deixa visível o corpo em trânsito que se mostra de formas variadas. Essa imagem sugere o corpo como motor de criação da cena e acontece porque a máscara produz uma expansão, uma dilatação e um transbordamento ocasionados por sua presença, aqui e agora, ao possibilitar que o corpo expressivo se mantenha em alerta e também em ação.

Para continuar a reflexão sobre o uso da máscara, passo agora à discussão das possíveis motivações que ocasionaram o uso da máscara de Pai Francisco no universo boieiro. De antemão, sinalizo que são desconhecidas, visto que não foi encontrada nenhuma narrativa que apontasse tal intento, assim, dados os encontros e variações, talvez se torne impossível conhecer a origem da inclusão da máscara no Boi maranhense. Entretanto, embora o estudo não possua um viés de descrição historicista, a curiosidade em conhecer este aspecto levou-me a considerar e questionar as prováveis investidas poéticas que suscitaram a máscara na brincadeira.

Para isso, coloquei-me na condição de explorar não o ponto de partida, que penso estar longe de ser situado, mas de discorrer sobre os desdobramentos e deslocamentos praticados ao longo dos tempos. Por isso, peço licença para supor, elaborar e construir um percurso inventivo, mas que apresenta um diálogo que se propõe a pensar principalmente a cena e não instituir definições.

Pelo exposto até agora, posso sugerir que a máscara de Pai Francisco pode ter adentrado o universo boieiro como forma de caracterização. Desse modo, como elemento cênico, o mascaramento serviu para produzir um efeito de destaque. Outra possibilidade para a inclusão da máscara pode estar relacionada com a necessidade de um dispositivo para chamar a atenção do público ou para diferenciar o Pai Francisco dos demais brincantes, destacando a máscara como elemento marcante e indispensável nas apresentações.

De modo diferente, o uso da máscara da Catirina é mais fácil de deduzir e compreender, já que quem brinca de Catirina, na maioria das vezes, são homens. Nesse caso, o mascaramento pode dar-se de diversas formas, como vestir a máscara, pintar o rosto com carvão ou apenas pintar os lábios de batom. Essas possibilidades servem para dar uma feição feminina a sua aparência, sendo o mascaramento peça-chave da sua comicidade. O



transvestimento é muito recorrente nos Bois, mas nos últimos anos mulheres têm assumido o posto de Catirina.

A inserção das mulheres em posições antes ocupadas somente por homens merece uma atenção especial, por configurar uma mudança visual, expressiva e simbólica no universo até então predominantemente masculino do Boi (PRADO, 2011). Antes, a participação das mulheres se resumia ao papel de mutuca – salvo quem brincava na condição de índia – cuja função era dar assistência a quem solicitasse, oferecendo-lhe água, bebida ou comida no decorrer das apresentações.

Além disso, as atribuições mais comuns das mulheres no Boi consistiam na preparação interna da brincadeira, trabalhando como bordadeira, costureira e na produção da comida no decorrer do ciclo do Boi. Atualmente, a inserção da mulher acontece também em outros campos, principalmente os de poder e prestígio, como na diretoria e na função de cantadora e/ou compositora, entre outras atribuições boieiras.



Imagem 22 – Catirina na festa de São Marçal. Junho de 2014.

Voltando à discussão que contempla a inserção da mulher no posto de Catirina, algumas especificidades são observadas. Comumente, não há a obrigatoriedade do uso da máscara, entretanto, algumas brincantes, independentemente do sotaque, costumam utilizar uma pintura facial para caracterizá-la. Por outro lado, a peruca aparece como item indispensável para compor a aparência de Catirina.

Entretanto, observa-se que em muitos grupos espalhados pelo estado opta-se por manter um homem na tarefa de Catirina, dentre muitas peculiaridades, porque assim tem-se a

preservação do tom cômico e jocoso que o homem imprime ao papel. Outra visualidade que contribui para essa permanência se refere à barriga proeminente, que simula a gravidez, que muitas vezes é vista toda desengonçada, torta, amassada e caída.

Mas julgo importante destacar que, com essa descrição das múltiplas e valiosas maneiras de se brincar de Catirina, não quis comparar ou estabelecer uma visão polarizada a partir do gênero, nem instituir um modo correto e único de brincar, mas sim pensar a respeito da inserção de outras possibilidades praticadas por cada brincante, que encontra na espetacularidade a forma de demonstrar sua existência cênica.

Pensando nos encontros culturais e nos fluxos cênicos comuns, Pai Francisco possui similaridades com outros personagens existentes em algumas manifestações espetaculares. O parentesco expressivo, chamado por Armindo Bião (2000) de matriz estética, aponta para as narrativas que se aproximam de repertórios cênicos comuns. Um exemplo dessa equivalência se encontra no Cavalo marinho, manifestação típica pernambucana, realizada na região canavieira da Zona da Mata Norte, no período do clico natalino.

As figuras às quais me refiro recebem o nome de Mateus e Bastião. Segundo Prado, os feitos de Pai Francisco correspondem “aos escravos trapaceiros Mateus e Bastião das versões pernambucanas” (2011, p. 193). Na história da brincadeira do Cavalo marinho, os dois são convocados pelo Capitão para tomar conta da festa dos Santos Reis do Oriente enquanto ele viaja. Ao assumirem a responsabilidade de realizar o baile, ambos se fazem passar pelos donos do terreiro e preparam a festa, mesmo sem ter nenhum conhecimento sobre sua organização.

A dissertação *O ator brincante no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho*, de Ana Caldas Lewinsohn, aborda aspectos importantes das figuras de Mateus e Bastião. A pesquisa intencionou estudar os estados de jogo presentes nas duas figuras a partir de observações de campo, a fim de encontrar possíveis contribuições para o trabalho do ator do Teatro de Rua. De acordo com Lewinsohn,

Mateus e Bastião são parceiros, entram na roda e nela permanecem até o dia amanhecer. Fazem a função de protetores da roda, lidando com todas as interferências que acontecem durante a noite, como os bêbados, cachorros e crianças. Sempre de uma maneira cômica, os dois fazem a função de palhaços da brincadeira (2008, p. 40).

A festa dura a noite inteira, e Mateus e Bastião fazem parte da brincadeira do começo ao fim. Na encenação, muitas figuras aparecem na roda – espaço destinado para botar as figuras. Cada uma acrescenta à cena uma situação particular e bem cômica, representando o

imaginário local e o cotidiano da lida com a cana-de-açúcar. As figuras comumente representam trabalhadores rurais, políticos e policiais, enfim, a sociedade canavieira, na qual muitos brincantes estão inseridos.

Como brincantes fixos, Mateus e Bastião têm como tarefa conduzir o Cavalinho marinho de modo que tudo ocorra dentro “dos conformes”, com muita diversão, jogo e risos. Nesse sentido, uma relação diferenciada é estabelecida pelo fato de que os dois permanecem durante toda a brincadeira. A preparação dos brincantes revela características muito peculiares de treinamento de cada um, exigindo um preparo e uma corporeidade atenta para situações que se desenrolam até o raiar do dia.

Mateus, Bastião e Pai Francisco são típicos personagens que correspondem à representação do empregado que, descontente com sua condição de trabalho, busca mecanismos que lhe possibilitem criar situações, mesmo que temporárias, de usufruto dos benefícios de seus patrões. São personagens com funções bem específicas e, geralmente, são responsáveis por estabelecer uma relação mais próxima com o público. A Catirina aparece como outro elo que une os três. Na versão pernambucana, as personagens também mantêm um relacionamento amoroso e a maioria das narrativas destaca Catirina como esposa ou namorada de Mateus e Bastião.

As máscaras de Mateus e Bastião são “fabricadas em couro pelos próprios brincantes do folguedo ou então com o rosto pintado de preto (carvão) ou branco (goma de mandioca), efeitos que acabam também funcionando como uma máscara” (LEWINSOHN, 2008, p. 40). Os modos singulares de representação da máscara pernambucana impulsionam estados diferenciados de presença devido à função simbólica da brincadeira, o que não indica que similaridades cênicas com ou sem máscaras não sejam encontradas nas demais espetacularidades brasileiras.

Outro fator interessante envolvendo a máscara de Pai Francisco se refere a sua não comercialização. A máscara é feita, como já explicitado, para ser utilizada pelo brincante de Pai Francisco. Já a careta do Cazumba encontra mais possibilidades de comercialização. Alguns artesãos fabricam a careta sob encomenda, em tamanho pequeno, para venda e distribuição para alguns museus e estudiosos, assim como para o público em geral. A circulação das caretas de Cazumba aponta para contextos exteriores à festa do Boi, uma vez que esta máscara transita por outros âmbitos simbólicos, revelando modos diferenciados de se relacionar com ela.

O tipo de produção da careta de Cazumba se assemelha em alguns aspectos aos modos de feitura da máscara de Pai Francisco, pois ambas são feitas artesanalmente,

confeccionadas sob encomenda, no sentido de ser criada e destinada a uma pessoa específica. No caso de Pai Francisco, os sentidos da máscara permanecem relacionados ao seu contexto festivo específico de produção e uso, o que não impede que a máscara passe por processos de resignificação.

Com base nesse contexto ritualístico e de significação no qual a máscara se insere, discutirei nas próximas linhas o lugar ocupado pela máscara com o encerramento das festas juninas. Desse modo, o tempo de pausa desponta como uma dimensão relevante para a compreensão da máscara como objeto de forte caráter simbólico, que circula significativamente no universo cultural do Boi, antes de ser compreendida como elemento cênico.

O período entre as festas caracteriza o momento em que os grupos se organizam para a época junina. Nesse tempo específico de preparação, alguns objetos, dentre eles a máscara, recebem cuidados especiais no que tange à construção e, em alguns casos, reparos ou adequações para novos usos. A existência de uma teia de objetos na brincadeira e sua função simbólica representa para o grupo a presença de um sistema material rico e complexo caracterizado pelas roupas, instrumentos musicais, máscaras e adereços dos mais diversos formatos que revelam aspectos culturais elaborados pela subjetividade individual e coletiva.

Ao ler as considerações de Contin (2011), um ponto na sua discussão me chamou a atenção por destacar uma dimensão pouco relacionada à máscara. A autora põe em relevo aspectos referentes à morte da máscara. Normalmente, os estudos sobre a máscara destacam situações de seu uso, sem discutir o que acontece com a máscara no intervalo, quando não se brinca.

Com base nessas considerações, a perenidade da máscara de Pai Francisco é estabelecida “de vários modos pelas culturas que a produzem e a utilizam” (CONTIN, 2011, p. 115). As escolhas partem do próprio brincante, que decide ou é levado a decidir pela possibilidade de se desfazer ou não da máscara. Desse modo, Contin pergunta: “de que morrem as máscaras?”. Nesse sentido, destaco duas variantes a serem levadas em consideração como posicionamentos que pesam na hora de abandonar ou descartar a máscara usada: o desgaste por conta do uso; e a busca pela novidade, que é impulsionada pela vontade de expor uma nova máscara na avenida.

Entretanto, “há casos em que a morte da máscara é adiada ao máximo possível, através do cuidado e da manutenção, até o momento inevitável do abandono” (CONTIN, 2011, p.115). Os cuidados são tomados de acordo com cada brincante, mas, geralmente, a máscara passa por um processo de higienização após o encerramento das apresentações.

Outros procedimentos adotados para privilegiar a sua conservação são o conserto ou reparo, assim como o cuidado de guardá-la em local limpo, evitando o contato com traças e baratas.

Diante do exposto, a máscara de Pai Francisco se apresenta como uma máscara tipicamente maranhense. Sua criação e formas caracterizam um jeito bem peculiar de uso e feitura. Contudo, antes de fazer tal colocação, como já comentado, busquei identificar a existência de parentescos estéticos com outras manifestações brasileiras. A busca pretendia encontrar proximidades ou possíveis influências presentes na máscara maranhense, mas percebi pouca concordância estética com algumas das máscaras pesquisadas.

A estrutura de criação da máscara, que aparenta ser fácil, é resultado de muitos ensinamentos acumulados ao longo dos anos, apontando para a existência de um conjunto de práticas, como o uso de materiais específicos, que visam garantir maior durabilidade à máscara para aguentar a maratona das apresentações juninas. Além disso, o processo de feitura revela jeitos únicos e diferenciados de construir a máscara, sobressaindo-se a inventividade do brincante. Assim, a cada ano, tem-se a garantia de que novas tipologias se apresentem ao público adicionando à memória social da cidade, sobretudo do João Paulo, modelos poéticos que reverberam como novas possibilidades expressivas (SILVA, 2011).

Para refletir acerca dos sentidos atribuídos à máscara de Pai Francisco, é necessário retomar a paisagem festiva do Encontro de Bois do João Paulo, já que os sentidos da máscara nesse contexto se realizam de forma mais plena e expressiva. Como momento específico, a festa mostra a diversidade imagética composta pelas máscaras, pois sua existência é imprescindível para todos que brincam de Pai Francisco. Portanto, a avenida é carregada visualmente de muitas faces e de inúmeros estilos, como ficará claro no próximo capítulo.

Para tal empreitada, no próximo capítulo, realizo a discussão acerca da presença da máscara na festa de São Marçal. Com esse objetivo, recorri aos interlocutores que me contaram suas narrativas na função de Pai Francisco. Cada história exposta descreve trajetórias marcadas por motivos diversos para o começo na condição de Pai Francisco.

### **3 MASCARADOS EM CENA: o brincante de Pai Francisco na festa de São Marçal em São Luís - MA**

O terceiro capítulo aponta para questões referentes à festa de São Marçal, especialmente para a participação do brincante de Pai Francisco no cortejo dos Bois do sotaque de Matraca. Como já pontuado no primeiro capítulo, a festa de São Marçal ou Encontro de Bois do João Paulo se caracteriza como celebração da alteridade, impregnada de formas particularmente expressivas do universo simbólico maranhense. De festa marginalizada ao *status* de celebração oficial, o Encontro de Bois carrega em seu histórico o entendimento da festa como um lugar de memória coletiva e trajetória de resistência boieira.

A cada ano, o Encontro de Bois se ressignifica com novas construções simbólicas e narrativas nas quais valores estéticos são partilhados pelo grupo e, em uma dimensão maior, pela própria cultura. Vale ressaltar a importância da festa como momento significativo para os Bois do sotaque de Matraca, representando para o brincante o espaço simbólico e físico que, historicamente, esteve relacionado aos longos anos de negação e proibição da brincadeira, que impediam o Boi de brincar em outras territorialidades na capital.

Como símbolo maranhense, a festa de São Marçal constitui um marco essencial para o Bumba meu boi, assim como para o bairro do João Paulo. As situações compartilhadas por quem participa da festa são ocasiões que põem em destaque um conjunto de modos de ser que, de certo modo, caracteriza a festa enquanto espaço carregado de percursos estéticos e simbólicos que são intensificados no decorrer do Encontro.

As reflexões que se seguem são resultantes de duas etnografias realizadas nos anos de 2013 e 2014, ambas ocorridas no dia 30 de junho. Acompanhar a festa de São Marçal foi fundamental para revelar aspectos ligados aos processos expressivos produzidos pelos brincantes. Mas, além da etnografia, entrevistas com brincantes de Pai Francisco foram realizadas a fim de conhecer mais detalhes do universo criativo vivido por eles, no que concerne ao uso da máscara e às suas participações no Encontro de Bois no bairro do João Paulo.

O meu papel de pesquisadora, de certo modo, contrariava o perfil de pesquisador praticado convencionalmente em outros campos de conhecimento, pois ao frequentar o Encontro de Bois meu corpo também festejava o dia de São Marçal. Nesses momentos, rastros e ecos de minhas participações em edições anteriores aos poucos vinham à tona na minha memória criando novas formas de participar da festa.

Na prática etnográfica, minha atenção voltava-se para as interações e experiências vividas durante o processo da caminhada e passagem dos Bois, sendo evidenciada a observação do brincante de Pai Francisco como elemento constitutivo desse ato. Nesse caso, difícil mesmo foi não ceder à chamada sonora das batidas frenéticas e convidativas das matracas para participar da festa. Desviar ou perder a atenção nesse contexto múltiplo é coisa fácil de acontecer, por conta da riqueza sonora, cênica, visual e dancística da festa.

Diante da situação, restava manter-me em alerta para o tipo de contato que poderia, de certo modo, prejudicar, reduzir ou deslocar o interesse que fundamentava a minha observação. Por outro lado, o estado de alerta levou-me a conhecer e considerar situações e interações necessárias para a compreensão de Pai Francisco e do brincante que o representava.

Reiterando, pesquisas no campo etnográfico apontam para uma atitude de mais atenção, cuidado e alteridade, sobretudo, pelo fato dos fenômenos culturais possuírem uma natureza complexa. De tão ricas possibilidades simbólicas, de minha parte, considero a festa de São Marçal como um tipo de celebração que, dada a potencialidade expressiva das vivências festivas, parece não caber em uma única data. A festa cria a percepção de uma temporalidade ampliada devido à profusão imagética, interativa e festiva experimentada em São Marçal.

Nos deslocamentos investigativos e também espaciais realizados para o entendimento da cena mascarada de São Marçal, algumas questões só foram compreendidas no campo, assim como novas perguntas foram surgindo no decorrer da pesquisa. Desse modo, o contexto da investigação revela, acrescenta e desconsidera alguns questionamentos; assim como novas argumentações redimensionam o campo de reflexão para novas possibilidades de análise.

Antes de realizar a etnografia, pensei que um dos principais desafios seria o fato de a festa pesquisada acontecer anualmente, o que sugeria que eu teria um único dia para investigar a realidade festiva de São Marçal. Contudo, ao participar de ensaios de alguns grupos e frequentar determinados arraiais da cidade<sup>46</sup>, fui compreendendo que o Encontro de Bois, apesar de sua especificidade e importância cultural, não seria o espaço exclusivo para minha observação.

Nesse sentido, acompanhar as etapas que antecedem o Encontro de Bois foi necessário, uma vez que elas contêm elementos, ações e posturas relacionados aos brincantes de Pai Francisco e que pouco se diferenciam da espetacularidade praticada na festa de São

---

<sup>46</sup> Os arraiais frequentados foram Arraial da Praça Maria Aragão, Arraial da Praça Nauro Machado, Arraial do Canto da Cultura, Arraial da Praça da Faustina e Arraial da Casa do Maranhão.

Marçal. As formas de apresentação dos grupos, comentadas no capítulo anterior, podem ser agrupadas em duas situações específicas de acordo com o espaço reservado para a apresentação dos grupos: a dos espaços físicos dos arraiais e a do cortejo realizado no bairro do João Paulo.

Levando em consideração as composições coreográficas e ações realizadas em locais organizados para as apresentações juninas, destaco primeiramente os espaços fixos, como arraiais privados e públicos, onde o brincante de Pai Francisco desenvolve sua movimentação e jogo respeitando a limitação espacial estipulada pelo palco. A outra forma possui semelhanças com a primeira no que concerne à restrição do espaço da cena, entretanto, a diferença entre ambas consiste na condição movente da segunda, como eixo fundamental da espetacularidade dos brincantes no cortejo do João Paulo.

Desse modo, acompanhar as apresentações nos arraiais que antecedem a festa de São Marçal permitiu um olhar mais atento às possíveis formas vivenciadas no dia 30 de junho. Isso não significa que busquei traçar apenas as diferenças e similaridades ao frequentar os arraiais e a festa de São Marçal, mas sim compreender a espetacularidade do brincante de Pai Francisco nesses dois momentos distintos.

Outra dimensão percebida antes da etnografia diz respeito às questões que emergem à medida que a investigação avança com a aproximação do universo a ser pesquisado. Da primeira etnografia, feita em 2013, para a segunda, realizada no ano seguinte, as descrições preliminares colhidas deram um entendimento mais voltado para aspectos gerais do Encontro, como a estrutura da festa, a participação dos grupos e a relação da festa com a figura de São Marçal, dentre outros apontamentos. A etnografia de 2014 intencionou a observação mais atenta do brincante de Pai Francisco e do uso que ele faz da máscara no decorrer do cortejo dos Bois.

A descrição das etapas etnográficas pode aparentar certa rigidez ou sugerir a observação e o tratamento de questões de forma isolada. Na prática, os aspectos comentados foram discutidos como pertencentes e também compositivos do universo boieiro pesquisado, entretanto, de acordo com os estágios da pesquisa, dados e informações receberam maior destaque, mas sem desconsiderar que, na dinâmica da brincadeira e da festa de São Marçal, esses elementos coexistem e se relacionam de diversas maneiras.

Acerca do campo etnográfico, a antropóloga Luciana Carvalho descreve que, por melhor “que nos preparemos para realizar a etnografia, o campo sempre nos brinda com situações, boas ou ruins, das quais nem sequer suspeitamos e que se revelam, queiramos ou não, essenciais para o nosso trabalho” (2011 p. 110). Nesse cenário de múltiplos sujeitos e



suas experiências variadas, a festa de São Marçal se apresentou como uma experiência etnográfica das mais ricas, em que cada brincante de Pai Francisco contribuiu de forma peculiar com a pesquisa por meio de sua presença inventiva e espetacular.

Assim, reitero que esta pesquisa visa conhecer quais são os sentidos da máscara na festa de São Marçal, buscando apreender quais são os efeitos produzidos por ela no tocante ao riso, ao medo e à aproximação com o público. Portanto, gostaria de enfatizar, no início deste capítulo, que o campo de investigação do presente trabalho se direciona para a compreensão da espetacularidade dos brincantes de Pai Francisco, sobretudo, no uso da máscara e do corpo que se manifestam em constante criação na avenida.

A intenção maior foi observar a espetacularidade do brincante e ao fazê-lo notei que deveria desconsiderar alguns posicionamentos que pudessem, de alguma forma, atrapalhar ou reduzir dimensões fundamentais no meu percurso investigativo, dentre eles a ideia do corpo idealizado do brincante. Também mantive minha atenção voltada para as reações do público frente aos contatos do brincante, pois me interessou conhecer os tipos de sociabilidades praticadas e as relações com a espetacularidade do brincante.

No Encontro de Bois, o ato de observar não é uma exclusividade do público. Digo isso, porque apesar de o brincante de Pai Francisco atrair múltiplos olhares e risos para si, ele também acompanha as situações ocorridas ao seu redor. Desse encontro, são criadas condições para infinitas interações, momento que aproxima brincante e espectador para o jogo e partilha da cena. No decorrer do texto, comentarei algumas formas de interação observadas entre Pai Francisco e o público, incluindo o relato do meu próprio envolvimento com o brincante do Boi do Maracanã.

No ano de 2013, optei por realizar uma caminhada pela Avenida São Marçal no dia 29 de junho. A escolha desse dia para a visita deu-se por dois motivos: por ser a véspera da festa e pelo feriado do dia de São Pedro. Com o feriado, o fluxo de carros e ônibus diminui na Avenida São Marçal e, com o comércio local fechado, a quantidade de pessoas também é reduzida. Aproveitando a calmaria do dia e as condições propícias para ajustes e acertos, os organizadores e demais colaboradores realizam os últimos detalhes para o Encontro de Bois que acontece no dia seguinte.

Meu deslocamento até o bairro na véspera da festa significou uma boa oportunidade para conhecer a dimensão festiva que vai afetando o bairro antes mesmo de seu início oficial. Retomando a ideia da caminhada como proposta estética e, neste caso, de certo modo, etnográfica, minha passagem pela avenida buscava situar peculiaridades presentes nesse espaço preparativo que antecede a festa, momento esse que era resultante de um processo de

múltiplos agentes. Nesse sentido, observei que a existência do evento começava a ocupar não só os espaços físicos, como também o próprio corpo de quem já se preparava para a festa, antecipando os seus efeitos simbólicos e expressivos.

Após a etnografia realizada e com as entrevistas concluídas, a realidade cotidiana de alguns brincantes foi se evidenciando como uma vivência diversa e complexa. Mundos que se aproximam por conta das condições de trabalho, por exemplo, mas que acabavam por produzir experiências e características muito singulares nos corpos dos brincantes, assim como seu entendimento sobre Pai Francisco e sua representatividade na roda do Boi.

O universo da brincadeira com suas práticas simbólicas intrínsecas também contribuiu para a construção desses corpos brincantes. Entendo-os como corpos que carregam uma história, inseridos em uma determinada cultura e que criam a partir das relações estabelecidas com o outro e consigo mesmo. Os processos inventivos e as múltiplas experiências geradas na brincadeira compõem as vivências espetaculares de cada brincante, acrescidas da corporeidade construída ao longo da vida, sobretudo, pelo contexto de trabalho e lazer em que o brincante está imerso.

Aspectos relacionados ao corpo cotidiano e à preparação para a cena são dimensões valiosas que revelam as qualidades expressivas que contribuem para a espetacularidade do brincante. A aproximação do contexto da brincadeira com o cotidiano do brincante – outro ponto significativo – evidencia a criação de presença como marco poético de geração de cena. Diante disso, corpo cotidiano e corpo da cena, apesar de acionados em momentos diferenciados, não são entendidos como qualidades cênicas contrárias, pois ambas são situações que colaboram na escrita de cada corpo, potencializando-o como gerador de sentidos.

Nas próximas linhas, relato o contexto do Encontro de Bois a partir do meu olhar, segundo a minha proposta investigativa. Isso significa que descreverei situações muito específicas, compreendidas como recortes ou molduras devido à paisagem complexa da festa e suas múltiplas dimensões de análise. Assinalo que mesmo detendo-me aos aspectos estéticos da festa, minha postura se afasta de uma visão totalizante da espetacularidade dos brincantes de Pai Francisco observados na celebração.

Todo ano, o Encontro de Bois se estabelece como único, por acontecer em um instante preciso e inventivo, capaz de demarcar trajetórias e percursos criativos bem específicos. A cada edição, novas vivências são partilhadas e somadas às já existentes e, como característica intrínseca dos fenômenos espetaculares, elas estão sujeitas a novas afetações, costuras e também adições.

Cada Bumba boi de Matraca acrescenta à cena de São Marçal sua história e particularidade grupal, o que significa que cada Boi estabelece sua presença de modo singular. No momento da passagem na avenida, o grupo domina visualmente a paisagem festiva; no trajeto, os brincantes desenham corporalmente suas poéticas caminhanças. Esse formato de experimentação em curso se estende ao público, que pode construir suas narrativas poéticas e fluxos de modos muito similares aos dos brincantes. O que move ambos é a descoberta repleta de rotas, idas e vindas, paradas e deslocamentos, cujo destino se vislumbra, independente do ponto de chegada, na necessidade do encontro e do compartilhamento com o outro.

A próxima seção foi pensada com a finalidade de expor os meus primeiros contatos com o bairro do João Paulo e com a festa de São Marçal, assim como discutir as duas etnografias realizadas nos anos de 2013 e 2014. No entanto, os transcursores que tento descrever aqui fazem parte de engendramentos que se iniciaram nas minhas primeiras participações na festa, isto é, em outras edições. Desse modo, o que apresentarei a partir de agora são impressões e relatos aliados às observações realizadas nos anos citados.

### **3.1 Trilhas de uma etnografia: considerações acerca do visto e vivido na festa de São Marçal**

O bairro do João Paulo sempre ocupou espaço em minhas memórias. Muitas delas foram registradas durante passagens pelo bairro, pois quando criança minha relação com o João Paulo era essa: um local de acesso que eu percorria para chegar a outro ponto que, no caso, era o Centro da cidade. Meu contato visual com o bairro se dava de dentro do ônibus sempre em movimento, com as imagens difusas e contorcidas, vistas através da janela de vidro arranhada e suja da condução. Assim foram estabelecidas as minhas primeiras impressões do João Paulo.

As minhas memórias de infância e juventude são compostas desses fragmentos imagéticos do bairro, que compõem uma espécie de mosaico formado por cenas rápidas, difíceis de captar e compreender dada a velocidade do ônibus. A cada nova travessia, novas paisagens se revelavam, pois enquanto umas imagens se perdiam, outras se fixavam. Com o tempo, o João Paulo deixou de ser um local estranho, passando a se configurar como um espaço conhecido, mas não ao ponto de ser considerado familiar. Ao assumir essa postura, evito possíveis limitações ao tratar do bairro da festa de São Marçal e dos brincantes de Pai

Francisco. Por essas razões, minha atitude consiste no esforço dirigido à experiência do estranhamento como exercício investigativo.

Foi somente a partir dos engarrafamentos diários que enfrentei no João Paulo a caminho da universidade que comecei a conhecer mais detalhes das visualidades da Avenida São Marçal, que na época se chamava Avenida João Pessoa. A cada ida e vinda pelo bairro, ficava mais fácil observar os detalhes da paisagem que se mostrava, a cada novo dia, como única.

O João Paulo respira gente, muita gente. É um daqueles bairros em que tudo acontece, tudo tem; que vive se reinventando e em que a vida pulsa em suas ruas. No momento desta escrita, chegam à minha mente imagens de tantas passagens diárias e andanças pelo bairro, acontecimentos, encontros, Bois, compras, gente. É como se a minha memória se materializasse no momento desta escrita.

Muitas vivências, principalmente os episódios cômicos, se somam às minhas memórias de outrora pelo bairro. Trafegar pela avenida de ônibus e com o vidro da janela aberto era um exercício de muita ousadia, desconhecimento ou descuido do passageiro. Era comum na época que, ao passar pela feira do bairro, alguém – geralmente criança ou adolescente – jogasse sobras de alimentos estragados em direção ao ônibus. Vez ou outra, passageiros eram atingidos e, apesar da situação desagradável, era impossível manter-se sério diante da situação constrangedora.

Ao reportar-me a esses pequenos detalhes anteriores à pesquisa e às observações que fiz em campo nos dois anos de mestrado, percebi que é impossível não relacionar os dados da investigação com as minhas vivências de outros anos. Em minha participação como espectadora nas edições anteriores à condição de mestranda, compartilhei situações muito peculiares e ricas que, apesar da minha postura não se relacionar com a de pesquisadora, permitiram muitas observações e registros imagéticos que permaneceram gravados no caderno de campo da memória. Dessa forma, entendo as paisagens e a espetacularidade visualizadas anteriormente como um olhar complementar à minha escrita.

No Encontro de Bois, inúmeras narrativas ocorrem no dia 30 de junho. Mas aqui destaco duas situações que estão interligadas, que injetam uma na outra a continuidade que garante a vitalidade da festa. Por vezes, uma invade e atravessa a outra inversamente, gerando repertórios simbólicos espalhados por toda extensão da avenida.

Nesse caso, menciono a existência de uma cena principal, que assim será chamada por abrigar o cortejo realizado pelos grupos de Boi de Matraca e também por concentrar a maior quantidade de espectadores dispostos nos mais de 400 metros de desfile. A outra cena,

que ocorre ao longo da outra via da avenida, é compreendida como espaço sem regulamentações e com características próprias de fluxo temporal e espacial. Este espaço funciona como local de estruturação da sociabilidade festiva, pois viabiliza uma possibilidade de locomoção mais fácil na via, atuando também como ponto de encontro de amigos.

O corredor serve também para procurar o Boi preferido. Nesse lado da avenida, concentram-se as barracas de comida e de venda de bebida alcoólica, água e refrigerante, e também os banheiros químicos. Não obstante, quando chega a noite, torna-se impossível transitar com facilidade, dado o quantitativo de pessoas que se concentram na via, exigindo jogo de cintura e paciência para transitar na rua.



Imagem 23 – As duas vias da Avenida São Marçal. Junho de 2014

Meu interesse se direciona ao que acontece na chamada cena principal – o que não significa que descreverei apenas as situações ocorridas nesse espaço, visto que no Encontro de Bois esse tipo de separação não acontece. As cenas são descritas como diferenciadas para fins de entendimento de como funciona a festa, mas no seu bojo são situações que coexistem gerando a potência festiva de São Marçal.

Para as pessoas que frequentam a festa pela primeira vez e que nunca viram os mascarados de Pai Francisco em outras oportunidades – como nas apresentações realizadas nos arraiais – as visualidades das máscaras usadas pelos brincantes na avenida podem parecer confusas, mas isso não se restringe aos iniciantes. Para o público que já acompanha a festa, ou melhor, o São João maranhense há algum tempo, as máscaras que se apresentam em São Marçal são de uma qualidade imaginativa muito rica e inusitada.



Imagem 24 – Máscara de Pai Francisco com nariz preto e sem abertura para a boca. Junho de 2013.

Mesmo para quem já está habituado com a presença de Pai Francisco nos Bois maranhenses, a visualidade que o brincante constrói a cada ano surpreende com o uso de máscaras singulares, que revelam os contextos inventivos e simbólicos no qual está inserido. Sobre esses contextos, é importante frisar que o brincante não se volta para os processos de criação somente nos espaços de preparação que antecedem a temporada junina, mas o próprio momento em que o Boi se apresenta pode ser caracterizado como espaço de criação.

Essa ideia transita nas dimensões inventivas como um todo, principalmente na própria ação do jogo, como um canal valioso de renovação da cena. O brincante, independentemente de sua função na brincadeira, mantém uma espécie de arquivo de imagens e gestualidades, que a cada ano é acionado quando se pensa na criação de novos repertórios, demonstrando como a vivência boieira é acrescida e enriquecida a cada ano.

De modo geral, a espetacularidade do brincante apreende o público que é chamado à cena sem reservas. A abertura da festa de São Marçal proporciona a possibilidade de aproximação aos que ali estão, sem instituir barreiras ou delimitações espaciais, seja do público com o brincante, seja deste com aquele. Nesse contexto, a vulnerabilidade festiva revela como o desenrolar da festa se fixa na incerteza. No caso, a incerteza se relaciona aos contatos que podem vir a se estabelecer entre o brincante e o público, nos quais tudo pode acontecer, dependendo do nível de disponibilidade e abertura de ambos. Nisso a inventividade do brincante se apresenta como uma das dimensões fundantes do jogo.

A existência de um fio simbólico capaz de conectar os participantes da festa de São Marçal se revela como um ato coletivo muito significativo que perpassa todo o tecido festivo.

Como parte dessa construção, a máscara de Pai Francisco funciona com o mesmo princípio do fio simbólico, pois é a partir dela que o brincante convida o espectador a compor o jogo que vai sendo ampliado no decorrer do cortejo.

Ao portar a máscara, o brincante de Pai Francisco se diferencia da multidão que acompanha o desfile. É impossível para o público se manter indiferente ou não notar sua presença, que mostra a sua capacidade de mediar olhares, risos e interesses do público curioso.



Imagem 25 – Máscara vermelha de Pai Francisco chamando atenção no cortejo.  
Fonte: Facebook do Boi de Juçatuba.

Seu uso também sugere ao público a sensação de incômodo ou inquietação, devido à tensão gerada pelo ocultamento do rosto do brincante. Essa condição não impede que se estabeleça qualquer tipo de contato, que pode ocorrer de imediato ou, em outros casos, ser conquistado no decorrer da situação espetacular.

Considero que o interesse do público pela máscara não esteja vinculado apenas ao mascaramento do rosto do brincante, mais que isso, o encantamento do espectador diante da cena cria um tipo de envolvimento que se estende ao corpo do brincante. Nesse contexto, é como se ela se expandisse de tal modo que chegasse a envolver o corpo inventivo que se apresenta na festa.

O interessante dessa situação é que o uso da máscara expõe o corpo brincante como potência cênica e deixa visível o estado de jogo e disponibilidade pulsante no corpo que está em constante produção na festa de São Marçal.

No que concerne a presença da máscara em situações festivas, a pesquisadora Isa Trigo apresenta uma reflexão acerca de seu uso em algumas festividades da Bahia, destacando que a máscara é

mais que um objeto, a máscara é um operador de identidades corporais em processo, pois constitui-se uma rede que se tece a partir de: a) um contexto (festa, manifestação); b) um adensamento e um deslocamento corporal, de uma ação deslocada da face para o corpo; c) uma reação que se realiza em sintonia estreita com a reação do seu público (TRIGO, 2005, p. 58).

O jogo praticado na Avenida São Marçal advém da consciência do brincante dessa existência expressiva da máscara. A sua materialidade cênica e plástica que compõe a cena da rua é um dos vetores tanto de ação dos brincantes que desfilam no Encontro quanto das tipologias de máscara, as quais mantêm relação intensa e direta com o público.

A questão climática é outro aspecto relevante para análise de seu uso no Encontro de Bois por interferir, de certo modo, na expressividade dos brincantes. O horário da festa, que se inicia a partir das seis horas da manhã e se estende, na maioria das vezes, até as primeiras horas do dia seguinte, permite a circulação de um grande quantitativo de pessoas, dentre elas brincantes, público e vendedores que transitam pela festa em horários diversos.

No entanto, é visível que o quantitativo maior de pessoas ocorre no período compreendido entre meio dia e três horas da tarde. Um dos motivos para essa concentração pode estar relacionado ao fim do horário de trabalho, já que algumas empresas e repartições públicas costumam dar expediente apenas pela manhã no dia da festa. Isso acaba limitando a participação do público ao período vespertino e noturno. É importante ressaltar que o horário vespertino é marcado por intensa exposição solar e é este aspecto que levarei em consideração a partir das próximas linhas, uma vez que ele afeta diretamente a espetacularidade do brincante.

Como mencionei em outra passagem deste texto, muitos Bois chegam pela manhã ao João Paulo desejando iniciar o mais cedo possível o cortejo. No entanto, isso não garante ao grupo a entrada imediata no desfile. A maioria dos Bois chega à festa sem horário definido para sua entrada na avenida, pois o grupo depende do tempo utilizado pelo Bumba boi anterior para começar o seu desfile, com isso os brincantes podem passar por um longo período de espera.





Imagem 26 – Carros de som e alguns brincantes na Avenida Kennedy. Junho de 2013.

A duração prolongada, própria da ambientação festiva de São Marçal, coloca os brincantes em algumas situações desconfortáveis, a mais significativa delas se refere à longa espera na Avenida Kennedy. Na área, os grupos que aguardam para dar início ao cortejo são organizados em fileiras – representados pelos carros de som. A coordenação do Encontro estabelece o horário de chegada dos Bois como critério para a ordem de apresentação.

Esse aspecto é bem problemático e bastante discutido nas reuniões que antecedem a festa, bem como no encontro posterior reservado à sua avaliação. Em conversa com Paulo de Tasso Alves Martins, o organizador comentou que a duração do cortejo é um tema delicado e requer muito cuidado ao ser tratado com os grupos nas reuniões.

Em carta endereçada à sociedade maranhense e amplamente divulgada em jornais impressos e *online*, o Grupo Ação Voluntária e os demais colaboradores da festa expõem, de forma clara e direta, o descontentamento com o formato que a festa vem assumindo nos últimos anos, sobretudo, devido à postura desrespeitosa de alguns grupos que participaram da edição de 2014.

A seguir, transcrevo um trecho da carta que deixa nítidos os campos de tensão que ainda existem na festa, apontando que a negociação permanece no histórico do Encontro como um posicionamento necessário para sua manutenção e prática<sup>47</sup>. O discurso contido na carta explicita que “alguns [grupos] levam horas a fio para completar sua passagem pela Avenida São Marçal, enquanto outros grupos coirmãos sofrem com o cansaço acumulado na temporada junina aguardando a liberação do espaço para se apresentarem”.

<sup>47</sup> A carta na íntegra está disponível no site do Jornal Cazumba, no *link* <http://www.jornalcazumba.com.br/index.php?ct=informativo&id=11929>

O trecho citado evidencia como a questão da espera é tratada pela organização. Para tentar solucionar o impasse, tentativas de regulamentar o tempo de apresentação de cada grupo já foram propostas e experimentadas, no entanto, sem muito sucesso.

Vale lembrar que a participação na festa de São Marçal é uma decisão do grupo em resposta ao convite feito pela organização. Ao aceitar participar do Encontro, o Boi assume a responsabilidade, juntamente com os coordenadores, de proceder de modo que o bom andamento do evento seja garantido.

Do ponto de vista do brincante, Seu Euzébio, Pai Francisco do Boi da Maioba<sup>48</sup>, comentou como a questão da espera é uma condição desconfortante na festa, pois

[q]uando você chega cedo e a avenida tá limpa, é bom para brincar. Porque nos anos anteriores quando você chega *no* João Paulo, às oito da manhã, já tem oito bois na sua frente, até esses bois fazerem seu cortejo, você vai ficar pra tarde, aí é desgastante. Você já brincou bastante e pra sair de noite?! Fica desgastante.

Uma das alternativas encontradas pelos brincantes para driblar a monotonia da espera e aproveitar o tempo disponível é observar os desfiles que estão acontecendo na festa. Assim, de uma forma descontraída, o Encontro convida o brincante – com a mesma intensidade com que chama o público – a percorrer a avenida. Variadas são as intenções que levam o brincante a caminhar na festa, a seguir menciono uma delas por ter sido observada durante a etnografia.

Enquanto percorria o cortejo do Boi de Panaquatira em 2013, observei que no grupo havia dois brincantes de Pai Francisco em cena. O jogo dos dois fluía de tal maneira que, em vários momentos, um parecia complemento do outro, pois ali nenhum estava se sobrepondo ao outro, demonstrando a afinidade cênica que perpassava a situação espetacular.

Ao surgir uma oportunidade, conversei com um deles e perguntei acerca dessa particularidade, a resposta dada foi que o Pai Francisco do Boi do Maiobão – da esquerda – foi convidado por ele para participar do desfile. A partir da resposta dada pelo brincante, compreendi que o jogo praticado por eles era sustentado pela relação de amizade existente entre os dois, sendo esse o motivo principal que os unia no desfile do Boi de Panaquatira.

---

<sup>48</sup> Boi do sotaque de matraca.



Imagem 27 – Dois Pais Francisco e burrinha no cortejo do Boi de Panaquatira. Junho de 2013.

Como festa pública, o Encontro de Bois é um espaço aberto para os brincantes de outros grupos participarem de qualquer desfile, o que se torna uma boa oportunidade para participar da apresentação do grupo de algum amigo – como foi o caso descrito no Boi de Panaquatira – cuja apresentação não se pode acompanhar durante a temporada junina devido à correria característica do período. Essas relações amistosas que o contexto festivo abriga revelam ações ricas de companheirismo, em que os brincantes se ajudam como podem, não importando o seu grupo de origem.

Mencionei os aspectos climáticos e organizativos da festa por serem mecanismos que afetam diretamente os modos representativos dos brincantes de Pai Francisco e que, ao mesmo tempo, possibilitam a criação de gestualidades e interações que oportunizam novos direcionamentos para cena.

Na avenida, enfrentando temperaturas altas por causa do sol escaldante, o brincante consegue experimentar diversas sensações e comportamentos, estados como a exaustão, a sede e a fé. As situações que o brincante vivencia ao longo do desfile potencializam a sua ação espetacular, deixando à mostra um corpo hábil, construído a partir das diversidades festivas e das vivências cotidianas.

A partir dessa questão, proponho um diálogo mais aprofundado a respeito da caracterização de Pai Francisco, levando em consideração o contexto festivo e climático de

São Marçal. O brincante participa do cortejo com o mesmo traje utilizado nas apresentações juninas que comumente ocorrem no período noturno. Isso significa que o traje é quase sempre confeccionado levando em consideração as características de temperatura desse período do dia.



Imagem 28 – A indumentária de Pai Francisco e a questão climática. Junho de 2014.

Em geral, a visualidade de Pai Francisco é composta por duas peças de roupas: camisa de manga longa e calça. A sua indumentária apresenta também a máscara, o facão, sapatos, chapéu e, em alguns casos, uma luva. Essa descrição serviu para localizar a composição visual do brincante na festa e as situações geradas pelo uso dessa caracterização.

Outro ponto observado foi que são poucos os brincantes que usam a máscara o tempo todo na avenida. Na verdade, é praticamente impossível acompanhar uma apresentação em que o brincante faça uso da máscara ininterruptamente. É possível perceber que as quebras e rompimentos são constantes e são levados em consideração quando se discute a questão da espetacularidade do brincante na festa. Entretanto, atuar com ou sem a máscara não é entendido como um aspecto conflitante. Na festa em questão, a ausência ou presença da máscara são possibilidades geradoras de qualidades expressivas singulares capazes de criar estados diferenciados, mas complementares à espetacularidade do brincante de Pai Francisco.

A pesquisadora Isa Trigo denomina essa situação de “intervalo da ação performática” (2005, p. 53), que é entendida como um processo habitual para o público e para os próprios

brincantes. A pausa, dentro do contexto festivo, é então percebida como situação vital que permite ao brincante dar continuidade à cena. Isso, entretanto, não significa pensar que na pausa não há criações ou feitura, muito pelo contrário, outras relações inventivas são estabelecidas e complementam a cena mascarada.



Imagem 29 – O brincante de Pai Francisco sem o uso da máscara. Junho de 2014.

As qualidades expressivas que emergem na espetacularidade dos brincantes ao se mostrarem sem a máscara e com o rosto em destaque criam uma relação de cumplicidade ao se disponibilizarem de um jeito particular e visível ao público. O sentido principal dessa ação revela a liberdade e a criação do brincante, redimensionado de forma independente a dimensão do disfarce, uma das funções da máscara, cujo uso é retomando assim que o brincante desejar.

A máscara é considerada a peça-chave das vestes de Pai Francisco. E mesmo que ela não seja o único elemento dominante na constituição de sua caracterização, o seu uso é compreendido como elemento indispensável ao brincante. Isso ajuda a pensar os papéis da máscara e de seus usos – no rosto ou fora dele – como mecanismos que viabilizam novos modos cênicos, evidenciando uma poética que se pode denominar como uma estética permeada pela alternância entre permanecer ou não com a máscara no rosto.

Ao levantar a máscara, colocá-la sobre a testa e expor seu rosto, o brincante não realiza somente uma ação para aliviar os efeitos do calor, pois esse gesto pode revelar uma dimensão fundamental para a compreensão de como o brincante se relaciona com o seu

posto<sup>49</sup>. Desse modo, ao mostrar o rosto para o público, muitas questões são colocadas para discussão. O ato deliberado pode ser interpretado como uma maneira de estabelecer contato mais próximo com o público a fim de facilitar o pedido de dinheiro ou bebida. Além disso, também vejo esse gesto como uma forma encontrada pelo brincante para se tornar conhecido pela sua função de Pai Francisco.

Geralmente, os brincantes encontram nas ambiências festivas as brechas necessárias para experimentar posições e acontecimentos distintos dos que vivenciam no anonimato do dia a dia. Nesse sentido, a situação festiva possibilita a suspensão da invisibilidade cotidiana, que se modifica intensamente com a chegada da época junina. A pesquisadora Joana Oliveira afirma o seguinte acerca dessa característica:

Os valores da brincadeira são muitos distintos daqueles encontrados no dia-a-dia. Um sujeito que, dentro do seu contexto cotidiano, está inserido na camada economicamente mais pobre da população pode, por exemplo, tornar-se, na encenação, o dono da fazenda, dos bois e, de certo modo, dono inclusive dos trabalhadores que nela existem (OLIVEIRA, 2006, p. 51).

Apesar do caráter efêmero dessa condição expressiva, o envolvimento e a disponibilidade do brincante se destacam “de forma extraordinária [...] numa época, num determinado período do ano” (VASCONCELOS, 2007, p. 91). Apesar da condição passageira que brincar Boi oferece ao brincante, a disponibilidade colocada para ocupar um posto na brincadeira leva em consideração o tempo valioso e lúdico destinado para brincar.

Esse é um aspecto relevante, especialmente em um contexto no qual o Pai Francisco enfrenta problemas relacionados ao processo de desgaste de sua representatividade. Ao conversar com Seu Paulo<sup>50</sup>, Pai Francisco do Boi de São José dos Índios, essa dimensão ficou evidenciada. Para ele, “hoje, o Pai Francisco não tem mais graça... [antes] o Pai Francisco roubava Boi. Hoje, não tem mais nada disso. Aí, hoje só tem Pai Francisco, só pra fazer... a costura na frente do Boi”.

O relato acima traz uma série de elementos significativos que merecem atenção, sobretudo, por conter informações acerca da situação atual do posto de Pai Francisco, que encontra barreiras diante de um possível processo de desgaste que vem sofrendo nos últimos anos. O descontentamento com a inexistência de atribuições simbólicas e expressivas que, em outros tempos, eram praticadas pelos brincantes, levou Seu Paulo a repensar a sua

<sup>49</sup> “Posto: designação popular para ‘papel’ em folguedos maranhenses” (BORRALHO, 2012, p. 78).

<sup>50</sup> Entrevista realizada em novembro de 2014 com Paulo Frazão (69 anos). É feirante e trabalha no João Paulo. Reside no bairro de São José dos Índios, município de São José de Ribamar.

permanência no posto de Pai Francisco. Ao finalizar a entrevista, ele expôs a possibilidade de sair de cabloco de fita no São João de 2015.

Encontrei essa mesma insatisfação no estudo realizado por Luciana Carvalho (2011) a respeito de Seu Betinho, Pai Francisco do Bumba meu boi da Fé em Deus, sotaque de zabumba, sediado em São Luís. O brincante se mostra descontente com a situação do Pai Francisco em alguns grupos maranhenses. De acordo com a autora (2011, p. 421), “a mágoa de Betinho reflete a luta pelo reconhecimento [...] e valorização de sua função, que vem se tornando cada vez menos importante no bumba meu boi de São Luís”.

Com efeito, a fala dos dois representa sentimentos que podem ser partilhados por outros brincantes. A mágoa de Seu Betinho pode representar tantas outras que, apesar dos entraves e dificuldades vividos pelos brincantes, não tiram o prestígio pessoal, o orgulho e a vaidade de quem brinca de Pai Francisco. O reconhecimento da função exercida na roda do Boi é compreendido pelo brincante como uma consequência do seu trabalho árduo de criação, capaz de gerar uma presença cênica reveladora do seu cotidiano e da sua capacidade de criar a partir dele.

A festa de São Marçal constitui um campo fecundo para se pensar a representatividade de Pai Francisco. Como já destacado no primeiro capítulo, o contexto festivo oferece diversas dimensões de análise e, dentre elas, busco transitar por questões que tragam elementos que contribuam para discutir a sua situação.

Para muitos brincantes, o período junino é a oportunidade não só de demonstração de fé, momento de pagar promessas ou de realizar o compromisso firmado com a brincadeira. No contexto boieiro, são múltiplas as intenções que cada brincante estabelece ao participar da prática cultural do Boi e a convivência entre os diversos intentos faz da brincadeira um espaço de alteridade ao aglutinar vontades e obrigações das mais diversas ordens. No entanto, todas elas acabam por convergir em um ponto comum, no comprometimento do brincante em realizar com êxito o posto a ele designado na roda do Boi.

Por ser um sistema cultural complexo, na brincadeira é fácil observar uma espécie de hierarquia própria, que é respeitada e obedecida pelos brincantes. Luciana Carvalho destaca que “é na festa, ao mesmo tempo em que se aproximam e confraternizam, que os brincantes do boi se distinguem, separam e hierarquizam, por meio do desempenho de papéis rituais determinados” (2011, p. 204).

A presença de posições diferenciadas na brincadeira foi nomeada pela autora de visibilidades distintas (CARVALHO, 2011). Esta noção diz respeito à representação simbólica atribuída às funções exercidas pelo brincante dentro do grupo, a partir da

especificidade dos personagens e das ocupações referentes ao posto desempenhado por cada um. A dinâmica organizativa do Boi articula os planos ritual, expressivo e material, que para serem efetivados necessitam da mobilização de muitas pessoas, em condições e tarefas específicas, que se complementam na demonstração do sentimento coletivo de pertencimento e respeito que os une em prol da brincadeira.

O modo como o brincante se comporta na festa está relacionado às diversas formas que mobilizam e afetam seu corpo, criando gestos e movimentações que correspondem a intenções e atitudes variadas. No entanto, o que se observa no cortejo são duas possibilidades que despontam como as mais visíveis nos brincantes e revelam os estados gerados pela expressão de sua fé e pela ingestão de bebida alcoólica.

A devoção é um sentimento fortemente presente na estrutura simbólica do Encontro. A manifestação de fé na festa, assim como no próprio grupo, são mapas devocionais nos quais se localizam uma diversidade de práticas religiosas, que envolvem catolicismo, encantaria, tambor de mina e outras crenças. Nesse caso, o Encontro de Bois se manifesta como acontecimento que aciona promessas, evocando pedidos, agradecimentos e atitudes de respeito a São Marçal. Esses posicionamentos colocam como o sentimento religioso dos brincantes é concebido no Encontro, principalmente os praticados em segredo, intimamente, mas revelados pelo corpo que renova a devoção e a afetividade por São Marçal.

A ambiência festiva de São Marçal, por outro lado, possibilita um maior acesso e consumo de bebida alcoólica entre os brincantes. Geralmente, a bebida quente, como a cachaça, é vista como a preferida entre eles – por ser de baixo custo e de alto teor etílico. Nesse contexto, a bebida é considerada um vínculo poderoso de aproximação do brincante com o público.

A situação pode ser exemplificada a partir do contato que tive com o brincante de Pai Francisco do Boi de Maracanã, ocorrida durante a minha observação realizada em 2013, no momento em que eu estava tirando fotos e anotando algumas impressões no meu caderno sobre o cortejo do Boi de Maracanã que se iniciava. Penso que minha presença revelava ao brincante a minha disponibilidade e interesse em estar ali diante dele, criando zonas de contato em que seria possível transitar livremente.

A ligação íntima construída naquele espaço culminou na aproximação do brincante. O contato foi tão rápido que só fui percebê-lo quando ele já estava falando próximo ao meu ouvido. A pergunta disparada e meio sem cabimento foi a seguinte: “Tu tá com raiva de mim?” Imediatamente respondi que não. Nisso, ele complementou com o pedido: “Então, me arruma um trocado!”. Diante da minha negativa, ele se afastou com a mesma agilidade com



que se deu sua aproximação. A urgência dessa ação pode ser justificada pela busca de outros contatos mais eficazes para conseguir dinheiro.

Essa não foi a única abordagem que recebi, pois, de certo modo, eu atraía a aproximação pela condição que ocupava. Ao permanecer por muito tempo próxima ao brincante, observando sua espetacularidade e as interações por ele praticadas, minha presença estabelecia uma relação de cumplicidade, pelo fato de estarmos próximos, o que também facilitava o contato do brincante comigo.



Imagem 30– Brincante de Pai Francisco pedindo dinheiro para tomar cachaça. Junho de 2013.

É importante salientar que os brincantes não saem abordando deliberadamente qualquer pessoa para pedir dinheiro. Foi possível notar a existência de critérios estabelecidos para sua escolha, notadamente, eles preferiam as mulheres para fazer o pedido. Nas abordagens observadas, pude perceber a presença de características e trejeitos de galanteador e mulherengo como qualidades típicas de Pai Francisco no momento da abordagem.

Ao descrever aspectos relacionados às formas interativas praticadas pelos brincantes, a questão do uso de bebida alcoólica despontou como fator que impulsiona o tipo de contato entre eles e o público. A ingestão de bebida não pode ser excessiva ao ponto de afastá-lo de suas responsabilidades simbólicas relacionadas à festa. Assim, a embriaguez compreende um estado que se tenta ao máximo evitar, ficando a cargo de determinadas pessoas do grupo o controle do consumo de cachaça, vinho e cerveja. Uma das razões que leva a essa preocupação se refere aos eventuais problemas que o uso da bebida alcoólica pode acarretar entre os brincantes no decorrer da sua passagem pela avenida.

Depois das situações descritas até aqui e outras vivenciadas que não cabem neste estudo, coloquei-me a pensar acerca do ambiente em que eu estava inserida. O espaço festivo proporciona vários tipos de abordagens e aproximações que, de início, podem ser consideradas desconfortáveis ou estranhas, mas que são relevantes por destacarem os tipos de contatos existentes na festa, especialmente em situações bem específicas de sociabilidades.

No próximo item, busco direcionar a discussão para os aspectos relacionados ao aprendizado do brincante, levando em consideração os espaços reservados para esse fim dentro do Bumba meu boi maranhense. Nessa perspectiva, comento também a participação de Pai Francisco na Festa de São Marçal e o modo como esse espaço celebrativo possibilita que a cena atue na reinvenção do brincante e do seu repertório espetacular.

### **3.2 Os brincantes e suas narrativas cênicas: o tornar-se Pai Francisco**

O presente subcapítulo é dedicado aos modos de aprendizagem cênica desenvolvidos e partilhados pelos brincantes de Pai Francisco no Bumba meu boi maranhense. Nesse sentido, busquei conhecer com mais detalhes os sujeitos que se voltam para a função de Pai Francisco. A partir de agora, recorro com mais frequência às falas dos interlocutores desta pesquisa, com vistas a discutir aspectos pontuais dos modos constituintes da tarefa de Pai Francisco.

O meu trajeto visava conhecer aspectos do seu cotidiano, como informações sobre o trabalho, o modo de vida e sua relação com a brincadeira, dentre outros dados que apontassem para as suas práticas sociais. Entretanto, o papel da família ganhou relevo ao destacar sua forma de fazer e sua relação com Pai Francisco, uma vez que esses brincantes, em sua maioria, já nascem inseridos no universo espetacular do Bumba boi.

A respeito dessa intimidade com as práticas boeiras, trago a fala de Seu Euzébio para demonstrar como o contato com a brincadeira, mediado por seu pai, de algum modo influenciou a sua inserção no Boi:

Meu pai foi cantador de Boi. Meu pai cantou no Boi da Mata, cantou no Boi da Pindoba, *tá* vendo ... brincou no Boi de Penalva muito tempo. Eu vim de uma família boeira. *Tá* vendo, que gosta de São João. Daí eu fui brincar no Boi de Maracanã, brinquei dez anos no Boi de Maracanã, puxando tambor-onça. De lá, fui pro Boi da Maioba, também pra fazer a mesma coisa, puxando onça e batendo pandeiro (Informação Verbal).

Para discutir o aspecto da convivência boieira, que será retomado mais adiante, trouxe o relato de Seu Euzébio como exemplo do contexto que marcou o início de sua trajetória, mas que representa a realidade da maioria dos brincantes, que desde cedo começam seu contato com a brincadeira por incentivo ou influência da família. O começo ocorre quando a criança é levada por adultos a participar de festas e rituais do Boi, o envolvimento da criança, às vezes, acontece de forma imediata, pois ela é atraída pela dimensão lúdica da brincadeira.

Essa e outras formas de acesso ao Boi destacam os modos de inserção que podem acontecer de muitas formas. Independentemente do motivo ou razão para sua entrada no Boi, é importante discutir os modos de aprendizagem praticados na manifestação em questão. O foco é a compreensão dos brincantes envolvidos na tarefa de Pai Francisco.

Para efetuar tal intento, elenco algumas perguntas que ajudaram na construção desta seção. Nesse ponto, os questionamentos buscaram propor dimensões que revelassem noções importantes acerca de Pai Francisco, visando à compressão das razões da sua presença e suas funções, assim como das mudanças expressivas pelas quais vem passando no Boi maranhense.

As perguntas giraram em torno de questões pontuais sobre o entendimento do brincante a respeito de Pai Francisco. Destaco inicialmente, para conhecimento do leitor, algumas dessas perguntas, a saber: Qualquer pessoa pode ser Pai Francisco? Quais são os critérios adotados para essa escolha? O que leva alguém a querer assumir a função de Pai Francisco? Como se dá a preparação corporal? Quais são as mudanças ocorridas na expressividade do personagem?

Entretanto, antes de adentrar nas questões específicas acerca do brincante e da sua função de Pai Francisco, discorro sobre os processos e as etapas de aprendizagem presentes no universo da brincadeira que são oriundas de contextos diferentes. No sentido que cada um possui um processo singular de acordo com o posto ocupado na brincadeira, dadas as especificidades de cada função. Entretanto, os saberes são transmitidos com base em princípios comuns que perpassam a dinâmica elaborativa do Boi como um todo.

Para discutir a aprendizagem no contexto do Bumba meu boi, trago o texto do professor Oswald Barroso, *Incorporação e memória na performance do ator brincante*, como material que dialoga com alguns pontos observados em campo e com questões mencionadas pelos interlocutores durante as entrevistas.

Barroso inicia seu texto com base nos estudos de Paul Connerton, o qual oferece em seu livro *Como as sociedades recordam* uma análise importante para o contexto do Boi

maranhense estudado por mim, e também para o contexto do Reisado de careta cearense, estudado por Oswald Barroso. Nesse livro, Connerton elabora seu conceito de memória social, que reside na investigação da “memória incorporada”. Nesse sentido, segundo o autor, a memória seria transmitida no e pelo corpo, por meio de situações como rituais e cerimônias comemorativas.

A relevância do trabalho de Connerton reside na compreensão elaborada por ele do significado e da prática do hábito para um grupo ou sociedade. Acerca do hábito, Barroso coloca que “é um conhecimento e uma memória existente no corpo” (2004, p. 71). Desse modo, o corpo participa da atividade de transmissão e, apesar do aparente caráter de passividade que o termo carrega, é importante constatar que, ao participar dos processos de transmissão ocorridos nos rituais e demais festividades, o corpo é compreendido como vetor de atualização das práticas corporais acumuladas ao longo dos tempos, importantes para a prática social do grupo.

A questão do hábito se confirma na prática do Boi, assim como nas demais práticas espetaculares brasileiras. Ela corresponde a muitas dimensões da brincadeira, mas se evidencia nas práticas de ensaios e na própria apresentação do grupo. Nesse contexto, o hábito é compreendido como uma capacidade resultante de uma “série de competências, possuir um conhecimento habitual, uma recordação no corpo. Isto é, resulta em se ter uma maneira incorporada, que só pode ser adquirida através de um longo percurso de incorporação” (BARROSO, 2004, p.70).

O longo percurso mencionado pelo autor se caracteriza como a base da vivência do brincante, sobretudo, quando seu contato com a brincadeira aconteceu desde cedo, desde a infância ou adolescência. O trajeto percorrido pelo brincante normalmente tem características processuais, que são acrescidas de novas experiências e assim por diante.

Muitos brincantes chegam por curiosidade, encantamento ou obrigação em relação à tarefa de Pai Francisco. As motivações pessoais são diversas. Entretanto, uma das possibilidades se destaca das demais, a questão da promessa. Como comenta Seu Euzébio, sua iniciação como Pai Francisco ocorreu por meio de promessa feita pela saúde de sua mãe. Segundo o que Seu Euzébio me contou, dada a gravidade de um câncer que acometia sua genitora, ele resolveu pedir proteção a São João, mesmo sabendo do estágio avançado em que se encontrava a doença. Nas suas palavras, Seu Euzébio revela o seguinte:

A minha paixão, como dizer ... a minha nova estrada como figurante do Boi foi uma promessa que eu fiz [...]. Então, me agarrei a São João. Porque eu sabia que minha mãe não ficaria viva por mais tempo e que desse uma morte pra minha mãe como

um passarinho. E se ela durasse algum tempo, melhorasse ... eu ia brincar de Pai Francisco no Boi.

Ainda em vida, a mãe de Seu Euzébio chegou a ser consultada sobre a promessa do filho. Com aprovação e apoio da genitora, Seu Euzébio começou a articular sua passagem de puxador de tambor-onça para o posto de Pai Francisco. A mudança de função foi recebida com muita surpresa entre os brincantes. Seu Euzébio manteve sigilo até para a diretoria do Boi acerca da sua decisão de assumir o posto de Pai Francisco, que naquele momento se encontrava vago.

Numa certa reunião no Boca Aberta, reunião do Boi da Maioba lá no Anil, o Zé Reinaldo mais a Vitória, que são os organizadores da roda do boi, pediram pra *mim* conseguir ... achar um Pai Francisco pro Boi da Maioba. Aí, eu disse pra eles, eu vou conseguir um Pai Francisco pra vocês.

Com a proximidade do período junino, a diretoria do Boi da Maioba, receosa de se apresentar sem o Pai Francisco, começou a cobrar de Seu Euzébio uma resposta concreta sobre o brincante prometido. A insistência de Seu Euzébio em afirmar que já tinha conseguido a pessoa certa para a função deixou a diretoria mais tranquila.

No dia do ensaio, Seu Euzébio relata que chegou cedo e com roupa normal, sem elementos que relacionassem sua vestimenta a Pai Francisco, não obstante, em um determinado momento, Seu Euzébio se ausentou do ensaio para assumir a sua nova função no grupo.

Ele comenta que “[d]e repente surgiu o Pai Francisco do Boi da Maioba no terreiro [risos]. E eles [os integrantes do grupo] se perguntavam pra *si mesmo* [...] e pros outros lá, quem era aquele Pai Francisco”. Desde então, com a aprovação do grupo, Seu Euzébio brinca no posto de Pai Francisco no Boi da Maioba, contabilizando quase uma década na função.

O momento utilizado por Seu Euzébio para surpreender e se apresentar ao grupo como Pai Francisco é compreendido como espaço de preparação do grupo. Os treinos e ensaios são etapas consideradas importantes no ciclo festivo do Boi<sup>51</sup>. Os treinos possuem um caráter mais intimista e reservado para a discussão de questões internas do grupo, como destaca o brincante Canuto Santos:

O treino é quando todos nós sentamos para conversar [...]. As pessoas cantam as toadas. Não é um ensaio na rua. Um amo canta, nós aprendemos a toada, pegamos

<sup>51</sup> Geralmente começam no Sábado de Aleluia e vão até a primeira quinzena do mês de junho.

um zabumba e um pandeiro só para ouvir o som e levar ao conhecimento da turma as toadas (Memória de Velhos, 1999, p. 57).

Nessa ocasião inicial, brincantes se reúnem na sede ou barracão do Boi para algumas providências relacionadas aos preparativos daquele ano. Para os brincantes, o espaço de preparação é considerado, antes de qualquer funcionalidade que busque ajustes ou reparos, como encontros nos quais todos se dispõem a partilhar seu saber e opinião em prol da brincadeira.

A etapa do ensaio é compreendida como o momento em que a brincadeira se reúne para acertar os detalhes correspondentes à composição coreográfica e ao ensaio das toadas. Para o grupo, é importante que os brincantes conheçam as letras das toadas, para cantar nas apresentações formando um coro que demonstra a vitalidade e a união do grupo.

De acordo com Regina Prado, os ensaios são situações ricas para o grupo por se constituírem “como fruto de uma convivência, de uma socialização do cotidiano, de uma atitude de curiosidade e atenção” (2011, p. 197). Os três aspectos destacados pela antropóloga compõem a base da aprendizagem cênica dos brincantes, que leva em consideração o cotidiano, o “estar junto” e o estado de alerta como posturas necessárias para a sua efetividade espetacular. Outro aspecto do ensaio é que ele instala aos poucos no cotidiano de cada brincante a rotina das festas juninas que já se anunciam.

A maneira como é desenvolvido o processo de aprendizagem cênica é muito peculiar e se relaciona diretamente com o contexto simbólico que ambienta tal expressão. Em geral, “exige interação direta entre os sujeitos envolvidos, coloca em posição de presença indispensável aqueles que já conhecem” (OLIVEIRA, 2006, p. 50). Assim, o funcionamento dessas atividades preparatórias deve ser entendido como produção individual e coletiva sustentada no compromisso e na disponibilidade do brincante.

O aprendizado se desenvolve de múltiplas formas e ocorre em diferentes ambientes, no universo boieiro, o contexto educativo da brincadeira apresenta um processo de elaboração e transmissão baseado na oralidade. Desse modo, a criação de repertórios cênicos se organiza a partir do aprendizado tecido na prática, fruto da interação que cria o estado de jogo e recebe a orientação de uma pessoa mais experiente na função observada.

O conhecimento de quem já brinca por muito tempo em uma determinada função não significa que seu aprendizado tenha se dado por encerrado ou concluído. Nesse caminho de entendimento sobre a aprendizagem do brincante, compreendo que a própria natureza da

brincadeira possibilita a continuidade da experimentação e do improviso de novas situações cênicas que o jogo propõe.

A observação é um ponto importante nesse processo, sendo compreendida como situação complementar aos que partilham a brincadeira. O brincante que inicia sua prática no grupo vai construindo seu percurso por etapas, como em qualquer aprendizagem sistemática, mas sem a instituição de regras, apenas com procedimentos que precisam ser seguidos pelo iniciante e acompanhados por alguém mais experiente. Cada uma das etapas corresponde a aspectos importantes do aprendizado. Apesar de não haver padronização no trajeto de criação, comumente uma sequência é estabelecida para que o iniciante aprenda com facilidade.

Ao visualizar a estruturação da dança, a coreografia e o passo, o brincante vai estabelecendo um contato mais próximo com as dinâmicas coreográficas características do grupo, pois cada personagem possui uma movimentação e uma expressividade específicas. É importante salientar que os Bois do sotaque de Matraca mantêm alguns pontos de contato entre si, sobretudo, nos aspectos relacionados ao ritmo e a algumas execuções de movimentos que são encontrados nos grupos desse sotaque, devido às particularidades por eles apresentadas.

Com a observação de outros brincantes em situação de jogo, o brincante vai iniciando uma construção imagética a partir das movimentações vistas, que com o tempo precisam ganhar forma e pulsação no seu próprio corpo. A partir desse ponto, a inventividade começa a ganhar terreno, pois o brincante acrescenta sua gestualidade e movimentação próprias ao criar, tomando como base o que foi visto e praticado na aprendizagem boieira.

O espaço de aprendizagem não se localiza apenas nas atividades preparatórias como foi descrito até agora. No decorrer da etnografia, percebi que a própria cena tem potência para se configurar como processo criativo e educativo para o brincante. Aqui se entende a rua como espaço democrático que oportuniza trocas de saberes no momento em que a cena acontece. O próprio jogo se apresenta como prerrogativa para o compartilhamento da vida, da brincadeira e da cena.

Para ilustrar essa possibilidade, localizo uma situação ocorrida na apresentação do Boi de Maracanã no ano de 2014. A ocasião contava com a presença de dois brincantes de Pai Francisco, de idades diferentes, na Avenida São Marçal. A cena envolvia um senhor de aproximadamente 60 anos e um menino que beirava os 15 anos. Apesar da enorme diferença cronológica que os separava, a espetacularidade funcionava como uma espécie de elo que os mantinha próximos e aptos para o jogo. A presença da dupla deixava visível a possibilidade desse tipo de encontro de gerações como momento precioso para a cena se desenrolar.



Imagem 31 – Brincante mirim de Pai Francisco. Junho de 2013.

Nesse caso, observa-se que o aprendizado ocorre *in loco*, na ludicidade da rua, permeado pelo aqui e agora. O compartilhamento da cena e as implicações oriundas da situação espetacular são entendidos como elementos que revelam o estado de jogo e cumplicidade entre o mestre e o aprendiz. A condição descrita acima sinaliza ainda para as posturas assumidas nesses contextos como oportunidades para ouvir conselhos, dicas ou sugestões pontuais relacionadas a algum aspecto ou comportamento apresentado.

A presença dos dois na festa de São Marçal cria uma relação diferenciada na apresentação do grupo, por duplicar, em certo sentido, Pai Francisco. Na cena descrita, os dois brincantes se comportam como cúmplices no jogo. Ao acompanhar essa relação na avenida, é possível destacar como os processos decorrentes desse contato sinalizam para construções, acréscimos e modificações aos quais os brincantes estão expostos e a partir dos quais, ao mesmo tempo, criam com base nas condições vivenciadas.

Para Joana Oliveira, a relação de aprendizado se realiza no processo de desencadeamento, em que “aquele que conhece menos aprende com outro que conhece um pouco mais, que aprende com aquele que conhece mais ainda e assim por diante” (2006, p. 51).

Como já foi citado, o aprendizado acontece por observação e imitação. Desse modo, os olhos do brincante-mirim tentam seguir os passos, a postura ao segurar o facão e os gestos do mestre. Ao mesmo tempo em que visualiza a movimentação do brincante com mais experiência, o aprendiz tenta seguir imediatamente as ações apresentadas na avenida, para que



saia do jeito mais próximo possível ao que é observado. Com base no que foi visto na cena, o brincante mais novo apresentava

um desempenho ainda em fase de amadurecimento, quando já é possível perceber movimentações e gestuais se delineando. Entre uma brincadeira e outra, os deslocamentos, a sequência dos pequenos passos, muitas vezes inacabados ou mesmo ainda imprecisos, já demonstram que, aos poucos, vão construindo arcabouço necessário para, num futuro próximo, desempenharem a função (RIBEIRO, 2011, p 124-125).

A presença do brincante-mirim, em uma função de destaque no grupo, simboliza a renovação experimentada tanto pelo personagem quanto pelo grupo. No entanto, problemas com o afastamento ou pouco envolvimento dos jovens nas funções do Boi são sentidos e considerados como entraves para a renovação dos grupos, assim como para a atualização dos saberes e fazeres característicos do Boi.

Graça Veloso (2010), ao refletir sobre as Folias do Divino no entorno goiano do Distrito Federal, observou que estudos associavam o desaparecimento de algumas práticas tradicionais à diminuição de jovens e adolescentes participantes dessas manifestações. Entretanto, ao pesquisar determinadas Folias, esse pesquisador verificou que o movimento era o inverso daquele apresentado nas rodas de conversas e dos meios acadêmicos. As chamadas “trocas geracionais” eram intensas entre os participantes das Folias, oportunizando a renovação dos grupos, incluindo o surgimento de novos mestres que assumem a Folia por motivos diversos, tais como o envelhecimento, a desistência ou a morte do mestre responsável.

Nessas ocasiões, aproximações e contatos vão sendo estabelecidos no decorrer dos giros, resultando em “encontros de trocas geracionais, [com] velhos senhores, ocupantes de verdadeiros lugares de poder institucional nos grupos, [que] têm sido testemunhas de uma constante aproximação de crianças e adolescentes, interessados em aprender seus saberes e fazeres” (VELOSO, 2010, p. 2). O autor coloca que a presença de novos participantes ocorre em situações específicas na Folia, como o momento destinado para “as cantorias e as evoluções de chegada e saída dos pousos e dos giros diurnos” (VELOSO, 2010, p.4). Nesse aspecto, a espetacularidade se apresenta como sentido maior da participação dos novos foliões.

Alguns pontos mencionados pelo autor acerca da Folia também são praticados no Boi maranhense. Crianças, adolescentes e jovens se dispõem a integrar a brincadeira,

respeitando os postos que permitam seu acesso, como a função de índias, para as meninas, e de cablocos de pena, para os meninos.

O desejo de integrar a brincadeira, em muitos casos, não está vinculado diretamente ao pedido da família, mas se percebe que a motivação parte desse núcleo familiar. A espetacularidade, a consciência clara de que as ações serão vistas por terceiros no momento da apresentação do Boi talvez seja um dos incentivos encontrados pelos jovens para adentar no Boi.

Contudo, nas práticas religiosas, como o batismo do Boi, a participação dos jovens é pequena. O altar enfeitado, as orações e as ladainhas cantadas durante o ritual não são atrativos para muitos adolescentes. A cerimônia intimista e simbólica do ritual é geralmente composta por idosos e adultos, que se voltam para a organização e realização desse importante ciclo da brincadeira.

Fora o momento de apresentação nos arraiais, a presença dos adolescentes e jovens é mais frequente no ritual de morte da brincadeira, momento que marca o encerramento do ciclo festivo do Bumba meu boi. Na ocasião, a comunidade se volta para celebrar e reforçar o compromisso com a brincadeira com muita festa, comida, música e rezas devotadas a São João. O ritual de morte possui um caráter plural em sua estrutura simbólica, no qual a religiosidade – em suas diversas formas e concepções – é respeitada e seguida pelos brincantes.

Os adolescentes e jovens são mais participativos na etapa do ritual reservada à festa. Esta se caracteriza como uma mistura de lazer e compromisso, criando uma dinâmica festiva que revela a força expressiva dos jovens que integram o grupo. As radiolas de reggae, a comida farta e a bebida alcoólica disponível podem ser consideradas elementos de interesse para os jovens.

Nesse sentido, as trocas geracionais mencionadas por Veloso (2010) ocorrem com mais frequência no ritual de morte e nas apresentações juninas. No primeiro, destaca-se a mobilização do grupo, criando fortes laços de solidariedade entre os brincantes, reforçados pelo desejo de que, no próximo ano, todos estejam juntos para iniciar um novo ciclo junino. No segundo momento, as trocas geracionais são mais intensas, devido à jornada de apresentações que se concentram em um período curto, de aproximadamente 20 dias, mas de forte convivência entre os brincantes.

Na estrutura interna dos grupos, determinados postos da brincadeira como o de Pai Francisco são entendidos na dinâmica do Boi como ofício que requer cuidados e compromisso do brincante que o representa. Ao contrário de certas funções presentes na

brincadeira, Pai Francisco comumente é desempenhado por um brincante de idade avançada e que se mantém por muitos anos na função.

Na conversa com Seu Paulo, ele relatou que brinca de Pai Francisco há mais de 30 anos. Sua jornada começou no Boi da Maioba, grupo em que ficou por um longo período, mas ele não revelou o motivo de sua saída, tendo ingressado posteriormente na mesma função no Boi de São José dos Índios. Ao longo da entrevista, perguntei ao Seu Paulo o que ele achava da possibilidade de frequentar o desfile de outros Bois na festa de São Marçal. Seu Paulo comentou gostar da possibilidade que a festa oferece ao brincante, mas ele foi bem enfático ao afirmar que o único grupo de que participa além do Boi de São José dos Índios é o Boi da Maioba – o que leva a crer que sua saída do grupo tenha ocorrido de forma amigável.

Seu Paulo mantém uma prática bastante comum entre os brincantes que se dedicam por um longo período aos ofícios do Boi. As três décadas destinadas à brincadeira sugerem que Seu Paulo tenha construído uma formação completa e sólida como brincante. A própria composição da brincadeira permite aos brincantes experimentarem certas funções dentro do Boi. Os que se disponibilizam para as mudanças de função já percorreram um longo caminho de convivência com outras tarefas boieiras, como é o caso de Seu Paulo que já foi matraqueiro e pretende assumir, como já citado em outra passagem deste texto, a função de cabloco de fita.

Contudo, a função de Pai Francisco se apresenta como um papel de muita responsabilidade ao qual poucos conseguem ter acesso. Desse modo, o posto de Pai Francisco não é ocupado por qualquer pessoa, por ser considerado um elemento de destaque ao protagonizar a história que dá sentido à manifestação. De acordo com Carvalho, os brincantes de Pai Francisco

[s]ão homens relativamente raros e, por isso, são rigorosamente selecionados entre outros brincantes do grupo. Em geral, são tidos como pessoas engraçadas por natureza, capazes de divertir os outros mesmo fora da brincadeira. Detentores de uma vocação cômica que os identifica [...] o pensamento ágil para saber improvisar em cena e demonstrem o controle corporal necessário para se movimentar (CARVALHO, 2011, p. 121).

Esta citação colabora para o entendimento que amplia a dimensão expressiva de Pai Francisco. No sentido de que ele é brincado por diversos corpos, garantindo modos e tipologias expressivas únicas de brincar. Assim, a especificidade de cada brincante e o seu processo compositivo também se estendem à feitura e ao uso da máscara.

No desfile de São Marçal, a singularização da máscara se torna visível, revelando máscaras de tipos e feições que não se repetem no corpo brincante, mas que se cruzam ao considerar a riqueza material e espetacular contida nas máscaras, possibilitando que seja experimentada uma espécie de sintonia na cena. A quantidade expressiva de brincantes de Pai Francisco na festa instaura uma ambiência carregada de imagens corporais diversas, sobretudo, como ação intensa no instante que se joga, sendo público ou brincante.

Acerca do uso da máscara, trago a fala de Seu Euzébio que confessou que todo ano é feita uma máscara nova. A confecção fica por conta de sua esposa, Dona Socorro, que costura a máscara nos moldes que Seu Euzébio especificou como “moda antiga, da década de [19]50”, que tem como característica a máscara de cor preta e nariz pontiagudo. Ao ser perguntado sobre o porquê de uma máscara nova a cada ano, Seu Euzébio justificou que “o pai Francisco tem que ficar igualzinho aos outros. O boi não renova as roupas do cabloco de pena, de índia, de fita? Então, o Pai Francisco tem que ficar no padrão”.

No entanto, para o Seu Paulo a renovação não acontece com a mesma facilidade da descrita por Seu Euzébio. De origem humilde e integrante de um grupo de pequena condição financeira, Seu Paulo não tem condições de inovar a vestimenta e a máscara de Pai Francisco. Ele comentou que ao ser convidado para participar do Boi de São José de Índios, o diretor ofereceu a roupa e Seu Paulo ficou responsável pela compra da máscara com que brinca até hoje. A máscara que usa há mais de cinco anos é higienizada e guardada ao fim de cada temporada junina para dar conta de mais um ano de muita festa boieira.

Acerca do plano coreográfico, as ações do brincante de Pai Francisco geralmente se direcionam para Catirina e o boi, mas, por vezes, é possível ver algum tipo de contato com os demais integrantes do Boi. Para Tânia Ribeiro, o brincante se apresenta “sem uma sequência de passos definidos, deslocando-se aleatoriamente pelo espaço, ele brinca na roda do Boi. [...] o facão é o elo que possibilita o bailado entre eles” (2011, p. 139).

Assim como a máscara, o facão possui uma simbologia de destaque para Pai Francisco. Ambos são apontados como objetos predominantes e complementares à sua espetacularidade. Nesse sentido, a máscara e o facão materializam vínculos fundamentais para o brincante que os manipula, contribuindo para a criação de gestos e situações a partir de seus usos.

Como elemento indispensável, o uso do facão aponta para estados e ações que revelam múltiplos posicionamentos de Pai Francisco. A utilização da ferramenta pode sugerir astúcia e valentia, por um lado e, por outro, corresponde ao medo de Pai Francisco por ter sua

vida em risco, devido ao roubo da língua do boi. Nesse caso, portar o facão é um ato compreendido como estratégia assumida para afastar possíveis atentados contra a sua vida.



Imagem 32 - Pai Francisco e seu facão. Junho de 2013.

Como verifiquei por meio da etnografia, o facão representa um campo de interação muito eficaz, capaz de mediar modos particulares de contato. Quando o brincante se aproximava do público, o facão, tal como a máscara, era acionado como elemento intermediário que conectava as pessoas que estavam próximas do brincante, por meio desse encontro, novos significados e sentidos são atribuídos ao objeto no momento do cortejo.

Isso coloca o facão como objeto material e simbólico importante na espetacularidade do brincante. Durante a observação, o jogo pulsante expresso na movimentação e nos gestos deixava visível como a presença do facão acolhia o corpo do brincante, transformando o objeto em uma extensão do seu próprio corpo.

Quando o assunto da entrevista se relacionava ao uso da máscara, os brincantes mudavam repentinamente o foco da conversa, fazendo com que o assunto continuasse misterioso. Seu Paulo foi bem categórico ao afirmar que não sentia nenhuma mudança no seu corpo e na sua movimentação quando portava a máscara e que não faz nenhum tipo de preparação ou treinamento para usá-la. Do mesmo modo, Seu Euzébio afirmou que seu processo de preparação é simples, no sentido de não envolver muitos elementos na sua

composição. Ele destacou que se preocupa com a concentração, mas isso perpassa a espetacularidade do brincante como um todo, não se restringindo apenas à máscara.

No decorrer do trabalho, foi possível notar na fala de Seu Paulo e de Seu Euzébio as discordâncias relacionadas ao posto de Pai Francisco, indicando modos de existência diferenciados a partir da ideia que os brincantes fazem dele. Enquanto Seu Euzébio, em seu discurso, enaltece o posto, discorrendo sobre sua importância na roda do Boi; Seu Paulo apresentou uma fala mais direcionada ao descontentamento que a função de Pai Francisco significava para ele, especialmente, relacionado à forma como vem sendo representado nos últimos anos nos Bois maranhenses.

A análise dessas duas narrativas revela contrastes que parecem indicar como os brincantes concebem sua função a partir do contexto específico do seu grupo e de sua condição social, apontando para posicionamentos praticados no universo do Boi maranhense. Gostaria de mencionar algumas questões referentes aos espaços onde ocorreram as entrevistas, talvez por indicarem, de algum modo, o tom dos discursos tecidos pelos brincantes. Este viés de análise aponta para uma possibilidade de entendimento que leva em consideração as questões circunstanciais como elemento de destaque, entretanto, isso não significa que eles tenham determinado o conteúdo expresso pelos brincantes.

A entrevista feita com Seu Euzébio ocorreu em sua residência. O ambiente tranquilo e convidativo, permitiu que a nossa conversa acontecesse sem grandes problemas, no sentido de não ter empecilhos ou outras questões que pudessem atrapalhar o andamento da entrevista. Desse modo, a conversa foi sendo desenvolvida, digamos, espontaneamente, respeitando o roteiro de perguntas e sua flexibilização ao tratar de assuntos que não estavam listados.

Após o encerramento da nossa entrevista, uma chuva muito forte começou a cair, o que me levou a permanecer por mais tempo na casa de Seu Euzébio. Enquanto a chuva não passava, Seu Euzébio falou da importância da presente pesquisa, por falar de uma função de grande destaque dentro do Boi maranhense, mas que é pouco divulgada e estudada. Continuando, ele começou a listar vários nomes de brincantes de Pai Francisco, mas de Bois de outros sotaques. Como o recorte do estudo contemplava apenas os Bois do sotaque de Matraca, comentei que em outra oportunidade teria interesse em conhecê-los. Naquele instante, compreendi que seu Euzébio passava de um interlocutor, para um informante em potencial, que será acionado posteriormente para estudos futuros.

Por outro lado, a conversa com Seu Paulo ocorreu em um espaço totalmente diferente daquele em que se passou a conversa com Seu Euzébio. No contato que havia feito anteriormente com Seu Paulo, antes de marcar a entrevista, ele demonstrou um pouco de

estranhamento com a minha abordagem, ocorrido talvez pelo meu interesse em querer entrevistá-lo por conta do posto de Pai Francisco.

No dia da entrevista, compareci ao local que havíamos combinado, a feira do João Paulo. No meu deslocamento de casa para local, questionei-me sobre as possíveis dificuldades que encontraria – as quais depois se confirmaram – para conversar com seu Paulo, dado o contexto agitado que caracteriza as feiras livres.

A conversa com Seu Paulo foi muito breve e ocorreu em frente a sua barraca de venda de mangas, feijão verde e coco seco. Acredito que a localidade influenciou nessa rapidez, pois o fluxo intenso de pessoas, as vendas e as vozes criaram um contexto que moldou a forma como a conversa foi realizada. Diante desse contexto, compreendi que estender a conversa poderia causar incômodos e desgastes, já que havia a necessidade de um esforço vocal de ambos para serem ouvidos e compreendidos pelo outro.

Como a fala de Seu Paulo foi muito esclarecedora ao discorrer sobre o modo como concebia Pai Francisco, decidi encerrar a entrevista. Após desligar o gravador que captava nossa conversa, Seu Paulo ainda me relatou algumas coisas importantes, mas pouco consegui lembrar depois para registrar no meu caderno, salvo a intencionalidade de sua fala, dada a clareza de seu discurso ao destacar a imagem que fazem de Pai Francisco.

As duas falas produzidas pelos brincantes foram compreendidas e tratadas como formas complementares de entendimento acerca de Pai Francisco e do uso da máscara. É importante ressaltar que o contexto da brincadeira é de uma diversidade riquíssima, revelando o universo boieiro como produção de princípios, práticas e discursos de seus fazedores e das relações estabelecidas com outros agentes. A celebração que une fé e diversão a cada ano se reinventa no seu próprio ciclo de vida, gerando novos símbolos e significações que passam a fazer parte do complexo cultural que é o Bumba meu boi maranhense.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como fio condutor o estudo e a observação da espetacularidade do brincante de Pai Francisco, mascarado característico do Bumba meu boi, na Festa de São Marçal, ocorrida no bairro do João Paulo, na cidade de São Luís - MA.

Considero que chegar até aqui foi uma soma de esforços múltiplos, em uma trajetória cujo começo tento localizar em meio a tantas lembranças e impressões difusas e soltas. Entretanto, acredito que foi a partir da minha participação nas duas edições dos Encontros dos Elementos Animados do Bumba meu boi que se deu meu interesse em compreender mais um pouco acerca do complexo universo simbólico e expressivo da brincadeira maranhense.

No início, a proposta que originou esta dissertação estava centrada na análise da máscara de Pai Francisco presente no Bumba meu boi maranhense, contudo meu olhar sobre o objeto-máscara foi se alterando, à medida que a minha experiência etnográfica e o contanto com leituras sobre Etnocologia começaram a oportunizar novas perspectivas, nas quais o contexto elaborativo se revelou como dimensão simbólica relevante por destacar a questão estética e espetacular da brincadeira.

Com isso, compreendi que deveria ir além de uma descrição pautada nos aspectos relacionados à máscara e ao brincante de Pai Francisco na Festa de São Marçal. Isso porque manter uma postura que privilegiasse o estudo da máscara de forma isolada poderia reduzir e dificultar a compreensão do seu potencial expressivo, visto que sua existência é um processo maior de construção que envolve ações e elementos que se articulam no contexto comunitário da brincadeira, resultando na materialidade da máscara apresentada.

Nesse sentido, busquei enfatizar na minha escrita a abordagem do espaço festivo de São Marçal ao destacar os aspectos históricos, carregados de situações geradoras de tensões e negociações. Momentos que são partilhados pelos grupos de Bois do sotaque de Matraca e pela sociedade maranhense. Tais práticas fizeram do Encontro de Bois a celebração da cultura boieira, marcada por contrastes e desafios sofridos pelos brincantes que veem no Boi a possibilidade de praticar sua fé, colocando em destaque as expressões artísticas e religiosas presentes na brincadeira.

Coube ao estudo também, mesmo que brevemente, apresentar certas particularidades do universo boieiro maranhense, sem cair, contudo, na perspectiva historicista de buscar a gênese da manifestação. Adotei essa postura porque não existe consenso entre os estudiosos acerca da origem da brincadeira em terras brasileiras, nem do seu surgimento no estado.



O tratamento adotado visou ao direcionamento da escrita para reflexões acerca da manifestação como expressão cultural e identitária maranhense, incluindo no texto a discussão dos processos de enfretamento dos brincantes como resposta às proibições que existiram por longas décadas. O panorama descrito tem relação direta com o surgimento do Encontro de Bois no bairro do João Paulo, o que levou ao entendimento da condição espacial como fator relevante a ser analisado, sobretudo, por apresentar o João Paulo como territorialidade que simboliza a resistência e a luta dos brincantes frente a uma conjuntura social que os reprimia fortemente.

Sendo assim, o João Paulo foi compreendido como espaço negociável e tenso entre diferentes agentes. A permissividade em brincar Boi no bairro indica limitações simbólicas e físicas, expondo a proibição do acesso à brincadeira na área central da cidade. O distanciamento imposto à manifestação não restringiu a prática do Boi ao espaço negado, campos de tensões se instauraram na dinâmica boieira, revelando as estratégias criadas pelos brincantes para a sobrevivência da brincadeira.

A inclusão de São Marçal como padroeiro da festa, ocorrida a partir da década de 1980, atribuiu à festa o caráter de celebração religiosa. A partir dessa nova dimensão simbólica que, de certo modo, já existia e sustentava as tramas da festa, o Encontro passou a se configurar como espaço de combinação celebrativa, unindo fé e diversão à festa boieira mais representativa para os Bois do sotaque de Matraca.

Conforme descrito em outra oportunidade, São Marçal foi escolhido como padroeiro pelos brincantes, que rendem homenagens, possuem devoção e realizam festa em seu nome. A prática do Bumba meu boi no estado expõe, em primeiro plano, que festa e religião são dimensões indissociáveis na estrutura simbólica da brincadeira.

Esse contexto, que permite a expressão de múltiplas formas de celebração, foi considerado pertinente no decorrer do trabalho, principalmente por estar relacionado às formas de interação que os brincantes estabelecem entre si e com o público durante a festa de São Marçal. Em outras palavras, minha intenção era compreender os tipos de comportamentos praticados pelos brincantes de Pai Francisco a partir do uso da máscara.

Mas, para realizar esse intento, era preciso ter o entendimento acerca da máscara enquanto materialidade que promove mediações e contatos diversos. A máscara compreendida no âmbito da festa estudada é vista como objeto que revela a construção de saberes, modos e sentidos que lhes são continuamente investidos, tanto pelo público que acompanha a festa de São Marçal, como também pelo próprio brincante.

A visualidade de Pai Francisco foi outro aspecto discutido no trabalho, propondo que sua participação na festa pode ser compreendida por meio da questão estética. Na cena da rua, o brincante se comporta como um integrante disponível para o jogo que vai sendo construído ao longo da avenida. A presença da máscara de Pai Francisco cria a possibilidade do encontro do brincante com o público, situação que vai se desenrolando como composição necessária para a efetivação da alteridade, do riso e do lúdico.

Para compreender como a máscara assume a condição de componente espetacular, além da observação da cena de São Marçal realizada em duas etnografias, era importante ouvir e registrar os relatos daqueles que, por diversas razões, escolhem ou são escolhidos para a função de Pai Francisco. Conhecer o ponto de vista de quem dispõe de seu tempo para a tarefa de representá-lo, tornando viva sua espetacularidade na festa, era fundamental, pois a dedicação do brincante é a expressão maior de comprometimento, devoção e orgulho que o motiva a permanecer no Boi. Por essa razão, resolvi promover encontros com alguns brincantes, mas sem imaginar a complexidade e a riqueza do universo simbólico em que eles estavam inseridos e que recriam a partir dessa realidade.

Para chegar até os interlocutores desta dissertação, um trabalho exaustivo foi realizado para encontrá-los, em algumas situações a pesquisa esbarrou em problemas que dificultaram na minha aproximação com os brincantes. O maior desafio da pesquisa foi encontrado nessa etapa, uma vez que, não sei se por ingenuidade ou descuido, eu acreditava que seria fácil localizar os brincantes para a entrevista.

No início da pesquisa era confortante a ideia de que eu chegaria à sede do grupo e encontraria o brincante de Pai Francisco nas imediações do barracão ou de que ele morasse no entorno do bairro. Como especificidade dos Bois do sotaque de Matraca: a maioria dos grupos geralmente é sediada em áreas rurais, onde o acesso por meio de transporte público é ineficiente, sendo esse meu meio de locomoção para a pesquisa.

No entanto, a realidade demonstrou que os brincantes estavam espalhados por diversos bairros da Ilha de São Luís e longe do bairro onde estão sediados os grupos de que participam. Nesse caso, a cartografia do encontro, que de início estava restrita, foi sendo ampliada e estendida a muitas localidades, revelando como era forte o sentimento de pertencimento que os brincantes mantinham com o Boi ao se deslocarem por paisagens distantes de suas residências.

A conversa com os brincantes deixou nítido o modo como o contexto grupal, com suas relações e experiências bem específicas, acabam por reverberar na fala dos brincantes sobre o entendimento que eles fazem da função de Pai Francisco. O modo como se entregam à

brincadeira e nela permanecem se renovando constantemente são aspectos de grande interesse para o estudo, pois insere a máscara como produto desse complexo sistema simbólico da brincadeira. Portanto, a festa foi compreendida como espaço no qual o brincante cria e se reelabora a todo instante, executando ações e improvisando no decorrer de sua apresentação, resultando assim em uma tessitura gestual própria.

Encerro, por hora, sem pretensões conclusivas, com a impressão de que o estudo conseguiu, de certa forma, alcançar o que fora proposto. Ao pontuar as questões a serem debatidas, procurei tratar de aspectos que levassem ao entendimento da riqueza expressiva da máscara de Pai Francisco com base na participação do brincante na festa de São Marçal.

## REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Lady Selma. **O “urrou” do boi em Atenas:** instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de animação:** da teoria à prática. Ateliê Editora, São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O ator e seus duplos:** Máscaras, bonecos, objetos. Ed. Edusp. São Paulo, 2004.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba meu boi no Maranhão.** Ed. São Luís: Alumar, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Anna Blume/ Ed. HUCITEC, 1993.
- BARROS, Antônio Evaldo Almeida. **O pantheon encantado:** culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, 2007.
- BARROSO, Oswaldo. **Incorporação e memória na performance do ator brincante.** In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re) tradicionalização. TEIXEIRA, João Gabriel L.C., et al (org.). Brasília: ICS- UNB, 2004. Pág. 68 a 87.
- BIÃO, Armindo. **Artes do corpo e do espetáculo:** Questões de etnocenologia / Armindo Jorge de Carvalho Bião (Organizador). Salvador: P&Aeditora, 2007
- \_\_\_\_\_. **Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia:** por uma Cenologia Geral. In: Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas, Salvador: UFBA, 1999; p. 364 – 367.
- BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara:** estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- BORRALHO, Tácito Freire. **O Teatro do Boi.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de São Paulo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **As máscaras nas manifestações teatrais populares.** Pág. 167 a 188. In: ANDRADE, Milton e BELTRAME, Valmor Nini (org.). Teatro de Máscaras. Florianópolis: Udesc, 2011.
- BRÍGIDA, Miguel Santa. **O auto do Círio:** festa, fé e espetacularidade. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 5, n1, Disponível em <http://www.e->

publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/download/12596/9777. Acesso em 5 de novembro de 2014.

BUENO, André Curiati de Paula. **Palhaços da cara Preta: Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG.** Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 2004.

CARVALHO, Maria Michol Pinto de. **Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição modernidade na cultura popular.** São Luís, 1995.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de. **A graça de contar: um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CONTIN, Claudia. **Madeira, couro, cores e carne: histórias entre Commedia dell'Arte e máscaras do mundo.** Pág. 57 a 118. In. ANDRADE, Milton e BELTRAME, Valmor Nini (org.). Teatro de Máscaras. Florianópolis: Udesc, 2011.

FERRETTI, Sérgio. **Preconceitos e proibições contra religiões e festas populares no Maranhão.** Disponível em <http://www.gpmina.ufma.br/pastas/doc/Preconceitos.pdf>. Acesso em 10 de outubro de 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 10 ed. Rio de Janeiro: 2005.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

KLINTOWITZ, Jakob. **Máscaras brasileiras.** São Paulo: Projeto Cultural RODHIA, 1986.

LEWINSOHN, Ana Caldas. **O Ator Brincante no contexto do Teatro de Rua e do Cavalo Marinho.** / Dissertação (Mestrado em Arte) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

LIMA, Carlos de. **Bumba meu boi.** São Luís: Augusta, 1982.

MARQUES, Ester. **Mídia e experiência estética na cultura popular.** O caso do bumba meu boi. São Luís: Imprensa universitária, 1999.

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar.** In. RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (org.). Performance, exílio e fronteiras. Belo Horizonte, 2002, pp 69-91.

MARTINS, Paulo de Tasso Alves. **A construção dialética do Encontro de bumba meu boi de matraca no Caminho Grande - João Paulo “Festa de São Marçal”.** Monografia (Graduação em Geografia). Universidade Federal do Maranhão, 2007.

MATOS, Elisene Castro. **Cazumbas: Etnografia de um personagem do bumba-meu-boi.** Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, 2010.

MENEZES, Flávia Andresa Oliveira de. **A comicidade na r(e)isada:** o riso em seus aspectos simbólicos e sociais em um grupo de Nazaré do Bruno/Caxias-MA. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal do Maranhão, 2012.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. **Catirina, o boi e sua vizinhança:** elementos da performance dos folguedos populares como referência para os processos de formação do ator. Dissertação (Mestrado em Arte) .Universidade de Brasília, 2006.

PEREZ, Léa Freitas. **Festa para além da festa.** In: PEREZ, Léa Freitas; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (Org). **Festa como perspectiva e em perspectiva.** Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

PRADO, Regina Paula dos Santos. **Todo Ano Tem. As Festas na Estrutura Social Camponesa.** São Luís: PPGCS/GERUR/EDUFMA, 2007.

RIBEIRO, Tânia Cristina Costa/IPHAN. **Bumba meu boi:** som e movimento. São Luís: Iphan/MA, 2011.

SANCHES, Abmalena Santos. **O universo do Boi da Ilha:** um olhar sobre o bumba meu boi em São Luís do Maranhão. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade federal de Pernambuco, 2003.

SILVA, Sílvia Sueli Santos da. **O Boi e a máscara:** imaginário, contemporaneidade e espetacularidade nas brincadeiras de boi de São Caetano de Odívetas – Pará. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, 2011.

TRIGO, Isa Maria Faria. **No pulso do ator:** treinamento e criação de máscaras na Bahia. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, 2005.

VASCONCELOS, Gisele Soares de. **O Cômico no Bumba meu boi.** 2007. 137 f.. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, 2007.

VELOSO, Graça. **A visita do Divino: voto, folia, festa, espetáculo.** Brasília: Editora Thesaurus, 2009.

\_\_\_\_\_. **O Mestre morreu.** Viva o novo mestre. Artigo. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. In: <  
<http://www.portalabrace.org/vicongresso/etnocologia/Jorge%20das%20Gra%E7as%20Velo%20-%20O%20Mestre%20morreu.%20Viva%20o%20novo%20Mestre.%20Resumo.pdf>>  
 Acesso em 02 dez. 2014.

## **APÊNDICES**

APÊNDICE A – Aspectos da festa de São Marçal.



Palco para o recebimento do troféu oferecido ao Amo. Fonte: Danielle Fonsêca.



Espaço do 24º Batalhão do Exército Brasileiro reservado para a distribuição de caldo de feijão e água aos participantes da festa. Fonte: Danielle Fonsêca.



APÊNDICE B – Concentração dos grupos na Avenida Kennedy.



Brincantes e carros de som



Bois dispostos no chão.

APÊNDICE C – Brincantes de Pai Francisco e aspectos da espetacularidade.



Brincante de Pai Francisco em cima do carro de som.



Brincante concedendo entrevista a uma emissora de televisão local.

## APÊNDICE D - Entrevista com Seu Euzébio.

**Danielle Fonsêca:** Eu quero que o senhor começasse falando seu nome, a idade ... se tiver algum problema (risos) ...

**Euzébio:** Não ... Meu nome é Euzébio Marcos Vieira Pinto, nascido em São Luís do Maranhão, tenho 51 anos.

Sou funcionário público militar, já tenho 35 anos de carreira militar. Sou graduado em contabilidade geral, especialista em contabilidade pública, auditoria e prestação de contas. Sou uma pessoa que gosto de folclore ... sou uma pessoa simples e normal como outra qualquer.

**Danielle Fonsêca:** Ai, o senhor disse que brincava no Boi da Maioba (Antes desta entrevista conversei com seu Euzébio por telefone, minha fala se refere a esta conversa inicial)

**Euzébio:** Não, ainda brinco no boi da Maioba.

**Danielle Fonsêca:** Só que não de pai Francisco?!

**Euzébio:** Eu comecei brincando puxando onça e batendo pandeiro na percussão. E como a gente mora aqui no Centro, a gente gosta da brincadeira. Qual o bumba meu boi do centro? O bumba meu boi do centro é o bumba meu boi da Madre Deus (bairro). É o boi mais antigo da comunidade e a gente brincante no bumba meu boi da Madre deus.

Começando batendo matraca, puxando onça. Tá vendo ... de lá do boi da Madre Deus, meu pai foi cantador de boi. Meu pai cantou no Boi da Mata, cantou no Boi da Pindoba, tá vendo ... brincou no Boi de Penalva muito tempo.

Eu vim de uma família boieira. Té vendo ... que gosta de São João. Daí, eu fui brincar no Boi de Maracanã, brinquei dez anos no Boi de Maracanã, puxando tambor onça. De lá fui pro Boi da Maioba, também pra fazer a mesma coisa, puxando onça e batendo pandeiro.

A minha paixão, como dizer, a minha nova estrada como figurante do boi, foi uma promessa que eu fiz, porque minha mãe tava doente. Depois de uma certa idade ela descobriu um câncer, se operou, mas não tinha mais jeito, tava viralizado. Então, me agarrei a São João. Porque eu sabia que minha mãe não ficaria viva por mais tempo e que Deus desse uma morte pra minha mãe como um passarinho. E se ela durasse algum tempo, melhorasse ... eu ia brincar de Pai Francisco no boi.

Numa certa reunião no Boca Aberta, reunião do Boi da Maioba lá no Anil, o Zé Reinaldo mais a Vitória, que são os organizadores da roda do boi, pediram pra mim conseguir ... achar um Pai Francisco pro Boi da Maioba. Ai eu disse pra eles, eu vou conseguir um Pai Francisco pra vocês. Ai foram chegando os ensaios, foi chegando o São João mais perto, e no último ensaio redondo da Maioba, ela me cobrou.

**Danielle Fonsêca:** E isso foi em que ano, o senhor lembra?

**Euzébio:** Ah, eu já brinco de Pai Francisco de 8 anos, só a minha mãe fez 6 anos de morta.

Ai, eu disse, oh o Pai Francisco do Boi já tá certo, mas Euzébio como é que tu vai trazer o Pai Francisco sem roupa? Não, ela já tem roupa. No dia do batizado vai aparecer o Pai Francisco ai.

Ai eu – minha mãe ainda era viva – ai, eu disse pra minha mãe: mãe esse ano eu vou brincar de Pai Francisco no boi. Ai, minha esposa: tu tá ficando doido, só doidice, só trabalho. Ai, minha mãe disse: deixa ele que ele sabe o que tá fazendo!

Então esse ano, comecei a fazer a roupa, comprei o pano. E ela (sua esposa) fez duas camisas pra mim, uma vermelha e uma azul, que são as cores da marcação da Maioba. Vermelha, azul e branca, uma calça branca.

Certo, mandei fazer no dia do batizado do Boi, eu cheguei cedo lá, como todo mundo chega . sem roupa de Pai Francisco, com roupa normal. O Boi guarnece, Chagas (cantador do Boi) manda chamar o boi no terreiro e o boi guarneceu. De repente surgiu o pai Francisco do Boi da Maioba (risos) no terreiro. E eles se perguntavam pra si mesmo e pra Chagas, Zé Reinaldo e pros outros lá, quem era aquele Pai Francisco.

Tá certo, ai o boi guarneceu, ai foi para a cerimônia do batizado. Na cerimônia do batizado, o Nego Chico tem que tirar a máscara, porque é uma cerimonia ecumênica, religiosa não é permitido máscara e nem chapéu. Aí, foi que eu tirei a máscara e eles ficaram sabendo quem é pai Francisco do Boi. Porque então, eu tocava pandeiro e puxava tambor onça, então todo ano, se eu tiver condição, de brincar de Pai Francsico no boi da Maioba,

**Danielle Fonsêca:** E no caso da sua máscara, quem é que faz?

**Euzébio:** Ah, as máscaras quem faz é D.Socorro, a minha esposa. Porque a máscara é diferente é feita de pano, na moda antiga, no carnaval de 50.

**Danielle Fonsêca:** Qual é o pano? É brim? Não ...

**Euzébio:** É algodão (neste momento se dirige a D. socorro que estava próxima) Ei, Mor? É Algodão? D. Socorro responde: é malha de algodão. Então, é ela que faz as minhas máscaras.

**Danielle Fonsêca:** Então, todo ano é uma máscara diferente?

**Euzébio:** Sim, é antiga da década de 50.

Então, é ela que faz. De lá pra cá, ele (Pai Francisco) começou com duas roupas, duas camisas, ai no seguinte, foi três, quatro. Hoje, se eu abrir uma mala pra ti, tem mais de 15 camisas pra brincar o boi.

**Danielle Fonsêca:** Têm máscaras também?

**Euzébio:** Também tem máscara que até já dei pra colega, tá vendo. A gente começa a gostar das coisas e começa a se organizar. Todo ano é uma máscara nova, uma camisa e uma calça e um chapéu.

**Danielle Fonsêca:** Então, o senhor tem esse ritual de todo ano é uma roupa nova?

**Euzébio:** Sim, tenho todo ano é uma roupa nova. O pai Francisco tem que ficar igualzinho aos outros. O boi não renova as roupas do cabloco de pena, de índia, de fita? Então, o pai Francisco tem que ficar no padrão.

**Danielle Fonsêca:** E o senhor acha que, não que seja declarado, mas alguma competição pra ver quem faz a melhor máscara para surpreender?

**Euzébio:** Não. Porque o pai Francisco, da década de 50 e 60, era tudo dessa máscara preta. De nariz, agora cada um fazia a sua máscara de acordo com sua ideia, sua capacidade de fazer. Porque ou você evolui ou você fica parado no tempo,

**Danielle Fonsêca:** E pro senhor, quem é Pai Francisco?

**Euzébio:** Ah sim (risos). Quem é o nego chico?

**Danielle Fonsêca:** Isso!

**Euzébio:** É um personagem muito importante para fazer a comédia da brincadeira, comédia é o que? A matança. Que ali é uma comédia, um teatro. O nego chico foi um vaqueiro, que casou com uma pessoa, a pessoa desejou o melhor do patrão, o melhor boi da fazenda. E ele foi pedir o que? A língua do boi que mulher estava grávida e o patrão não aceitou.

Ai, começa a comédia da matança do boi, entra pai Francisco, entra Catirina para fazer a encenação, que o boi tá no terreiro. Ele chega o Amo ta cantando e ele pede pra parar, ele quer falar com o patrão pra negociar a compra do gado, o boi é de estimação do patrão. O patrão que nesse caso se chama o Amo na brincadeira, não permite que a melhor prenda do terreiro seja vendida. Ele quer comprar o boi, mas o Amo não quer

Na comédia, o Pai Francisco não rouba o boi da fazenda.

**Danielle Fonsêca:** E ele faz o quê?

**Euzébio:** Quem rouba é a Catirina, porque enquanto ele tá na roda do boi, brincando com os rajados, com as tapuias com os cabocos reais, a Catirina, por ser uma mulher grávida...interessante, se você ver qualquer mulher chegando perto do animal ela grávida, ele amansa. Ela passa a mão no boi com calma e tira o boi da roda.

**Danielle Fonsêca:** Então, o perigo não tá em Pai Francisco e sim na Catirina?

**Euzébio:** Porque ele (Pai Francisco) chama atenção pra ele, porque foi ele que foi fazer o negócio. O vaqueiro dá um descuido e ela tira o boi da roda da fazenda. Quando o amo percebe a falta do novinho, já era ...

Eu não levei siô, o seu boi do terreiro. Não sei de seu boi!

**Danielle Fonsêca:** O senhor tem alguma dificuldade em fazer movimentações com a máscara?

**Euzébio:** Não, porque é feira sob medida. A máscara é feita de acordo com seu rosto, você não tem dificuldade.

**Danielle Fonsêca:** Eu queria que o senhor falasse um pouco sobre sua relação com a festa de São Marçal.

**Euzébio:** São Marçal é a brincadeira de todo o brincante, todo mundo brinca em São Marçal. Todo Boi é grande. Você sai no Boi da Maioba, vai brincar no Boi de Maracanã, você vai pro Ribamar, porque você vai pra brincar, você quer brincar. Segundo o pessoal diz a brincadeira já tem mais de 100 anos.

**Danielle Fonsêca:** O representa para o senhor tá ali, participando da festa de São Marçal. O senhor vai por devoção ou é obrigação de contrato... porque tem que acompanhar o grupo?

**Euzébio:** Não ... Ali, São Marçal pra gente boieiro, é a conclusão do serviço, do dever cumprido. Você já brincou o São João todinho. Toda a temporada ... noites e noites brincando, e ali é pra você extravasar. Você vai brincar ali sem compromisso, pra brincar a vontade. Você entra num boi e no outro pra brincar de pai Francisco ou não. Ali é a brincadeira do povo que gosta de São João, do Boi de matraca.

(Neste momento comento com seu Euzébio sobre a liberdade que o brincante tem ao participar de São Marçal, para exemplificar minha fala relato sobre a presença de dois Pai Francisco no Boi de Panaquatira)

**Euzébio:** É o compartilhamento da brincadeira. Mas isso hoje, porque há décadas ninguém podia brincar no boi que dava briga. Se Maioba se encontrasse com Iguaíba no João Paulo era muita briga. Os tempos foram mudando, as pessoas se organizando ... foram tendo consciência de suas responsabilidades e que aquilo (as brigas) não levam a nada.

**Danielle Fonsêca:** Diante daquele contexto ... de muito sol, como é pro senhor ficar mascarado?

**Euzébio:** Normal! É bebendo muita água de coco. Se hidratando demais e brincando. Tem que gostar ...

**Danielle Fonsêca:** Tem que gostar ... e como é sua relação com o público?

**Euzébio:** Eu, Euzébio no caso eles não conhecessem o Euzébio, eles conhecem o Nego Chico do Boi da Maioba.

O povo gosta do mascarado. O público gosta daquele personagem que faz a palhaçada, que faz aquele teatro, se você tirar a máscara perde a novidade, porque atração é a máscara o personagem.

**Danielle Fonsêca:** Ai, se o senhor percebe que tem alguém lhe olhando ... o senhor faz alguma graça?

**Euzébio:** Não ... tem que brincar. Ai, tem que fazer palhaçada você pega uma criança ... brinca.

Pai Francisco vem na frente ... passa o facão para abrir a roda para o boi brincar, essa é uma das obrigações do Pai Francisco. Mas é difícil manter a roda, já que são muitos os simpatizantes e o batalhão pesado da Maioba é muita gente.

**Danielle Fonsêca:** E como foi participar da festa de São Marçal no ano passado?

**Euzébio:** Ano passado (2014) foi bom, porque foi o ano que o Boi da Maioba passou completo.

Sete horas o Boi já tava na avenida. Quando você chega cedo e avenida tá limpa, é bom para brincar. Porque nos anos anteriores quando você chega no João Paulo, as oito da manhã, já tem oito bois na sua frente, até esses bois fazerem seu cortejo, você vai ficar pra tarde, ai é desgastante. Você já brincou bastante e pra sair de noite?! Fica desgastante.

Para quem não conseguiu acompanhar o boi nos arraiais, ir a São marçal é uma forma de acompanhar o boi no João Paulo, mas pra gente que brinca é desgastante, vai brincar me São marçal o dia todo, não tem quem aguente é muito desgaste físico porque emenda

**Danielle Fonsêca:** O senhor bebe e fuma? Porque eu vejo que alguns brincantes se aproximam do público para pedir dinheiro para beber ...

**Euzébio:** Não bebo e nem fumo!

**Danielle Fonsêca:** Quando o senhor ta festa de São Marçal sente algum nervosismo ou coisa do tipo?

**Euzébio:** Não! O bom é você ta o batalhão formado e ta na frente do boi para abrir a roda.

**Danielle Fonsêca:** Quando encerra a festa ou passagem do Boi na festa de São Marçal, o que o senhor sente?

**Euzébio:** Não, ai terminou ... mas você só vai ter o sentimento de dever cumprido ... quando o boi morre. Agradeço ao meu São João, por mais uma jornada e pelo que eu tenha mais temporada pela frente.

**Danielle Fonsêca:** Então, o senhor pode dizer que fechou sua temporada de Pai Francisco com chave de ouro?

**Euzébio:** Sim, com saúde e sem nenhum arranhão!

**Danielle Fonsêca:** E os preparativos para 2015? Já pensou na roupa, na máscara?

**Euzébio:** Tenho duas camisas novas, que ele ganhou.

**Danielle Fonsêca:** E quando começam os ensaios?

**Euzébio:** O ensaio é depois do carnaval para começar a gravar o DVD. O cd ta pronto desde novembro.

Finalizo a entrevista agradecendo ao seu Euzébio pela oportunidade de conversar a respeito da função de Pai Francisco.

APÊNDICE E – Entrevista com Seu Paulo.

**Danielle Fonsêca:** Seu Paulo como é o seu nome todo?

**Paulo:** Paulo Frazão, tenho 69 anos.

**Danielle Fonsêca:** Onde o senhor mora?

**Paulo:** Eu moro em São José dos índios, povoado de Rio Grande.

**Danielle Fonsêca:** Há quanto tempo o senhor brinca de Pai Francisco

**Paulo:** Há muitos ... nesse Boi de São José dos Índios numa faixa de uns 10 anos. O primeiro dono do boi já morreu, eu brinquei com ele, antes dele morrer ... uns quatro anos, já depois que Dr. Abreu tomou de conta já 5 anos.

**Danielle Fonsêca:** Como começou a brincar ... foi promessa?

**Paulo:** A brincadeira tem que ... hoje o Pai Francisco não tem mais graça ... o pai Francisco roubava Boi, o Amo brincava ... hoje não tem mais nada disso. Ai, hoje só tem Pai Francisco só pra fazer .... a costura na frente do Boi. Não tem mais graça ...

**Danielle Fonsêca:** Nem em São José dos Índios?

**Paulo:** Não!

**Danielle Fonsêca:** Como o senhor aprendeu a fazer Pai Francisco?

**Paulo:** eu comecei no Boi da Maioba, eu brinquei 30 anos .... na Maioba, mas naquela época a brincadeira tinha ... a gente roubava o boi, tinha a comédia .... hoje não tem mais nada disso, acabou. Então, ai depois eu parei ...também acompanhei o Boi como matraqueiro ...

**Danielle Fonsêca:** Quem faz sua máscara? É o senhor mesmo?

**Paulo:** Não! Eu comprei ... eu comprei feita.

**Danielle Fonsêca:** E quem é que lhe vendeu? O senhor lembra?

(Neste momento seu Paulo para a conversa para atender uma freguesa)

**Paulo:** Ai, eu parei de brincar. Mas ai, o rapaz foi lá em casa me procurar. Disse: Paulo eu tô organizando o Boi de São José dos Índios e quero que você seja o Pai Francisco. Ai, eu disse: rapaz é o seguinte eu não tenho condições de me aprontar. Ai, ele me disse que comprava a roupa. Ai, eu fui brincar com ele. Agora não sei se no próximo ano vou brincar. Vou comprar uma roupa de fita para brincar. Se eu não morrer daqui até lá rs

**Danielle Fonsêca:** Ai, no caso quem vai brincar de Pai Francisco? Já tem alguém?

**Paulo:** Fica outro no meu lugar.

**Danielle Fonsêca:** O senhor vai ensinar ele para fazer Pai Francisco?

**Paulo:** Não, não ... é uma coisa fácil. Não precisa ensinar.

**Danielle Fonsêca:** seu Paulo o que é a festa de São Marçal pro senhor?



**Paulo:** A festa de São Marçal é boa ... é bonita.

**Danielle Fonsêca:** O senhor já participa há muito tempo?

**Paulo:** Há muitos anos. O Boi da Maioba vinha muito pra cá. (Nossa conversa se deu no bairro do João Paulo)

**Danielle Fonsêca:** O senhor acha que tem alguma diferença da sua apresentação nos arraiais e da feita em São Marçal?

**Paulo:** Não! É tudo a mesma coisa ... só que aqui em São Marçal é passarela e o arraial não, é outro (espaço). A diferença que tem é essa... que aqui é passarela

**Danielle Fonsêca:** E porque o senhor brinca na festa de São Marçal. É alguma promessa?

**Paulo:** É só pra festejar mesmo, não tem promessa. É a tradição todo ano. Todo ano tem que tá aqui no João Paulo ... quem que fazer a passarela por conta do dinheiro que a cultura dá. Porque a brincadeira que não vem, no próximo ano não é chamada ... não pega mais dinheiro .. é obrigada de toda brincadeira vir pra ai ... boi da Ilha

**Danielle Fonsêca:** A máscara que o senhor tem ... quanto tempo o senhor usa ...

**Paulo:** Tem uns dez anos.

**Paulo:** Lavo ela, lavo e guardo. Se eu não comprar a roupa de fita .... eu faço o papel mesmo que eu tô ... de Pai Francisco

**Danielle Fonsêca:** Qual é a sua relação com o público na festa de São Marçal?

**Paulo:** Não, a brincadeira aqui é só na frente do boi .. pro boi passar

**Danielle Fonsêca:** Se vier alguém para conversar ou pra interagir com o senhor ...

**Paulo:** Não, eu fico na minha.

**Danielle Fonsêca:** o senhor sente alguma coisa quando esta na festa de São Marçal mascarado?

**Paulo:** Não sinto nada fico numa boa.

**Danielle Fonsêca:** e o senhor sai para ver outros Bois?

**Paulo:** As vezes, mas é difícil. O único boi que saio pra participar é o Boi da Maioba. Já brinquei muito.

**Danielle Fonsêca:** Alguma preparação para usar a máscara?

**Paulo:** Não

**Danielle Fonsêca:** E botar e pronto?!

**Paulo:** Não tem preparação nenhuma.

Finalizo a entrevista agradecendo ao seu Paulo pela oportunidade de conversar a respeito da função de Pai Francisco.