

APRESENTAÇÃO

O objeto de estudo que iremos descrever está inserido no grupo de manifestações pertencentes ao setor social denominado cultura popular. Analisaremos o folguedo contemporâneo do Boi Tinga a partir dos elementos visuais e cênicos que compõem seu conjunto estético, refletindo sobre a importância dessa forma espetacular no contexto da cidade de São Caetano de Odivelas, interior do Estado do Pará, onde ela acontece.

O Boi Tinga apresenta-se como um cortejo dramático formado pelo boi de quatro pernas, uma pequena orquestra de músicos, personagens mascarados e demais brincantes. A música, a dança e as encenações performáticas estão entre os componentes lúdicos da folia: elas acontecem durante todo o percurso do cortejo pelas ruas da cidade.

Para construir um panorama do Boi Tinga, partimos da investigação das matrizes estéticas que influenciaram sua configuração atual. Evidenciamos na mascarada e nos personagens que compõem a brincadeira popular o aspecto caricatural da máscara e a comicidade das cenas representadas como elementos formadores da estética da manifestação.

O estudo abordará os seguintes aspectos: 1) O boi de máscaras como um gênero de brincadeira de boi originária da cidade de São Caetano de Odivelas; 2) O Boi Tinga como o corpo popular formado pela multidão em festa; 3) O *riso coletivo e organizado* como elemento motor das festas populares; 4) A caricatura dramática como componente plástico das brincadeiras de rua, especialmente enfocada no Boi Tinga através de seus personagens.

A estrutura utilizada para a apresentação do estudo foi o texto expositivo, uma vez que não havia intenção em propor nenhum tipo de interferência na manifestação. O contato direto com o contexto estudado possibilitou a obtenção de dados descritivos, o que favoreceu a compreensão do fenômeno, segundo as perspectivas dos informantes da situação em estudo e apontou subsídios para a interpretação posterior.

A pesquisa de campo desenvolveu-se de maio a julho de 2003, período em que foi possível observar dois momentos distintos, igualmente importantes para a investigação *in loco*: a fase anterior às apresentações públicas e as ocasiões de saídas do Boi Tinga às ruas da cidade de São Caetano de Odivelas.

Para o cumprimento do roteiro de pesquisa seguimos duas etapas de coleta de dados: a primeira, anterior ao ciclo de apresentações juninas, teve início no mês de maio de 2003 com a cidade ainda distante da preparação. Observamos que não havia nas ruas nem cartazes, nem faixas e nem qualquer indício visível de que o Boi Tinga ou qualquer outro boi de máscaras estivesse sendo preparado para reaparecer na cena pública.

Na ocasião, iniciamos os primeiros contatos com possíveis informantes. Eles são trabalhadores da pesca e do comércio local que se mostraram orgulhosos em descrever sua cultura e falar com propriedade de suas manifestações culturais. Os entrevistados reconhecem que a folia odivelense é inusitada aos olhos do visitante, mas a maioria não demonstra intenção em utilizá-la como recurso de subsistência, considerando-a brincadeira para divertimento próprio.

Durante a primeira etapa da pesquisa, realizamos entrevistas com os artesãos e artistas que trabalham na fabricação de indumentárias para os personagens. A cidade se prepara sem pressa para a volta do Boi à cena pública, pois, ao fim de cada ciclo junino, mais ou menos de julho do ano anterior a maio do ano em questão, o Tinga não sai às ruas: fica guardado na casa dos responsáveis por ele, atualmente a família Zeferino.

A ausência visual das figuras emblemáticas do folguedo nas ruas da cidade não corresponde a sua ausência na memória social dos brincantes e da população em geral. O Boi e seus personagens perpassam o imaginário simbólico da cidade como formas abstratas adormecidas que emergirão a seu tempo para o plano do concreto.

Aos poucos, à medida que o mês de junho se aproxima, fragmentos de objetos e trajes referentes à brincadeira começam a aparecer nas janelas e nos quintais das casas. A transformação da visualidade da cidade é lenta e quase imperceptível fora do contexto da realização da brincadeira; somente o acontecimento em si congrega a expressividade dos fenômenos espetaculares.

Nos dias de apresentação pública, o Boi Tinga sai acompanhado pelos músicos e por um pequeno grupo de brincantes e observadores. A folia cresce em número de participantes ao longo do caminho e, aos poucos, transforma-se em uma multidão de pessoas, uma festa pública.

Os brincantes que participam do cortejo, os habitantes da cidade que o acompanham e os visitantes que assistem ao espetáculo formam as categorias de informantes que entrevistamos nos dias de saída da brincadeira. Essa fase, segunda etapa da coleta de dados, foi realizada nos meses de junho e julho de 2003.

Os recursos humanos utilizados na coleta de dados de nosso estudo foram mais relevantes do que as raras fontes escritas, já que inexistem documentos oficiais sobre o folguedo nos arquivos da cidade. Em relação ao Boi Tinga o material existente é principalmente composto por reportagens de revistas cujo enfoque está no turismo cultural, razão pela qual optamos pelo uso da memória social como fonte de conhecimento de valor histórico.

As entrevistas foram de livre narração. Os relatos colhidos permitiram que os informantes partissem de seu ângulo de visão. Assim, cada entrevistado relatou sua experiência com a folia popular a partir do seu conhecimento. As entrevistas mantiveram um caráter informal, considerando-se a natureza do objeto em estudo.

Quanto à pesquisa científica empregamos dois textos publicados que fazem referência ao folguedo do Boi Tinga. O primeiro é a tese de doutoramento publicada, de João de Jesus Paes Loureiro (2001) e o segundo, é a resenha histórica de Raimundo de Souza Rodrigues (2002). Nenhuma das duas obras tem o Boi Tinga como tema central, mas foram de grande auxílio para a confirmação de diversos aspectos relevantes para o nosso estudo.

A metodologia de pesquisa de campo seguiu o método etnográfico, registrando observações e comentários no diário de campo, incluindo registro diário do itinerário de pesquisa. Para a identificação das informações significativas para a investigação procedemos à leitura preliminar dos textos disponíveis, inclusive das anotações do diário de campo.

A análise dos dados relevantes e sua leitura reflexiva foi o momento mais difícil do processo, pois implicava de um modo ou de outro, em escolhas exclusivas do pesquisador que deveria priorizar o ângulo focado em seu objeto, deixando de lado outros aspectos que poderiam vir a ser imprescindíveis para pesquisas de outras áreas de estudo.

A leitura interpretativa, última etapa para a construção do texto dissertativo, foi feita a partir da pesquisa bibliográfica já realizada. Optamos pela teoria de Mikhail Bakhtin (2002)

na abordagem de cultura popular e estética grotesca e pela teoria de Georges Minois (2003) acerca da organização das festas populares em função do riso coletivo.

Na edição final dos relatos das entrevistas levamos em conta o objetivo central em questão, deixando em relevo a descrição da cena coletiva, dos personagens e da indumentária dentro do folguedo. No conteúdo editado, também consideramos as relações dos informantes com o contexto da brincadeira. Evitamos somente os comentários de ordem pessoal.

A imprecisão das fontes escritas no tipo de objeto que estudamos conduziu à escolha por um tipo de pesquisa que privilegiasse as fontes orais. A dificuldade desse gênero de estudo é justamente ordenar as idéias relevantes e perceber as diferentes vozes que aparecem nos relatos. O conhecimento da cultura regional e do contexto geográfico é um subsídio indispensável ao pesquisador. Por essa razão, a pesquisa bibliográfica incluiu autores dedicados à região como Bruno de Menezes (1972) e Vicente Salles (1994).

A identificação do folguedo do Boi Tinga por sua forma estética através dos aspectos da visualidade da cena coletiva é a principal contribuição preterida por este estudo. O resultado é um quadro da folia odivelense vista sob um ângulo delimitado. Sem considerar o tema esgotado, acreditamos que o trabalho contribui para que seja lançado um olhar etnocenográfico sobre o espetáculo popular do Boi Tinga e possibilita a ampliação de novos olhares a partir desta descrição inicial.

INTRODUÇÃO

O Boi Tinga é uma brincadeira de rua criada e desenvolvida em São Caetano de Odivelas, município situado a aproximadamente 105 Km de Belém que faz parte da zona do Salgado, no nordeste paraense. O folguedo consiste na apresentação pública de uma fantasia de boi vestida por dois brincantes que lhe dão vida através da dança e da representação de cenas performáticas como se fossem feitas por ele.

O boi sai às ruas da cidade no mês de junho como um festejo próprio do período junino. Ele é acompanhado de uma orquestra formada de instrumentos de sopro e percussão em que regularmente tocam cerca de doze músicos, habitantes da própria cidade. O ritmo da música é, invariavelmente, dos gêneros marcha e samba de boi.

Brincantes mascarados e fantasiados vêm de todos os pontos da cidade juntar-se ao boi e sua orquestra; eles se misturam ao público de curiosos que se aproxima para olhar a dança do boi. Todos seguem acompanhando-o pelas ruas da cidade, parando de vez em quando para uma apresentação em frente a uma residência.

O espaço da rua é tomado pelo grupo, o cortejo desfila dançando ao som da orquestra e representando cenas de improviso, sem um enredo ensaiado ou predeterminado. A liberdade do jogo cênico confere à manifestação um caráter lúdico que justifica sua definição como uma brincadeira popular.

A brincadeira de rua é uma denominação relativa a diversos folguedos de organização extra-oficial, característica da cultura popular em todas as regiões brasileiras. O uso do termo é aplicado pelos foliões de um modo geral através de expressões como “*brincar no Boi*” e “*a brincadeira do Tinga*”. Optamos pelo uso desse termo por considerá-lo suficientemente abrangente para descrever os aspectos dramáticos e visuais do fato cultural que nos propomos analisar.

A utilização popular do espaço público para brincadeiras coletivas é um fenômeno cultural tão antigo quanto a própria organização da sociedade. Na obra *Jogos Infantis* (painel a óleo de 118cm X 161cm) de Pieter Brueghel, *o Velho*, o pintor holandês do século XVI

retrata cerca de 84 jogos infantis, apresentando a rua como o cenário lúdico onde as brincadeiras acontecem em total liberdade de apropriação espacial.

A obra de Brueghel traça um painel do costume popular de utilizar a rua como lugar do jogo e da brincadeira coletiva. Muitos jogos ali representados chegaram ao continente americano através do colonizador europeu e influenciaram a formação estrutural de várias folias populares, inclusive a própria brincadeira de boi. A formação de cordões humanos que transitam pelo meio da multidão reunida e as brincadeiras com cavalinhos de pau são exemplos de tais estruturas.

A cultura, no sentido antropológico do termo, é formada por *sistemas interlaçados de signos interpretáveis* (GEERTZ. 1989: 24). Para reconhecer a diversidade de sistemas em uma mesma sociedade, aplicamos o termo cultura popular para designar a produção cultural dos segmentos economicamente menos favorecidos. A opção não inclui a acepção romântica dada ao termo que atribuiu a toda cultura local o adjetivo “*alma do povo*”, mas, leva em conta a construção e assimilação coletiva dos padrões de comportamento em sociedade.

O conceito de cultura popular empregado em nosso estudo segue a concepção teórica apresentada por Mikhail Bakhtin (2002) como estrutura paralela da vida pública que se desenvolve em todas as sociedades civilizadas, independente dos modelos do sistema oficial. No caso brasileiro, em particular no município de São Caetano de Odivelas, apontamos a importância das matrizes culturais formadoras da cultura popular, levando-se em consideração sua elaboração em função do ambiente geográfico e do processo dinâmico de transculturação.

As mudanças culturais refletem-se na cena contemporânea e transformam a cena coletiva também nos folguedos populares. Por essa razão, ao analisarmos o Boi Tinga como um fato cultural, partimos de suas matrizes estéticas e apresentamos uma descrição panorâmica das suas interfaces com outras festas públicas de caráter popular, em especial o carnaval e as brincadeiras de boi.

A compreensão da relação entre as festas populares como entrelaçadas por suas características expressivas, parte da definição de matriz estética, aplicada por Armindo Bião (2000) aos estudos da Etnocologia. O termo possibilita reunir em uma linha de pensamento formas identificadas a partir de seus signos visuais e de suas matrizes históricas em comum.

O Boi Tinga, como uma manifestação cênica de rua, apresenta a divisão ocasional da função de quem atua e de quem assiste; de acordo com esse aspecto é interpretado como espetáculo popular contemporâneo. Por outro lado, a prerrogativa de espetáculo (PAVIS: 1999) conferida ao folguedo não exclui a espontaneidade do jogo cênico, o que nos proporciona considerá-lo também como brincadeira de rua.

O foco deste estudo está centrado nos elementos plásticos, caricaturais e cômicos que fazem o espetáculo do Boi Tinga, partindo da reflexão sobre a importância de tais aspectos na formação do conjunto estético que estrutura a brincadeira de rua.

Nossa abordagem está dividida em três capítulos. Os dados colhidos, a partir da pesquisa de campo, foram inseridos gradativamente no contexto de cada temática apresentada. Para descrever o objeto de estudo com maior precisão, cada capítulo foi subdividido em temas relevantes. Alguns, inclusive, apresentam outras subdivisões para enfatizar determinado aspecto que se faz necessário esclarecer dentro do texto.

No primeiro capítulo, intitulado “O Brasil das brincadeiras de boi”, descrevemos o aparecimento histórico do motivo da dança de boi na cultura popular brasileira. O processo, que teve início no período colonial, evoluiu como um costume ligado aos escravos. As folias que têm o boi que dança como personagem central da brincadeira se desenvolveram em todas as regiões do país. Os termos bumba-meu-boi e boi-bumbá denominam folguedos, que apesar dos pontos em comum, são diferentes entre si.

Verificamos no processo de aculturação da folia em terras brasileiras, a manutenção do rito de morte e ressurreição do boi festejado, como reminiscência de antigas festas da religiosidade popular de alguns povos, tanto em território africano como em terras européias. A associação com o sagrado que caracterizava essas celebrações públicas, entretanto, desapareceu na brincadeira criada no Brasil, mas manteve-se ligada, por certo tempo, ao calendário de festas católicas.

A encenação cômica de um enredo acontece em meio à dança do boi. Os personagens e o desfecho da história são semelhantes nos bumbás que surgiram em cada região, apesar das denominações locais de cada folguedo. Na cultura popular brasileira, a brincadeira de boi revestiu-se de peculiaridades.

Os exemplos regionais do folguedo e as circunstâncias em que se particularizou cada folia são abordados como um subitem do capítulo. Nas interfaces da brincadeira de boi a reminiscência de matrizes históricas fornece um caminho para a compreensão global do fenômeno.

Na Amazônia a influência da matriz indígena foi bastante acentuada na formação da estrutura dos bumbás. As características do ambiente geográfico e a presença mais numerosa das populações indígenas nessa região contribuíram para esse fato. Autores como Paes Loureiro (2001), Vicente Salles (1994) e Bruno de Menezes (1972) identificam as variantes do boi-bumbá da Amazônia a partir da interferência de elementos regionais que influem em sua visualidade, em sua estrutura cênica e em sua musicalidade.

O último sub-tópico do capítulo introduz a descrição do boi de máscaras, que rompe um ciclo tradicional de enredos que unem as brincadeiras de boi a um tronco comum. O boi de máscaras, original de São Caetano de Odivelas, quebra uma série de ícones do bumbá, cria um novo gênero de brincadeira de boi e recebe suporte estrutural da matriz do carnaval das mascaradas e dos desfiles de rua.

As apresentações em forma de cortejo, as encenações improvisadas e as evoluções livres da dança são elementos estruturais encontrados nos desfiles carnavalescos. Questionamos, contudo, apesar de reconhecer tal influência, a comparação do folguedo odivelense como um desdobramento do Carnaval. A concepção da folia como um cortejo dramático, no qual a seqüência do enredo é substituída pela cena coletiva, nos parece mais adequada para descrever o boi de máscaras como fato cultural.

Um cortejo dramático envolve mais do que uma brincadeira carnavalesca de livre evolução: reporta-se a representações cênicas em que cada brincante envolvido desempenha o papel de um personagem com características próprias e uma existência simbólica, reconhecida pela fala da comunidade de brincantes. Assim, enfatizamos a unicidade do boi de máscaras como um novo gênero de brincadeira de boi que não pode ser classificado dentro dos padrões do bumbá.

O Boi Tinga não inaugura o gênero, mas o mantém vivo e o transforma ao longo de mais de sessenta anos de apresentação contínua nas ruas de São Caetano de Odivelas. A definição das especificidades do boi de máscaras dá-se pelo conjunto formado pelo cortejo,

pela encenação paralela dos personagens introduzidos na brincadeira, pelo ciclo de apresentações públicas e pelo tipo de orquestra.

A escolha do Boi Tinga como objeto desta pesquisa não é uma opção aleatória entre os vários bois de máscaras. A evolução histórica do folguedo de São Caetano de Odiveiras tem no Tinga o referencial mais substancial na fala da cidade. Os termos pelos quais se reconhece a brincadeira fora do município não são empregados com regularidade no lugar onde ela acontece: em Odiveiras se nomeia a folia de rua pelo nome de cada Boi e deles se fala como seres com existência própria.

Os relatos colhidos por meio da memória popular em relação ao Boi Tinga entram em foco no segundo capítulo. A temática do boi como o *animal sagrado* de cultos ancestrais reaparece para enfatizar a dicotomia entre a representação do boi festivo e a simbologia do arquétipo indomável. O Tinga é um boi bravo que investe regularmente contra os que dele se aproximam, porém, é um boi que dança alegremente ao ritmo da música tocada e, assim, exerce um duplo fascínio na multidão, que não consegue se apartar dele durante a exibição.

A identificação do Tinga como um ser com vida própria, independente de quem o movimenta, insere o personagem no plano do imaginário. Na narrativa popular dos episódios da cena de rua e da encenação da fuga do Boi, que fecha seu ciclo anual de apresentações públicas na cidade, ele é descrito simplesmente como *o Tinga*, sem que se faça referência à performance de quem o movimentava.

Um fator imprescindível para compreensão do fenômeno cultural que descrevemos é a existência simbólica do Boi Tinga fora do período de apresentações públicas. Na fala da cidade ele se mantém presente como discurso à medida que a população odivelense se refere ao Boi ou à sua folia como uma personalidade que está ausente e logo voltará à cena pública.

A multiplicidade e a coesão dos relatos são aspectos a serem observados pelo pesquisador ao utilizar a memória social como recurso (BURKE. 2000: 69-89). No segundo capítulo, que está centrado na fala da cidade, procuramos retratar a polifonia das vozes com fidelidade ao interlocutor, por isso consideramos relevante citar determinados nomes e falas ao longo do texto. É um capítulo preparatório que demonstra com dados e fatos culturais as nuances que serão exploradas no capítulo seguinte.

Na seqüência do capítulo, as duas subdivisões descrevem basicamente aspectos complementares em relação à História do Boi Tinga: o espaço onde acontece a folia e a História de outros bois de máscaras.

A análise da rua como o lugar da cena coletiva, tanto no Boi Tinga quanto nas festas populares de um modo geral, faz-se necessária a partir da interpretação da função do espaço ao ar livre na evolução da brincadeira e das possíveis transformações de conotação dada pela mudança de ambiente físico.

A utilização do espaço público para a brincadeira permite a adesão espontânea ao folguedo pelo livre ir e vir de brincantes e espectadores. A transformação de certos folguedos em espetáculo de palco tem como consequência a perda de seu caráter lúdico, uma vez que nesse novo contexto o improvisado da cena e a interação entre os brincantes tornam-se restritos. Portanto, a rua, mais do que um lugar possível, é o espaço apropriado para a observação de uma brincadeira popular em toda sua plenitude expressiva.

A seqüência ininterrupta de apresentações na história do Tinga transformou seu nome em sinônimo de boi de máscaras. Entretanto, paralela a essa história, embora sem a mesma continuidade, surgiram outros bois e animais com a mesma estrutura, tanto em Odivelas como em seus arredores. O tópico intitulado “a multiplicidade dos olhares” discorre sobre a aparição desses bois com os nomes pelos quais são conhecidos.

O Boi Faceiro, o Boi Rei do Campo e os animais exóticos que aparecem todos os anos em São Caetano de Odivelas são alguns desdobramentos do boi de máscaras como gênero. Todos eles possuem uma história própria que não se confunde com a do Tinga. O aparecimento de diversos bois sempre ocorreu com irregularidade na folia, a criação de grupos organizados é um fenômeno recente relacionado com as mudanças culturais e com a inserção da cidade no roteiro do turismo cultural nascente na região amazônica.

Os relatos colhidos nas entrevistas em pesquisa de campo foram os elementos principais usados neste capítulo. Ao abordar determinadas questões relativas à história do Tinga e de sua relação emocional com a cidade, temos como suporte as falas dos informantes e o estudo de Paes Loureiro (2001: 297-315), no qual o autor disserta acerca do tema a partir do imaginário e da poeticidade amazônica nele presentes.

No terceiro capítulo descrevemos a particularização dos elementos plásticos e cênicos formadores da dinâmica do Boi Tinga. A observação em separado de cada parte em relação ao todo tem por objetivo a idéia central do trabalho que parte da visão de uma estética comum na cultura popular que tem a caricatura dramática como motivo.

A investigação das matrizes culturais formadoras da cultura odivelense apontou para a necessidade de análise prioritária das influências estéticas que motivaram a criação do boi de máscaras. Desse modo, chegamos ao carnaval, ao boi-bumbá do Pará e aos inusitados cordões de bicho, folia exclusivamente paraense.

O último legado das formas primitivas de culto ao boi às brincadeiras de boi brasileiras foi suspenso pela criação do boi de máscaras. Nesse ponto específico, a fuga do Boi Tinga rompe o ciclo de morte e ressurreição do boi que ata o bumbá ao boi totêmico. O Boi Tinga inaugura, portanto, uma nova modalidade simbólica, pois adquire, a partir de sua aparição renovada a cada ano, o *status* de personagem mitificado ao qual a morte não atinge.

A inovação acrescentada pela brincadeira de São Caetano de Odivelas centra-se sobre os seus elementos compositivos de um modo geral. A máscara, os personagens, a estrutura de cortejo e o boi de quatro pernas são características específicas desse folguedo de boi. Após a análise dos precedentes da forma no primeiro capítulo e do fato cultural, no segundo, dedicamos o texto do terceiro capítulo à compreensão dos componentes específicos da visualidade coletiva no Boi Tinga.

A criação de tipos populares nas folias de rua é um costume bem antigo que remonta a sistemas sociais nos quais a festa era o único momento de encontro coletivo com ampla liberdade de expressão. Em tais ocasiões expurgavam-se os temores por meio do riso, uma espécie de catarse coletiva, purgação eivada de ironia, representando concretamente, por uma forma plástica, os personagens que figuravam no plano do imaginário tais como os monstros, gigantes e outros seres temidos.

A derrisão coletiva criou também o hábito de zombar, transversalmente, do poder político pela representação cômica de homens poderosos como reis (o momo é o mais famoso), imperadores e membros do clero. Identificamos em tais costumes a concepção do risível ligado ao caricatural, cuja referência encontramos em Georges Minois (2003) e Mikhail Bakhtin (2002).

A conceituação de caricatura dramática que permeia a análise feita está centrada sobre a idéia plástica de caricatura como forma de linguagem visual, acrescida da encenação gestual, que lhe conota o sentido de personagem cênico. A expressão justaposta une duas ou mais linguagens em uma só, hibridização, aliás, que se interpõem habitualmente na cultura popular em suas festas públicas.

Do imenso quadro de tipos que povoam a cultura brasileira surge a caricatura dramática. Ela alia a aparência plástica bizarra, retirada do modelo de um tipo popular, à encenação inerente ao personagem. Nesse quadro se colocam os personagens do Boi Tinga: o próprio boi de quatro pernas, o Pierrô, o Cabeçudo, os Diabos, os Buchudos e os novos que vão surgindo. Todos possuem um perfil que nos remete a um arquétipo popular cômico.

O Pierrô é um personagem ícone do Tinga. Sua indumentária especial, seu gestual e sua coreografia formam um conjunto que é uma elaboração da própria brincadeira e que tem como referência visual o palhaço de circo e as mascaradas. Outros elementos, entretanto, aparecem na composição de sua forma, como o capacete e as fitas coloridas que lhe conferem um destaque visual na folia.

A coincidência estilística não demonstra a influência direta de outras fontes como a *Comédia dell'arte* na criação do Pierrô odivelense. O próprio nome de Pierrô não é uma denominação que surgiu com a brincadeira, mas uma alcunha que lhe foi acrescentada por comparação com o personagem do carnaval de máscaras.

A função elementar da máscara nesse personagem não é a transformação da identidade. Ela funciona como um objeto lúdico que expressa jocosidade como a maquiagem no palhaço. Tal atributo justifica o nome de *palhaço* ou *cagão* pelo qual se reconhece o chamado Pierrô na cidade de Odivelas.

O Cabeçudo forma com o Pierrô e o Boi Tinga, o conjunto dos personagens mais antigos da brincadeira. A imensa cabeça desproporcional ao corpo remete sua figura ao tema do grotesco como uma imagem popular (BAKHTIN, 2002) que surge a partir de uma concepção universal cuja tendência é a caracterização do riso contido no exagero da forma que foge aos padrões de normalidade e proporção.

Na reflexão acerca do personagem identificamos em sua visualidade e em sua performance irreverente os componentes da caricatura dramática. Fazer rir pelo ridículo da

forma e pela graça de seus movimentos desengonçados é, no senso comum, o maior atributo do Cabeçudo. O personagem originário de folias carnavalescas da zona do Salgado é sinônimo do riso na brincadeira do boi de quatro pernas.

A movimentação do Cabeçudo pelo brincante é comparada à manipulação de marionetes. A relação do corpo do personagem com o do brincante torna-se involuntária à proporção que funciona com interferência de fatores externos que impossibilitam-no de contracenar em meio à multidão.

Novos mascarados como os Diabos são incorporados ao folguedo e trazem a temática do mito do medo e da sua conseqüente desmistificação pelo riso popular ao reaparecer na versão amazônica do ente maléfico consagrado como personagem de folias populares desde a criação de sua imagem simbólica na Idade Média. A figura enigmática é comparada a dos assombrados amazônicos e confirma-se como uma presença também nas brincadeiras de rua de Odivelas.

Junto com os Diabos surgiram os Buchudos. Os dois personagens desencadearam uma nova leva de personagens cômicos que se acrescentam no cortejo por determinado tempo até que o tema seja esgotado. Os personagens transitórios estão sujeitos à efemeridade dos temas risíveis que faz com que os tipos apareçam e desapareçam na cena popular conforme a evidência do momento contemporâneo.

A aparição de tantas variedades de personagens nas últimas décadas faz parte de um contexto maior de miscigenação das festas populares. Sem dúvida, essas novas figuras transformaram a visualidade da festa. Contudo, reconhecemos nelas mais um aspecto de adesão espontânea, pela permissão de livre escolha de fantasias para se adentrar no cortejo.

O último personagem que comentamos como caricatura dramática é o boi de quatro pernas. O corpo do Boi Tinga, movido pelos brincantes chamados de pernas, é apenas um membro do corpo único formado pela multidão de brincantes e pelo público de acompanhantes do cortejo. O corpo popular transforma a comunidade dispersa em comunidade emocional, na fala de Paes Loureiro (2002), pois reúne em um movimento conjunto, pessoas guiadas pelo mesmo objeto condutor que se destina à contemplação dos sentidos.

A cena coletiva formada pelo cortejo de brincantes se compõe de pequenos quadros que acontecem ao mesmo tempo em vários pontos do trajeto. Uma imagem única, sincronizada, constrói-se no sentido figurado a partir do corpo popular em movimento. Por esse ponto de vista, reconhecemos o Boi Tinga como o próprio cortejo e não apenas como o boi isoladamente.

A influência da paisagem como elemento do cenário no plano visual de composição cênica é um outro item a ser considerado na descrição da cena coletiva. A interferência do ambiente geográfico na visualidade do folguedo é apresentada na teoria da poética do imaginário amazônico de Paes Loureiro (2002).

Ao descrevermos a paisagem da cidade como cenário, reconhecemos sua interferência na estética da brincadeira e as eventuais modificações pelas quais ela passa nos diferentes espaços públicos ocupados pelo cortejo do boi. O espaço físico é transformado pela presença humana, o brincante inserido na cena não é um simples ocupante do cenário, é uma forma estética em movimento.

As várias funções assumidas pelos moradores da cidade na construção da brincadeira são uma distinção assinalada da participação popular. Os brincantes tornam-se atores de muitos papéis ao mudarem de personagem e ao assumirem, na própria evolução da cena, a função de quem brinca no jogo cênico e de quem assiste e contracena com outros.

Ao lado da cena espontânea no cortejo aparece a questão do riso que permeia toda a análise da brincadeira de rua em nossa abordagem. Por essa razão, fez-se necessário retomar o tema da festa pública como uma forma comum na qual o cômico e o escárnio reaparecem como externalização de uma expressão coletiva.

O desfecho dramático da folia do Boi Tinga acontece no último dia de apresentação pública nas ruas de Odivelas e se repete a cada ano com o episódio da fuga do Boi. O Tinga, afastando-se da multidão, foge pelas ruas da cidade e dispersa assim o corpo popular. Seu desaparecimento mágico marca o encerramento da brincadeira e dá lugar ao tempo da ausência visual, permitindo que o imaginário popular se encarregue de criar para ele uma existência simbólica.

A análise da estética da caricatura dramática no contexto da brincadeira popular abrange todos esses aspectos da festa pública; sua descrição não segue um formato linear, pois

seu conteúdo é regido por fatores de varias ordens: sua função social, sua auto-organização e a questão do riso como fator de motivação do encontro comunitário.

A caricatura como uma linguagem plástica, usada para expressar o característico (LIMA: 1963) está inserida como componente do riso coletivo nas festas públicas da cultura popular. O conceito que usamos reúne a plasticidade ao gestual nas formas tridimensionais dos personagens que figuram nas brincadeiras de rua. Para efeito de análise, tendo em vista a aglutinação de várias expressões em uma só, e para diferenciar do desenho gráfico, denominamos esses personagens da cultura popular como caricaturas dramáticas.

O Boi Tinga tem nas caricaturas dramáticas um aspecto expressivo relevante para compreensão da brincadeira. A partir do estudo do conjunto do folguedo elaboramos a dissertação que segue, no intuito de contribuir para a compreensão estética desse fenômeno espetacular da cultura paraense.

CAPÍTULO I

O BRASIL DAS BRINCADEIRAS DE BOI

O céu forrado de veludo azul-marinho
veio ver devagarinho
onde o Boi ia dançar...
Ele pediu pra não fazer muito ruído
Que o santinho distraído
Foi dormir sem se lembrar

E vem de longe o eco surdo do bumbá
sambando
A noite inteira encurralado, batucado...

(Waldemar Henrique)

A diversidade das festas populares no Brasil pode ser observada constantemente na história cultural do país. Antes da pesquisa feita por Mário de Andrade (1959), em seus estudos sobre danças dramáticas brasileiras, outros estudiosos já haviam citado o tema ao registrar exemplos esporádicos dessas festas em variados documentos sobre a história brasileira, alguns, inclusive, datados do período colonial (século XVIII).

No registro pictórico dos hábitos e costumes da sociedade colonial feito por Jean Baptiste Debret no século XIX as primeiras folias de rua, que atravessam o país de ponta a ponta, já aparecem em cenas retratadas em diversas gravuras do artista. A confirmação de tais festas populares dar-se-ia no decurso da história por meio das crônicas de jornalistas do primeiro período do império.

A brincadeira com boi desenvolveu-se, simultaneamente, em cada região do país em que se apresenta hoje. Não há um consenso entre os estudiosos do tema quanto ao seu local de origem.

Vicente Salles (1994: 342), menciona relatos do final da primeira metade do século XIX, quando então já se tem notícia de apresentações da folia no Estado do Pará, onde são

popularmente conhecidas como boi-bumbá. Do mesmo período, com uma década de antecedência, é o artigo do padre Lopes Gama (1840), citado por Salles como o primeiro a comentar sobre o boi de Pernambuco, em uma publicação oficial.

Oriundo do senso comum, o termo “brincadeira de boi” é o mais apropriado para descrever o conjunto de formas estéticas, aparentemente semelhantes, que tem na personificação do boi a figura central de uma representação. Reunindo elementos do Teatro, da Dança e das Artes Plásticas ao texto oral, o folguedo é rico em símbolos extraídos da cultura regional onde é elaborado.

O uso do termo brincadeira caracteriza a natureza espontânea dessas formas expressivas, bem como seu caráter popular, considerando sua organização a partir das camadas economicamente menos privilegiadas da sociedade brasileira.

Quanto às matrizes culturais que compõe a brincadeira de boi no Brasil há duas trajetórias que, embora distintas, são hipoteticamente simultâneas na construção da sua forma atual: a primeira aponta os brinquedos de boi da Península Ibérica, trazidos pelos colonizadores portugueses e reelaborados em cada região onde a brincadeira se fixou. A segunda hipótese diz respeito aos folguedos dos negros escravos trazidos da África para o Brasil e cultivados, mesmo em cativeiro, como um costume de diversas comunidades. Em ambas as considerações, a origem da brincadeira de boi aparece como um folguedo que se consolidou no período colonial, especialmente ligado ao ciclo da pecuária. Entretanto, apesar da importância de tais conjecturas, aprofundar tal questão não é objeto deste estudo.

O sentido metafórico e mítico do boi, presente no referencial simbólico do animal, encontrou lugar privilegiado no imaginário da cultura brasileira por intermédio das brincadeiras de boi. Nelas, ao mito da morte e ressurreição do animal soma-se a sua personificação que, em muitos casos, extrapola os limites das apresentações públicas e sobrevive enquanto personagem autônomo na fala popular, apresentando um repertório de significações a ele incorporadas no decurso de seu desenvolvimento, conforme relata Hemilo Borba Filho (1982: 7):

[...] tradicionalmente representado durante o ciclo do Natal, hoje em dia já se exhibe até pelo carnaval, o Bumba-meu-boi associa-se às representações que desde a Idade Média, são dadas por ocasião da Festa da Igreja, mas o fato é que festas de boi sempre existiram em vários outros países desde tempos e Luís da Câmara Cascudo (Dicionário do Folclore Brasileiro) cita algumas,

quer de origem religiosa, quer de origem pastoril, desde boi Ápis, a vaca Isis, o touro Mnéris, o boi Geroa, o boi de São Marcos ao touro Guaque ou Huraco. É um nunca acabar de ligações, reminiscência, afinidades [...].

Das imagens paleolíticas das cavernas de Lascaux (Dordogne-França, aproximadamente 20.000 a.C.) até os contemporâneos festivais de Parintins, o mito do boi marca sua presença na história das civilizações com as mais variadas formas: para algumas sociedades ele é considerado um animal sagrado, símbolo de poder e divindade (como na cultura hindu); para outras ele está ligado à sobrevivência como fonte potencial de alimento (como nas primeiras sociedades sedentárias). O caso brasileiro ilustra a relação à questão econômica, tanto é que nas regiões rurais, onde predomina a pecuária, a fortuna de um indivíduo é calculada por suas *cabeças de gado*.

Nas brincadeiras de boi pelo Brasil afora, o mito do boi se configura como representação cênica de um símbolo culturalmente enraizado por todos esses pontos de vista. O boi que *bumba* (bate) é o boi que dança, mas é, ao mesmo tempo, o animal homenageado como nos cortejos da antiguidade e o folião que se mistura na multidão para brincar. Desta característica lúdica, advém o termo “brincadeira de boi”, consagrada pela fala oral do senso comum. As suas múltiplas faces, embora conservando pontos em comum, são traduções únicas, cada uma com suas falas próprias.

1.1 O mito do boi na cultura popular: morte e ressurreição

A presença do boi como figura central de uma representação aparece na cultura popular na História de diversas civilizações. Esse animal, por seu valor como fonte de subsistência humana e até mesmo por seu porte físico em relação a outros animais de criação pecuária, situa-se freqüentemente no limiar profano-sagrado que atravessa as festas públicas desde a mais remota Antigüidade, como observa Bruno de Menezes (1972: 27):

[...] É que, resíduo de culturas avançadíssimas, com seus touros alados e ídolos monstruosos, encontrados no Egito, na Ásia, na África e na Oceania, onde o culto do animal totêmico era sagrado, e fazia parte da literatura oral e folclórica do continente negro, como “símbolo de fecundidade” “constituindo o ciclo e a continuidade dos bens agrários”, o boi, dado o seu valor para o trabalho, vinha reviver, na latitude americana, festas pagãs, que o colonizador trouxera do ocidente e o africano incorporara à sua mística

cerimonial, mesmo subtraído, brutalmente, ao seu mundo físico e espiritual, e que tudo fazia para conservar no duro e crucial cativo. [...]

A temática apresentada em todos os continentes, nas mais variadas festas públicas, é um indício do caráter potencialmente mítico da figura do boi. Mais do que qualquer outro animal real, ele se apresenta no imaginário popular como um ente mágico no qual se concentram, ao mesmo tempo, forças físicas, próprias de sua natureza animal, e forças transcendentais, ligadas à sua natureza totêmica.

A dualidade minóica do boi como personagem de uma representação também aparece na estrutura cênica das festas públicas como legado de costumes, cuja origem ritual remonta às primeiras civilizações¹. As cerimônias religiosas que festejavam o animal ocorriam paralelamente ao seu sacrifício de imolação; contudo, aos poucos os rituais cerimoniais foram suplantados pela brincadeira coletiva, como demonstra esse exemplo de Mikhail Bakhtin (2002: 176):

[...] Em algumas cidades da França havia um costume, conservado até quase a época moderna, de durante o carnaval (isto é, quando se autorizavam o abate dos animais e o consumo da carne, assim como o ato carnal e as bodas interditas durante o jejum) conduzir-se um boi gordo pelas ruas e praças da cidade numa procissão solene, ao som da viola, donde o seu nome de “boi violado”. Sua cabeça era enfeitada de fitas multicores. Infelizmente ignoramos em que consistia exatamente o jogo. Pensamos que deveria haver certamente alguns socos. Pois esse boi violado, destinado ao matadouro, era a vítima do carnaval. Era o rei, o reprodutor (encarnando a fertilidade do ano) e ao mesmo tempo a carne sacrificada, que ia ser golpeada e cortada para fabricar salsichas e patês. [...].

Na folia citada por Bakhtin o boi que desfilava era um animal vivo destinado ao abate e como tal distanciava-se aos poucos do ídolo a ser imolado. A festa, porém, antecipava o caráter irônico assumido pela derrisão coletiva em relação aos atos religiosos oficiais de um modo geral.

Ao se firmar no continente americano, a brincadeira de boi não perdeu totalmente o contato com o tema ritual de suas formas ancestrais; ela conservou nitidamente pontos comuns entre os quais o sentido comunitário das festas públicas. O boi real tornou-se um boi alegórico representado por uma vestimenta estruturada a partir da armação interna que tem o

¹ Entre as civilizações mais antigas em que aparece a simbologia do boi como animal sagrado estão as civilizações suméria (3.500 a. C), egípcia (3.200 a. C) e cretense (1.900 a. C).

boi como modelo acrescentando-se ao tecido uns ornamentos coloridos e uma barra godê. O boi é vestido por um brincante que o movimenta.

O boi figurado é uma forma híbrida que possui, ao mesmo tempo, aspecto zoomorfo, pela cabeça e corpo do animal, e antropomorfo, pelas pernas humanas. Revestido de atrativos visuais, como fitas e bordados, ele viria a se constituir em ponto central das brincadeiras de boi pelo Brasil afora e também em alguns países da América Latina.

A cultura popular, ao consagrar uma forma estética como a brincadeira de boi, incorpora a ela seus temas regionais, mas também reintegra símbolos universais em seu conteúdo dramático e visual. No objeto de estudo que estamos apresentando, as ligações com cultos totêmicos e com a religiosidade popular do período colonial reforçaram ainda mais o tema universalmente consagrado da morte e ressurreição através do enredo principal, em torno do qual a representação acontece.

Apesar das variáveis locais, é característico do enredo de boi o ponto de tensão em que o mesmo é morto por um personagem (Pai Francisco ou Matheus) e no final é ressuscitado pelo pajé². Ao voltar à vida, para alegria de todos, o boi que dança renova a ligação simbólica da festa com o renascimento cíclico, interligado à natureza, que morre para poder renascer.

O sentido metafórico do tema da morte e ressurreição aparece na base do pensamento grotesco, do qual a cultura popular, ainda em nossos dias, está impregnada. Segundo Mikhail Bakhtin (2002: 43) na concepção grotesca do mundo a morte é encarada como mais um *ente* da vida, entendida aí como etapa de um sistema cíclico relacionado à natureza. O autor lembra que a morte, como temática das festas públicas no realismo grotesco, é associada ao nascimento. O sentido sagrado, presente nos cultos oficiais, é banalizado pelo percurso natural do fato, pois é necessário que a morte aconteça para que a vida possa ser renovada.

Este ângulo de imagens, associadas a princípio a uma determinada época, corresponde a um equivalente cultural na brincadeira de boi. A forma dominante das

² O enredo mais conhecido nas brincadeiras de boi repete-se com certa frequência. A história apresenta a saga de Pai Francisco e Catirina, também conhecidos respectivamente como Matheus e Catarina. O conflito começa quando Pai Francisco, para satisfazer o desejo de sua esposa Catirina, que está grávida, mata o boi preferido de seu patrão, o “amo do boi”, para tirar-lhe a língua. Descoberto seu feito, o casal passa a ser perseguido pelos vaqueiros da fazenda a mando do dono do boi, que convoca também os destemidos guerreiros, comandados pelo tuxaua (chefe da tribo). Usando de astúcia, eles escapam da ira do amo do boi e prometem ressuscitar o animal, apelando tanto aos poderes mágicos de um pajé quanto aos remédios “milagreiros” de um doutor.

manifestações que trazem a temática da morte e da ressurreição do animal desprende-se de seu caráter ritualístico e totêmico para ligar-se a um sentido de renovação cíclica da natureza, que desfaz o antigo para dar lugar ao novo.

Vicente Salles (1994: 349) afirma que o boi do bumbá não é um animal sagrado, é um boi vivo, que brinca e dança e até *bebe cachaça*, portanto, é um personagem desprovido de sua obrigação como oferenda de um culto. O boi, caracterizado com atitudes humanas, participa agora de uma encenação e não mais de uma cerimônia. Ainda assim, esse boi continua a ser festejado na festa popular e, em muitas folias, ainda é um ídolo levado em desfile pelas ruas.

1.2 O símbolo com seus nomes e faces nos folguedos regionais

Múltiplas apresentações de folguedos tendo o boi como tema central solidificaram-se nos festejos regionais de época no Brasil, ao longo do processo de elaboração da cultura popular até este começo de século XXI. Pesquisadores de áreas diversas (antropólogos, sociólogos, folcloristas, jornalistas e pessoas ligadas à área de turismo) têm se preocupado em estudar a particularidade de cada manifestação ou até a totalidade do fenômeno. Contudo, para melhor analisarmos o objeto de estudo que descreveremos adiante, trataremos de algumas faces das variantes regionais com suas peculiaridades características.

A cultura, entendida como um fenômeno vivo, propicia o redimensionamento constante de idéias e modelos em circulação. A reestruturação sistemática é, portanto, um componente da dinâmica cultural da vida em sociedade. Em se tratando da brincadeira de boi, a reelaboração dá-se tanto no plano da linguagem, através do repertório oral que compõe as cenas regionais, como pela absorção de novos elementos visuais e coreográficos originários de outras fontes culturais.

Duas denominações próximas; boi-bumbá e bumba-meu-boi, revelam a variação que o folguedo sofre por onde passa. Cada uma delas é empregada em espaços geográficos distintos que, embora se encontrem no mesmo país, estão distantes em termos físicos, políticos e sociais, até mesmo no que se refere à formação étnica de suas matrizes culturais.

A denominação boi-bumbá é usada nos Estados do Norte, dos quais Pará e Amazonas representam duas modalidades distintas enquanto forma estética. Já o termo

bumba-meu-boi, é típico do Nordeste, reconhecidamente nos Estados da Bahia, Pernambuco e Maranhão. As variantes formais estendem-se além da simples nomenclatura: compõem um contexto estético bem mais amplo que envolve a dança, o enredo, a música, a indumentária e todo o conjunto de elementos visuais e cênicos que estruturam o bumbá.

No Pará, o boi bumbá constituiu-se inicialmente como um folguedo de rua, atribuído aos negros escravos. Diversas condições políticas proporcionaram a transformação de sua livre evolução cênica para uma espécie de teatro popular, conforme narra Vicente Salles (1994: 343):

O bumbá, na Amazônia, deve ter-se estruturado na primeira metade do século passado, [o século a que o autor se refere é o XIX] talvez antes das lutas populares (Cabanagem) que ensangüentaram toda a planície, época de precária estabilização do regime escravista que se baseou na mão de obra africana. A Cabanagem se transformou no levante geral das massas em 1835, tendo-se notado a incorporação do negro neste movimento. A Balaiada, no Maranhão, que foi uma revolta de escravos, arrebentou em 1840. Tanto numa província, como na outra, o bumbá resistiu à desorganização do regime servil, que logo depois se refez, e porque se refez, o bumbá resistiu, tal como resiste até hoje, não eliminadas da sociedade as suas motivações [...]

Na Amazônia, a farsa evoluiu para um tipo de teatro popular revisteiro que, sobretudo nas duas capitais (Belém e Manaus), sofreu influências de poetas libretistas especialmente contratados pelos diretores do grupo para comporem, juntamente com músicos populares, a peça do ano. Ao evoluir, neste sentido, a estrutura original fragmentou-se e assim aparecem numerosos bichos, pássaros, peixes, substituindo o boi.

Por sua modalidade cômica, o bumbá no Pará também ficou conhecido como “boi de comédia”, termo que tem seu emprego associado à forma estrutural a que Salles se refere. Anterior ao estudo citado, a obra do escritor paraense Bruno de Menezes (1972) aponta dados importantes para a compreensão das características do boi-bumbá como um festejo de época, pois assim como o bumba-meu-boi do Maranhão, sua exibição pública ocorre no mês de junho, *a priori* como parte das comemorações dos santos do mês, ligado à tradição das fogueiras e dos arraiais juninos.

Os primeiros bois surgiram carregados do mesmo conteúdo expressivo da festa popular voltada para o lúdico e o encontro coletivo. A dança e a encenação cômica estiveram sempre presentes no folguedo, ambas representam mais do que um simples componente do

divertimento; elas são o próprio motivo da folia, ou como explica Bruno de Menezes (1972:23):

[...] Expressão de representação Cênica do povo, primitivamente como 'cerimonial especial', por ocasião das colheitas, chegou a divertimento coletivo, que o colonizador facultava à escravaria, aos trabalhadores assalariados. Esse 'boi', como simples farsa, inculcaria um sentido satírico, na sua nota de ironia rudimentar, aos duros serviços do eito, desde o linguajar dos personagens, à característica da indumentária, aos volteios da roda, à música nostálgica, no desenrolar da peça, o auto popular do Bumbá, como é conhecido no Pará, difere bastante da dança de enredo dramáticos, como os episódios dos reisados, da quadra de Natal, em outros Estados. [...]

Menezes lembra ainda que os indígenas não conheciam o boi antes do período colonial e que este animal não se relacionava a essa cultura com o mesmo poder simbólico com que emergia da cultura de negros e brancos. Esse fato cultural justifica a incorporação de outros animais ao teatro popular do bumbá na Amazônia, cuja evolução geraria um novo gênero: os cordões de bicho e os pássaros juninos.

Assim como nos bumbás, a estrutura cênica dos pássaros e cordões de bicho traz em sua temática um animal como protagonista. Abatido por um caçador ele é revivido através da intervenção de forças mágicas. O argumento dramático guarda semelhanças com os contos de fada medievais, trazidos pelo colonizador; porém, a recorrência às forças míticas é um elemento acrescentado durante o processo de aculturação na Amazônia, com forte influência da matriz indígena.

A variação temática do animal protagonista nos cordões de pássaro e outros bichos não excluiu o boi da cena, mas acrescentou elementos novos à folia do bumbá. A presença do índio, que figura como o protótipo do herói guerreiro, passaria a fazer parte do corpo de personagens dos bois na região amazônica, incluindo o Estado do Maranhão.

No Estado do Maranhão, localizado na fronteira entre a região Norte e Nordeste, a festa do bumbá adquiriu *status* semelhante ao do carnaval em outras partes do Brasil, como o Rio de Janeiro ou a Bahia. O bumba-meu-boi maranhense, embora conservando o enredo básico do bumbá, possui uma estrutura formal que privilegia a música e a dança em relação ao cênico.

Na visualidade do bumba-meu-boi maranhense alguns aspectos apresentam semelhanças com outro bumbá: o boi-bumbá da região de Parintins, no Estado do Amazonas.

A aproximação formal não é por acaso, pois, segundo o Lindolfo Monte Verde, fundador do Boi Garantido (um dos bumbás de Parintins), ele recebeu forte influência da estética do boi maranhense ao criá-lo.

O uso de elementos visuais extraídos da região amazônica (como o colorido das plumagens e a pintura corporal), assim como os personagens mitológicos característicos da região Norte, são comuns aos dois bois. A presença marcante da matriz indígena em ambos é mais acentuada do que nos bumbás de outros Estados brasileiros.

A incorporação de elementos da estética do carnaval pelo bumbá de Parintins é, entretanto, um fator de singularidade do boi amazonense. É mais um aspecto do fenômeno de transculturação que perpassa as brincadeiras de boi ao longo de sua evolução espetacular. Vale ressaltar os correspondentes do carnaval anexados a esta forma de brincadeira de boi em particular, tais como os carros alegóricos e o desfile temático, que não são próprios da brincadeira de boi e que diferenciam sua estrutura formal de outros bumbás³. Paes Loureiro (2001: 361) faz sobre este aspecto, o seguinte comentário:

[...] O Boi-de-Parintins incorporou os elementos da estética do carnaval. É um boi que chamo de carnavalizado e que, ao mesmo tempo, deu lugar àquilo que na literatura, depois de Oswald de Andrade, se chama de antropofagia. Trata-se, portanto, de uma manifestação de arte pública antropofágica carnavalizada – antropofágica na medida em que se alimentou das influências do carnaval e da mídia, e carnavalizada porque exhibe, portanto, aspectos semiológicos, simbólicos e plásticos que são próprios do carnaval. [...]

A *carnavalização* como a influência recíproca entre o carnaval e outras festas populares é um fenômeno acentuado na cultura brasileira pela divulgação maciça do carnaval das escolas de samba, especialmente o carioca. A festa dos bois bumbás de Parintins, a par da incorporação de certos elementos carnavalescos, no entanto, é uma expressão reconhecidamente única que se constituiu em espetáculo de massa, mas que traz em seu cerne o tronco comum com a brincadeira de boi e seu caráter espontâneo pelo qual se distingue como uma manifestação da cultura popular.

Enquanto na Amazônia o boi-bumbá organizou-se como um espetáculo junino, em boa parte do Nordeste o bumba-meu-boi está ligado às comemorações natalinas. O boi

³ O Boi de Parintins é objeto de estudo da tese de doutoramento de Ricardo Biriba. Em andamento na Universidade Federal da Bahia, pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

aparece nessa região como parte dos festejos do reisado, festa popular de origem religiosa trazida pelos primeiros missionários colonizadores.

O reisado é a encenação musical da visita dos Magos ao Menino Jesus na cidade de Belém⁴, festa que no calendário cristão é conhecida como “Epifania do Senhor” e que no folguedo popular, característico do nordeste brasileiro, é iniciada com o pedido de ‘abrigão de porta’. Afirma Hemilo Borba Filho (1982: 12-14):

[...] Indiscutivelmente o Bumba-meu-boi, em seus princípios, era um auto hierático, um reisado conclusivo sobre o boi da manjedoura do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. Pouco a pouco, outros reisados se foram juntando a ele, as marcas de cada época anexando-se ao espetáculo. O boi, como animal quase sagrado, também se foi fundindo com o boi da região pastoril, o profano invadindo o folguedo. Fenômeno idêntico ao do teatro litúrgico medieval [...]

No Nordeste brasileiro os bumbás são representados por inúmeros grupos de brincantes. Personagens de todos os tipos emergem do imaginário popular e se integram na brincadeira. Em alguns folguedos, outros animais (como o cavalo-marinho e a burrinha) tomam o lugar do boi como protagonista da cena. Outro grupo é formado por seres fantásticos e entes da floresta (como o Bicho folharal e a Caipora). A aparição de toda essa variedade temática é acrescida da musicalidade e do colorido intenso do visual.

Na região Sul do país, onde circulam histórias do Negrinho do Pastoreio e do Boi Barroso, o festejo do bumbá também se constitui em fenômeno cultural importante. A brincadeira de boi de Santa Catarina é conhecida como boi de mamão. A variante do bumbá é acrescida de novos elementos regionais, ilustrando a diversidade cultural que o Brasil apresenta de norte a sul de seu território.

Cada uma das brincadeiras de boi guarda em si ainda muitas outras particularidades, porém, em comum, há o fato de fazerem parte de um mesmo conjunto de manifestações populares: o conjunto dos bumbás, com suas múltiplas faces. Desse conjunto saem ainda ramificações que fogem da denominação genérica, constituindo-se em casos à parte, criando um gênero próprio por sua linguagem única, como no caso do pássaro junino, ao qual já nos

⁴ Conferir: *Novo Testamento, Evangelho segundo Mateus* (Mt.2: 1-12)

referimos,⁵ e do boi de máscaras, que analisaremos a seguir, no próximo tópico desse capítulo.

1.3 O boi de máscaras: um cortejo carnavalesco?

Na cidade de São Caetano de Odivelas, interior do Estado do Pará, a brincadeira de boi apresenta uma forma inusitada em relação ao acervo do folguedo em todo Brasil. A denominação recente de “boi de máscaras” define uma de suas principais características, pois o enredo tradicional do bumbá não existe e seus personagens tradicionais não figuram entre os brincantes.

O boi que dança é acompanhado por personagens mascarados pelas ruas da cidade em uma festa pública que acontece numa época determinada do ano, que é o mês de junho. Os moradores mais antigos de São Caetano afirmam a existência do folguedo desde um período anterior ao da criação dos bois Tinga e Faceiro, atualmente os mais antigos do gênero.

Por volta de 1930 surgiu o Boi Ribanceira, primeiro boi conhecido que fugia à forma original do boi de comédia, tanto na sua estrutura de apresentação pública quanto no modelo adotado. O boi de máscaras é dançado por dois brincantes ao mesmo tempo; eles o vestem e lhe dão movimento como se fossem suas quatro patas, ao contrário das outras brincadeiras de boi, que já mencionamos, em que o boi é vestido por um único brincante.

O Boi Ribanceira foi criado por dois pescadores odivelenses conhecidos pelas alcunhas de “Pedro Bárcula” e “Paranga”. O Boi Beicudo, dos mesmos criadores, substituiu o Ribanceira no ano seguinte. A novidade trazida por esses protótipos do boi de máscaras foi a utilização de dois brincantes para movimentar o boi e a ausência de uma seqüência dramática como nas representações do bumbá.

A música e a dança permaneceram essenciais na apresentação pública e para acompanhar a brincadeira surgiram personagens mascarados, vestidos com fantasias coloridas e usando adornos na cabeça, de modo a ocultar cada pedaço do corpo, sem deixar nem um fio de cabelo à mostra.

⁵ Sobre O Pássaro Junino ver a tese publicada de Carlos Eugênio Marcondes de Moura: *O Teatro que o povo cria*. Belém: SECULT, 1997

A geração do boi de quatro pernas se multiplicou em São Caetano de Odivelas e seus arredores. Formou-se uma sucessão de cordões de boi e outros bichos, que a cada novo ciclo junino davam lugar a seus sucessores. Entre os protagonistas das brincadeiras vez por outra surgiam alguns que alcançavam tanto sucesso junto ao público, que permaneciam por mais tempo, gravando seus nomes na história do folguedo, como aconteceu ao Boi “Tronco Velho”, ao Boi “Faceiro” e ao “Bode Montês”.

A renovação do animal tema da brincadeira de ano a ano tornou-se corriqueira na cidade de São Caetano de Odivelas. Mas, o boi de quatro pernas que de fato consolidou a brincadeira do boi de máscaras, existindo a mais de sessenta anos, foi o Boi Tinga, cuja trajetória e forma estética é objeto deste estudo.

A origem matricial do boi de máscaras é um ponto controvertido em sua História. A organização das primeiras brincadeiras coincide com um período em que aportavam no rio Mojuim (que banha São Caetano de Odivelas) embarcações de porte médio, bem maior que as atuais. Os barcos faziam paradas naquela localidade, promovendo o comércio por via fluvial, que ainda hoje acontece, embora em escala menor, devido à abertura de estradas que facilitaram o acesso por terra.

Os registros documentais do referido período são escassos, a maior parte das informações que existem são de fonte oral, colhida dos relatos de moradores antigos da cidade. Os arquivos públicos não possuem dados sobre a época citada, pois sofreram danos provocados por um incêndio na prefeitura, onde estavam guardados.

Alguns componentes formais significativos constituem a estética do boi de máscaras desde a sua criação. A musicalidade, a liberdade coreográfica e o colorido do visual da festa são elementos análogos a outras formas de expressão popular, tendo todas como *lócus* a rua e, como participantes, a multidão anônima. Um exemplo importante é o carnaval da primeira metade do século XX.

Nos anos 30, a mascarada dominava o cenário carnavalesco de ruas e salões. Após um período de conflituosa transição em que esta substituiu o Entrudo, muito apreciado no Brasil em fins do século XIX⁶, finalmente a mascarada se impôs como modelo oficial de

⁶ Sobre a mascarada e o carnaval desse período, ver Araújo, R de C. B. *Festas: Máscaras do Tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Cultural da Cidade do Recife, 1996.

carnaval. O desfile de rua, em que a sociedade exibia suas fantasias e máscaras, foi um modelo importado da Europa para “civilizar” a folia, mas logo se transformaria em festa popular.

O uso de máscaras e de fantasias coloridas é um referencial cultural, presente tanto na cultura africana como na cultura indígena, que constituíram as bases étnicas do povo brasileiro, ao lado do europeu e do asiático. As duas matrizes são oriundas de um sistema de civilização em que o uso da máscara está associado a uma mudança física, que vai além do aspecto visual, tornando-se um poder, capaz de investir o Homem de outra natureza, conforme analisa Jacob Klintowtz (1986: 7):

[...] A utilização da máscara na sociedade ritualística realiza permanentemente esse intercâmbio entre a cultura e o mito, entre o sistema social e a origem e hierarquia mítica. O homem torna-se símbolo.

Quando o homem reveste-se da máscara e das roupagens e pinturas rituais, ele abandona a sua encarnação cotidiana e mortal para naquele momento, ser e representar o espírito. [...]

O valor simbólico da máscara em sua função mágico-religiosa é um ponto importante do seu uso cultural para os povos de sociedades ritualísticas, que têm em sua base uma concepção cíclica do tempo, em oposição ao pensamento histórico-progressista que caracteriza as sociedades de tempo histórico, segundo Klintowz. Para essas últimas, entre as quais incluímos a civilização européia e a sociedade brasileira do século XXI, o uso da máscara desprende-se de seu fim ritual para exercer uma nova função, desta sorte, relacionada ao indivíduo como ser social. O próprio Klintowz (1986: 26), comenta:

[...] A máscara reveste. A máscara despe. O homem perde a sua personalidade social, o seu escudo protetor, a sua representação diante do social. A máscara veste o indivíduo de uma personalidade arquetípica, de um padrão ancestral, de uma nova potencialidade.

A máscara veste também, o homem de anonimato. Ele desaparece como identidade social e com este desaparecimento ele está novamente livre. Ele sente-se liberto de todos os compromissos, é uma presença anônima na multidão. [...]

Da matriz européia viria, portanto, o uso da máscara em manifestações públicas de caráter não religioso. Entretanto, a mudança no significado usual da máscara ocorreu gradativamente também ao longo da formação daquela sociedade. A própria arte teatral, ao

usar a máscara como parte do ator, teria surgido a partir de um ritual consagrado ao deus Dioniso. Assim, em seus primórdios, a máscara possuiu um fim mágico-religioso também na cultura européia. A partir dessa origem, as inúmeras incorporações de outras celebrações coletivas levariam a dualidade entre o sagrado e o profano que marca a festa pública desde as saturnais e luperciais até o carnaval, de sentido laico.

O modelo europeu de civilização, trazido pelo colonizador ao Brasil, tornou-se, no decurso da História cultural do país, a base da cultura oficial, mesmo com a chegada do regime republicano em 1889. Da Europa, o Carnaval instalou-se nas cidades brasileiras como uma festa anual aos moldes do Velho Mundo. O uso da máscara e da fantasia como um hábito relacionado ao lúdico da festa, reafirmou-se em solo brasileiro e logo foi absorvido pelas massas, conforme relata Rita de Cássia Araújo (1996: 256):

[...] Exótica, literária, histórica ou representativa de outros povos e nações, a máscara - de existência tão antiga quanto universal - incorporava-se com força às celebrações do Carnaval de estilo moderno. Ressurgia imbuída do sentido da persona do teatro grego, de personagem artificial e estranho ao eu, na expressão de Marcel Mauss. Ao indivíduo moderno, o Carnaval oferecia a possibilidade de experimentar outras formas imaginárias de ser, de exercitar a sua fantasia e inventividade. A máscara permitia-lhe apropriar-se momentaneamente das características e atributos de um outro sujeito, estranho, desde o conhecido e distante. A máscara revestia-o de personalidades fictícias, com as quais poderia representar outros papéis, distintos daqueles vividos permanentemente e que o dotavam de uma determinada identidade social. [...]

Em meio à consagração da mascarada no carnaval de rua, desembarcam no Brasil, em fins do século XIX, personagens que marcaram época na História dos carnavais brasileiros. A vestimenta característica e a máscara identificavam os foliões reconhecidos na multidão não pelo nome do cidadão, mas pelo seu traje.

Arlequim, Pierrô e Colombina, personagens da *Commedia dell'arte*, passaram a figurar no cenário do carnaval brasileiro ao lado de tipos nacionais e de outros inspirados nos tempos da corte de Dom João VI, como o rei momo e os nobres europeus. A popularidade alcançada por esses e outros personagens converteram o carnaval de máscaras de modelo oficial burguês em festa popular, alcançando novamente o fenômeno da multidão em êxtase que segue pelas ruas em um cortejo sem destino predeterminado.

O estilo e a matéria prima de máscaras e fantasias do carnaval no Brasil seguiram o mesmo percurso ideológico da festa. A inspiração na forma clássica dos carnavais da Europa,

especialmente no carnaval de Veneza, conferiu à mascarada um caráter de reprodução do modelo europeu. Entretanto, o próprio caráter popular da festa se encarregou de transformar esse modelo, convertendo-o novamente em forma popular.

A mascarada, que sem dúvida marcou época na história do carnaval brasileiro e permanece ainda enquanto símbolo dessa festa, também está presente em outras formas de manifestação popular, pois seu sentido de incógnita é também um elemento do imaginário, inserido na cultura e manifestado de inúmeras formas. Mikhail Bakhtin (2002: 35), apresenta o universo mítico da máscara, como as várias nuances de sua riqueza cultural:

[...] O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo da máscara é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e ‘as macaquices’ são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. [...]

O universo amplo que circunda o uso da máscara está imbricado no carnaval por excelência enquanto forma expressiva. Porém, no que diz respeito ao poder de revestir o sujeito de outra identidade, a máscara flutua sobre inúmeras aparências na cultura popular, tornando-se um elemento de folguedos de toda natureza, não apenas sob a influência carnavalesca, mas como uma possibilidade expressiva de comunicar além do que diz a imagem real.

No boi de máscaras, o uso da indumentária possui a dupla função de ocultar a identidade e servir a fins de representação, como no teatro grego. Associada ao jogo da cena, a máscara constitui-se em forma espetacular pela qual o brincante se transforma no personagem, para isso, contribui o uso de um gestual inerente a cada componente da folia.

Desfilam com o boi de quatro pernas muitas figuras mascaradas de modelos variados. O maior número de brincantes é formado pelos chamados Palhaços ou Pierrôs, nome retirado do mesmo personagem da *Comédia dell'arte* que, provavelmente, desembarcou em Odivelas no começo do século XX, trazido pelo modismo do carnaval de

salão e dos desfiles de rua. Sobre o Pierrô e sua espetacularidade, voltaremos a falar em outro capítulo adiante.

Quando se apresenta nas ruas de São Caetano de Odivelas, o boi de máscaras segue um percurso que começa em um determinado ponto de partida (geralmente a casa do organizador da brincadeira) e segue por um itinerário pré-combinado, fazendo paradas em frente às casas que solicitaram sua apresentação. O Boi e os brincantes são acompanhados por um público que assiste ao espetáculo a cada parada. O público vai aumentando à medida que o trajeto segue em frente e outros brincantes, mascarados, vêm juntar-se aos que iniciaram a brincadeira.

As pessoas que seguem o boi formam de um cortejo como nas ancestrais brincadeiras de boi. No cortejo atual, porém, o elemento sagrado foi suplantado pelo elemento lúdico. A oposição entre sagrado e profano, que persiste em certas festas populares, não é um fator a ser considerado no boi de máscaras, visto que o boi não é uma paródia a nenhum cortejo religioso, como certas festas populares da Idade Média (BAKHTIN, 2002: 64-67): é um cortejo que se compõe de elementos irreverentes, festivos e cênicos, que não exprime nenhum caráter de intervenção na ordem social.

O folguedo do boi de máscaras não pretende contar uma história seqüenciada, nem simplesmente apresentar a dança pela dança. Seu repertório eclético traz a dança relacionada com as cenas que envolvem o boi, seus brincantes e os espectadores que acompanham a brincadeira, numa mescla de sentidos que não se pode categorizar dentro das definições de uma única forma de expressão.

O boi de máscaras é um fenômeno inserido na cultura popular específica de São Caetano de Odivelas. A apresentação visual que faz a estética da brincadeira é um aglutinado de outras formas que, assim, se transformaram em uma nova. É um cortejo cênico composto de elementos carnavalescos somados ao tema do boi. A nova abordagem é resignificada a partir dessa cultura ribeirinha do interior da Amazônia, que não possui tradição de criação pecuária, como as regiões de onde surgiu o bumba-meu boi.

Um ritual junino

O boi de máscaras segue o calendário para sair às ruas de São Caetano de Odivelas, raramente exibindo-se na cidade fora do período correspondente ao mês de junho. Essa época do ano foi historicamente determinada desde o primeiro boi de máscaras criado e está ligada à tradição brasileira dos festejos juninos, bastante relevante na cultura popular do Estado do Pará.

Os festejos da quadra junina vêm do Brasil colônia e chegaram com os evangelizadores que implantaram oficialmente o calendário católico no território pertencente a Portugal, ainda no primeiro século do novo regime político. A religiosidade popular atribuiu características peculiares aos costumes em decorrência de transformações sócio-culturais no processo de transculturação.

A quadra junina é a época em que se comemora os dias de quatro santos do calendário católico: Santo Antônio, São João Batista, São Pedro e São Marçal, respectivamente nos dias treze, vinte e quatro, vinte e nove e trinta de junho. As procissões e novenas desses santos são ocasiões de arraiais e festejos populares em muitos municípios paraenses⁷.

O mês de junho passou a ser um mês de festas populares. Durante a quadra junina os folguedos acontecem por todo Brasil com mais frequência do que em outras épocas do ano. A quadra junina também movimentava a vida social dos municípios paraenses, em muitos interiores as quadrilhas, os grupos para-folclóricos, os bumbás e os cordões de bicho começam a se apresentar, seja em eventos oficiais, seja em festas abertas ao público.

Em São Caetano de Odivelas o boi de comédia foi praticamente suplantado pelo boi de máscaras, que domina a cena junina da cidade. Os bois se apresentam nas ruas regularmente durante os fins de semana durante todo o mês de junho e por vezes até o começo do mês de julho, para, então, se recolherem e só voltarem às ruas no próximo ciclo junino.

Um festival organizado pela paróquia de São Caetano da Divina Providência é promovido anualmente desde 1987 com o objetivo de apresentar à própria cidade e aos seus

⁷ Em São Caetano de Odivelas os pescadores festejam particularmente São Pedro, considerado o padroeiro dessa profissão. No dia do santo há uma procissão na cidade seguida de uma festa que atrai uma boa parte da população, por isso, nessa data os bois de máscaras não saem às ruas.

visitantes todo o conjunto de manifestações populares de São Caetano de Odivelas e seus arredores. O festival, denominado “Festival Junino”, aos poucos vem se incorporando ao calendário festivo da cidade como um evento ligado aos festejos da quadra junina.

Durante a realização do festival o boi de máscara convidado para se apresentar sai às ruas como de costume e por esta única ocasião termina sua apresentação em um local fechado, ou seja, na quadra da paróquia onde o festival acontece. A fama do boi de máscaras atualmente tem proporcionado a sua apresentação em outras cidades a começar pelos interiores vizinhos e pela capital Belém, chegando a outros Estados e até outros países.

Quando é convidado a sair da sua cidade natal, o boi de máscaras é organizado como um espetáculo a ser exibido por um número predeterminado de brincantes, todos fantasiados como os personagens característicos da brincadeira. A delimitação do tempo e do espaço configura-se em uma nova estrutura de apresentação pública, que suprime algumas características peculiares do modo costumeiro, entre elas a demarcação do período junino como o tempo do boi se apresentar e a livre adesão dos brincantes, permitida pela forma de cortejo ao ar livre.

O espetáculo de palco mostrado nas apresentações do boi de máscaras fora de São Caetano de Odivelas expressa apenas um recorte da folia de rua. A cena coletiva vista no contexto da cidade proporciona outra dimensão da manifestação popular como um fato cultural singular. O cortejo do boi que dança, em conjunto com o cenário da cidade e a evolução do percurso, modificam a brincadeira a cada esquina e compõem um quadro vivo composto de tantos fragmentos que não se pode captar em um só olhar.

O boi de máscaras reúne uma quantidade expressivamente maior de brincantes no final do mês de junho, esse fato se deve ao tempo de preparação da indumentária que só começa a ser providenciada pela maioria dos foliões quando os bois começam a sair às ruas. À medida que o mês avança, o número de brincantes vai crescendo e intensificam-se os preparativos dos brincantes.

Os artesãos que fazem as máscaras e os acessórios dos personagens concentram a maior parte de sua produção nos dias de junho. A cidade, então, se enche de objetos expressivos que evidenciam visualmente a preparação dos brincantes para sair nos bois. Também nessa época aparecem as roupas de quadrilha e de outras danças ao lado das vestes

de Pierrôs e outras indumentárias. Todos esses detalhes são característicos do mês de junho e não aparecem em outros meses do ano.

O boi de orquestra

A dança e a música são componentes de grande parte das formas espetaculares da cultura popular brasileira. O boi de máscaras incorporou esses componentes em sua estrutura desde seu aparecimento, expressando neles uma de suas características originais; é o ritmo musical que determina o ritmo do cortejo e os movimentos do boi que dança.

As músicas são basicamente de dois gêneros: A marcha e o *samba de boi*. Cada um dos ritmos acompanha um movimento da brincadeira e orienta os pernas para as ações a seguir. A marcha é tocada nas saídas, alertando que o cortejo vai se por a caminhar. Então, espectadores e brincantes acompanham os músicos que seguem tocando pelas ruas até a próxima parada.

O ritmo batizado pelos músicos como *samba de boi* é menos acelerado que a marchinha. A dança dos personagens e do próprio boi acompanha a música tocada pela orquestra com passos próprios criados para cada cadência. A *toada de boi* (comum no boi-bumbá do Pará) foi substituída na brincadeira odivelense pelo *samba de boi*.

Novas músicas são compostas a cada ano para as apresentações dos bois. Algumas composições possuem letra, mas atualmente a maioria usa apenas a música instrumental, raramente acompanhada com cantos. Os cantadores nem sempre estão presentes, pois a supressão da palavra não altera a sonoridade da brincadeira, aquela é somente um complemento do ritmo.

O ritmo musical que acompanha o boi de máscaras é tocado principalmente com o uso de instrumentos de sopro como trompetes, clarinetes, trombones, pistões e saxofones, além de um tambor de marcação e pequenos instrumentos de percussão. A formação dos ritmistas tem relação com a própria história da cidade (onde existem duas escolas de música, que preparam a cada ano novas gerações de cidadãos odivelenses que integram as orquestras).

A escola de música chamada Clube Musical Rodrigues dos Santos foi fundada em 24 de fevereiro de 1881. Possui, portanto, uma história de mais de cem anos formando músicos

naquele município. Além da Rodrigues dos Santos existe a “Milícia Odivelense”, fundada em 1904. As duas escolas formam a maioria dos músicos que tocam nos bois de máscaras, mas existem alguns autodidatas entre eles.

O boi de máscaras recebe também a classificação de boi de orquestra pela posição estratégica da música em suas apresentações. O cortejo é sempre acompanhado de oito ou dez músicos, responsáveis pela sonoridade do espetáculo. A música determina a expressão gestual do boi e dos brincantes, é um componente artístico que reúne o popular e o erudito na festa odivelense.

CAPÍTULO II

BOI TINGA: MITO E MEMÓRIA POPULAR

O mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas.

(Roland Barthes)

A cidade de São Caetano de Odivelas, aonde surgiu o boi de máscaras, é um interior ribeirinho do Estado do Pará (cf. Figura 1 – anexo A). Pertence, como Vigia de Nazaré e Curuçá, ao conjunto dos municípios da zona do Salgado, micro-região localizada no nordeste paraense, assim denominada por sua característica de fronteira com o mar (oceano Atlântico), fator determinante na salubridade das águas de seus rios e responsável pelo aparecimento de peixes marinhos e mariscos em sua área de pesca.

O rio Mojuim, que banha São Caetano, percorre uma boa parte do município e é acompanhado por uma vegetação nativa formada de mangue. Do mangal se extrai caranguejo, crustáceo que é a principal riqueza extrativista do município e que representa com o boi de máscaras o principal atrativo turístico da cidade. Um festival anual denominado “festival do caranguejo” acontece desde 1978 no período em que o referido crustáceo, tendo completado seu ciclo reprodutivo, encontra-se no tamanho ideal para ser apanhado e comercializado, geralmente nos últimos meses do ano.

O manguezal constitui-se em uma vegetação de árvores e arbustos litorâneos que se desenvolvem em ambientes salinos, freqüentemente inundados pelas marés. Parte de suas raízes entrelaçadas se firmam acima do solo, favorecendo o desenvolvimento da vegetação e a

vida de muitas espécies de animais (cf. Figuras 2 e 3 – anexo A). Ao longo do rio Mojuim o manguezal forma uma espécie de ilha fluvial, mas ele também acompanha a vegetação da beira da estrada à medida que se aproxima o território de São Caetano de Odivelas.

A cidade de São Caetano de Odivelas originou-se a partir da vila do mesmo nome, fundada pelos jesuítas em 7 de agosto de 1735⁸. Seu nome veio em função do santo do dia, como era costume no Brasil colônia. O adjetivo “Odivelas” foi acrescentado em homenagem à cidade portuguesa onde nasceu um de seus fundadores: o Frei Felipe, coordenador da Congregação jesuíta local.

Segundo o último censo do IBGE (ano 2000) o município, com 464 km², possui 15.616 habitantes distribuídos em sua sede e em suas vilas e povoados. Ao norte está o oceano Atlântico; a leste e sul estão Curuçá, São João da Ponta e Santo Antônio do Tauá e a oeste está a histórica cidade de Vigia de Nazaré.

As ruas principais da sede de São Caetano são calçadas em bloquete, proporcionando-lhe uma certa homogeneidade arquitetônica em seu centro formada por ruas largas (como a da Igreja matriz) e por outras mais estreitas, todas com o mesmo tratamento formal.

Na rua principal, via de entrada por onde o ônibus intermunicipal chega à cidade, está o fórum, a delegacia, a câmara municipal, uma pousada e alguns bares. Na transversal está a prefeitura, a outra igreja, a praça Monsenhor Edmundo Igreja e a praça do Pescador. Em outras transversais menores estão o cartório, as escolas do governo etc.

As principais atividades comerciais do município são a pesca extrativista e a extração de caranguejo. O artesanato local é constituído a partir de materiais extraídos da natureza como a argila e a tala de algumas palmeiras nativas, dentre elas o guarumã, o tucumanzeiro, a taboca e a envira, materiais utilizados na confecção de grande parte da indumentária do boi de máscaras, complementado com a técnica do papel-machê e com materiais industrializados.

A cultura popular domina a cena de rua no município de São Caetano de Odivelas. O boi de máscaras é o principal folguedo criado e apreciado pelos odivelenses. Todos os anos as apresentações dos antigos e novos Bois acontecem nas ruas da cidade e mobilizam boa parte

⁸ Fonte: RODRIGUES, Raimundo de Souza (Castilho). *Resenha Histórica- São Caetano de Odivelas- Pará*. Belém: Rocha Gráfica e Editora, 2002.

da população local, que participa da brincadeira diretamente, como integrante do cortejo, ou indiretamente, através da produção da indumentária dos personagens.

2.1 O Boi Tinga como memória social em São Caetano de Odivelas.

O Boi Tinga é, em termos de existência continuada, o Boi que se apresenta a mais tempo em São Caetano de Odivelas. Ele foi criado por um grupo de pescadores entre os anos de 1937 e 1939 e já nasceu como um boi de máscaras. Sua primeira apresentação aconteceu quando o grupo citado retornava de uma pescaria na ilha de Maracá, que fica no arquipélago do Marajó, onde adquiriram uma cabeça de um boi de verdade. O artesão Raimundo Cunha fabricou com a peça um boi de brincadeira que imitava as formas do modelo real (cf. Figura 4 e 5 – anexo A).

As narrativas dos odivelenses relatam o começo da brincadeira na ocasião do retorno do grupo à cidade, quando, de improviso, iniciaram a folia. Fantasiados com peças adaptadas, eles desfilaram pelas ruas conduzindo o Boi, que dançava com dois brincantes. A brincadeira em pouco tempo foi organizada e logo passou a fazer parte do calendário de festas públicas daquele município.

A estrutura que se elaborou ao longo dos anos de apresentação do Boi Tinga é atualmente utilizada na maioria de seus elementos pelos demais bois de máscaras: os brincantes chamados Pierrôs; os chamados Cabeçudos; a orquestra de sopro e seus ritmos característicos constituem-se em itens de um mesmo gênero, iniciado pelo Boi Ribanceira, mas conduzido adiante pelo Boi Tinga.

A História do Boi Tinga é um capítulo fundamental na História cultural de Odivelas. A brincadeira propiciou a fama do boi de máscaras para além das fronteiras do rio Mojuim. O folguedo poderia ser limitado a um festejo cíclico, já que o Tinga só se apresenta no período junino; entretanto, é uma imagem presente na fala da cidade ao longo do ano e se estende além da sua apresentação pública através dos acontecimentos que antecedem sua chegada no mês de junho, quando a cidade “se prepara” para recebê-lo.

Em geral, as famílias de São Caetano estão envolvidas em várias funções da brincadeira, a começar pela participação na confecção do visual do espetáculo popular. Na cidade existem artesões que trabalham com variados materiais: Costureiras; marceneiros;

artífices que tecem paneiros; outros que modelam máscaras com a técnica do papel-machê e com toda sorte de artefatos. Todos trabalham na confecção das indumentárias dos diversos personagens assim que o período de festas juninas se aproxima (cf. Figura 6 – anexo A).

Na cidade alguns artistas locais já têm seu nome ligado a uma indumentária do Tinga por acompanharem a muitos anos, com seu trabalho, a preparação das apresentações. Lúcio Alves das Chagas, que aprendeu a confeccionar máscaras com sua mãe Benedita Chagas, é considerado um especialista em papel-machê; ele relata que seu aprendizado se deu a partir da experimentação de materiais. Como pertence a uma família de artesões, Lúcio cresceu em meio a um ambiente de produção. Ao aperfeiçoar sua técnica, passou a se especializar nas máscaras de Pierrô (cf. Figura 7 – anexo A) e a reproduzir, em miniaturas, todo o universo de personagens que compõe o folguedo.⁹

Outro artista importante é Antônio dos Reis Gomes Viegas,¹⁰ o “Dos Reis”, criador e restaurador de vários bichos que se apresentam na cidade. O senhor “Dos Reis”, autodidata, confeccionou, de forma tridimensional, Bois como o Faceiro e o Mascote, além de uma grande variedade de animais da fauna africana que lhe foram encomendados. A técnica deste criador é versátil; vai desde o trabalho de marcenaria, que forma a estrutura interna do animal, até os detalhes que completam sua aparência externa (cf. Figura 8 – anexo A).

Como os artistas da cultura popular em geral, Lúcio e “Dos Reis” têm em comum a efemeridade de suas obras, cuja existência é limitada pela durabilidade do material, exposto a diversas condições climáticas durante o tempo da apresentação pública. Por outro lado, a plasticidade das formas e cores por eles criadas, compõe o universo visual da cidade e situa-se como elemento significativo no imaginário popular, cada vez que uma fala se remete ao Boi Tinga.

Há ainda a produção de boa parte da população que faz seus próprios trajes, não se limitando apenas ao típico Pierrô e Cabeçudo, mas inovando a cada ano com personagens do momento e com máscaras as mais diversas, guardando sempre o sentido do cômico, que se acentua na escolha das fantasias.

⁹ Lúcio Alves das Chagas, nascido e residente em São Caetano de Odivelas, foi premiado no II Salão Paraense de Arte Contemporânea, Projeto Interiorização, em 1993, com suas máscaras em papel-machê (conferir entrevista em anexo B).

¹⁰ Antônio dos Reis Gomes Viegas, carpinteiro naval e civil de profissão, aprendeu entre outras a arte de confeccionar bois e tem sido nos últimos anos o único morador de São Caetano de Odivelas a restaurar e criar os antigos e novos animais dos diversos bois de máscaras (conferir entrevista em anexo B).

A preparação cênica e coreográfica para as apresentações não acontece no Boi Tinga, nem tão pouco há a delimitação dos brincantes que participarão da brincadeira. Assim como é comum nas festas da cultura popular, há um caráter voluntário nas adesões à folia odivelense. O Tinga sai às ruas conforme a programação dos seus responsáveis.¹¹ A saída, ao cair da tarde, é acompanhada por poucos brincantes e pelos músicos. O boi de quatro pernas vai pelas ruas da cidade, seguindo um itinerário mais ou menos previsto.

As pessoas, fantasiadas ou não, vêm chegando aos poucos e se aproximando para olhar. Uma boa parte dos espectadores pára de bicicleta e fica ao redor da cena. Os brincantes e o público se misturam no espaço ao ar livre onde o Boi se apresenta. A maioria segue acompanhando a brincadeira por onde ela vai. A cada nova parada cresce a quantidade de acompanhantes do cortejo, chegando em algumas ocasiões a formar uma multidão, que executa ao mesmo tempo o papel de espectador e personagem, pois entra e sai da brincadeira sem um tempo pré-determinado e sem um ensaio anterior.

O fenômeno faz do Tinga um espetáculo de muitos; os responsáveis pela continuidade da brincadeira não são os dois pernas que movimentam o Boi nem seus companheiros que se revezam nessa função, é um todo articulado que move o espetáculo e o transforma num *corpo coletivo* (BAKHTIN. 2002: 222), revestindo o indivíduo, membro da comunidade, do anonimato da multidão.

O ciclo de apresentações públicas do Boi Tinga é encerrado todos os anos com a fuga do Boi, espetáculo à parte que marca o clímax dramático da brincadeira. O dia da fuga acontece geralmente nos últimos dias do mês de junho ou no início de julho, como ocorreu em 2003. A fuga é um acontecimento previsto e esperado por todos, entretanto, reserva sempre a expectativa do momento repentino, causando surpresa no público que assiste como se fosse um final inusitado.

No dia da fuga tudo se dá como nas outras apresentações, exceto pelo encerramento, quando o Boi literalmente *foge da multidão*, correndo em desabalada carreira pelas ruas de São Caetano de Odivelas e desaparecendo às vistas do público. A performance exige o preparo físico dos pernas, que correm juntos por muitas quadras sem que ninguém os alcance, deixando os presentes sob o impacto do acontecimento, localizado na fronteira entre a cena

¹¹ Em 2003 o Tinga saiu comandado pelo senhor José Zeferino, o “Zé do Lode”, filho de Laudelino Zeferino, um dos pescadores que fundaram o Boi (entrevista em anexo B).

real e o fantástico. A narrativa de Paes Loureiro (2001: 303) demonstra com precisão a dualidade entre o imaginário e o espetacular presente no episódio da fuga do Tinga:

A fuga do Boi Tinga pode ser entendida como uma fuga mágica, no sentido em que o fenômeno da fuga como motivo é analisada por Vladimir Propp, na busca das raízes históricas do conto maravilhoso. É uma fuga que não é determinada por circunstâncias anteriores. É um acontecimento que surpreende como um desfecho que não termina. Saindo misteriosamente do espaço dramático e desaparecendo nas sombras das ruas de São Caetano, o Boi Tinga - levado pelos brincantes que o carregam - penetra nos campos do imaginário coletivo. Transfigura-se em legenda. O tempo dramático termina sem um fim conclusivo. Abre-se para um outro tempo mágico, de um realismo próprio, como se o Boi Tinga, simbolicamente ultrapassasse os limites espaço-temporais da encenação. A perseguição e fuga do Boi acontece como um pós-climax mais significativo que o próprio clímax dramático. Indica a probabilidade do signo do Boi ser maior que o espetáculo que o contém. Ele não se transforma em nada. Ele intensifica sua significação: ultrapassa a morte. Transpõe o obstáculo de seus perseguidores, quebra a lógica da distinção entre o real e o irreal, suplanta o obstáculo mágico do círculo de presenças formado pelos espectadores, que sempre declaram que, embora fiquem atentos, jamais conseguem vê-lo passar em fuga. Torna-se, portanto, um habitante desse espaço mítico-real do realismo mágico que constitui uma realidade cultural amazônica -uma espécie de pacto imaginal da sociedade. Um realismo mágico do qual a literatura tem revelado uma espécie de mimese, uma espécie de surrealismo diferente da atitude intelectualmente sustentada que constitui o surrealismo europeu. O Boi Tinga ultrapassa os obstáculos, quebra as porteiças mágicas, refugia-se nos campos do imaginário coletivo, para reaparecer “misteriosamente” no ano seguinte.

O desaparecimento do Tinga naquela ocasião é ao mesmo tempo um marco no desenvolvimento dramático da brincadeira e um desaparecimento simbólico. O personagem desaparece da cena pública até o ano seguinte, cedendo seu espaço ao mito; ele passa a uma existência a nível oral, através da fala das pessoas. Concebido como *uma fala* que traz em si um significado próprio, além da mensagem transmitida, ele constituindo-se em *metalinguagem* (BARTHES. 1989: 131).

A fuga do Boi, seguindo a ótica de Paes Loureiro, é uma porta de entrada para o imaginário, equivalendo ao desaparecimento de um encantado¹² que transita entre o mundo real e o mundo fictício. Apesar de poder ser descrita enquanto cena espetacular, o potencial simbólico da imagem concentra sua maior carga expressiva na interpretação dada pelo imaginário popular ao acontecimento.

¹² Ser que na mitologia amazônica possui uma existência mágica. Sobre a concepção do ser encantado na cultura amazônica ver: GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens*. São Paulo: Ed. Nacional, 1955.

Na fala da cidade, o Tinga, personagem, é anônimo. Não há para ele uma identificação pessoal; seus pernas, apesar do movimento freqüente de vestir e sair do corpo do Boi durante o cortejo, não comprometem sua existência; ele é compreendido como um só, embora só seja possível de representar por dois brincantes ao mesmo tempo.

Os pernas também não ensaiam. A exemplo dos outros brincantes entram na brincadeira voluntariamente, mas conhecem os passos básicos da coreografia que executam. Os movimentos incluem também a representação de cenas envolvendo os outros brincantes, que contracenam com o Boi em situações performáticas durante todo o tempo do cortejo.

Entre os participantes do Tinga estão pessoas de todas as idades: jovens, idosos, adultos e crianças, pois quem mora na cidade compartilha a festa pública desde a infância. Os relatos colhidos nessa pesquisa dão conta das várias formas de participação assumidas na vida de muitos brincantes, que ora representam, ora assistem.

As Histórias do Tinga são narradas a partir da concepção de sua existência independente de quem o põe nas ruas e de quem brinca dentro do Boi. Os nomes ligados a ele, desde os pescadores que o organizaram pela primeira vez¹³, são imprecisos nos escassos registros escritos e mais ainda na narrativa oral, freqüentemente diferenciada quanto a datas e fatos. Sua memória como forma plástica, coreográfica, musical e cênica é o maior legado da fala oral da cidade em relação a ele.

As crianças odivelenses, desde os primeiros anos de vida, convivem na brincadeira de rua e fazem dos elementos do Boi brinquedos de seu acervo. Um desses objetos, chamado de “fofóia”, é uma espécie de esqueleto de pau imitando a estrutura interna de um boi; com ele as crianças odivelenses, sempre aos pares, executam os movimentos dos pernas (cf. Figura 9 e 10 – anexo A). Esse brinquedo popular, construído por elas, é descrito pelos brincantes adultos do Tinga como um brinquedo que fez parte de suas infâncias, renovado por cada geração e acenando para a formação de futuros brincantes do folguedo.

¹³ Entre os nomes citados por Raimundo de Souza Rodrigues (2002) estão Laudelino Chagas Zeferino, Tito Ferreira Dalmácio (proprietário da embarcação), Murilo Alves das Chagas, Bento Zeferino e Plácido Zeferino.

2.2. As ruas: palco e cenário do boi Tinga

As folias de rua acontecem desde a Antigüidade como manifestações de caráter público tanto de ordem oficial (quando a população é convidada a participar do evento), quanto de modo espontâneo, através da organização popular. A existência de tal formação coletiva de manifestação liga-se sempre à temática do lúdico e do jogo dramático, desde as dionisiadas gregas e as saturnais romanas até o carnaval, herdeiro dessas festas, que tomou forma na Idade Média. Sua oficialização não exclui seu caráter espontâneo, apenas referenda seu tempo dentro do calendário de festas anuais de cada cultura.

No Brasil, grande parte das festas públicas foi introduzida pelo colonizador e se tornou parte do calendário oficial logo nos primeiros séculos de governo português (XVII e XVIII). O carnaval, de origem européia, sofreu várias transformações no decorrer do período de aculturação. Sob a influência da cultura indígena e africana, ele tornou-se a festa popular do calendário oficial que assumiu maior dimensão.

O exemplo ilustra a fusão de elementos culturais diversificados numa mesma manifestação de ordem popular. A incorporação de alguns elementos carnavalescos em outras festas populares é diretamente proporcional à inclusão de elementos dessas festas no carnaval. Mikhail Bakhtin (2002: 189-190) conceitua o processo de assimilação mútua entre as festas da cultura popular com o termo *carnavalização*, refletindo que tal fenômeno se estende para uma forma generalizada no decorrer dos séculos, como ocorreu no caso brasileiro:

Damos ao termo “carnavalesco” uma acepção muito ampla. Enquanto fenômeno perfeitamente determinado, o carnaval sobreviveu até os nossos dias, enquanto que outros elementos das festas populares, a ele relacionados por seu caráter e seu estilo (assim como por sua gênese), desapareceram há muito tempo ou então degeneraram a ponto de serem irreconhecíveis. Conhece-se muito bem a história do carnaval, descrita muitas vezes no decorrer dos séculos. Recentemente, nos séculos XVIII e XIX, o carnaval conservava ainda alguns dos seus traços particulares de festa popular de forma nítida, embora empobrecida. O carnaval revela-nos o elemento mais antigo da festa popular, e pode-se afirmar sem risco de erro que é o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico. Isso autoriza-nos a utilizar o adjetivo “carnavalesco” numa acepção ampliada, designando não apenas as formas do carnaval no sentido estrito e preciso do termo, mas ainda toda vida rica e variada da festa popular no decurso dos séculos e durante a Renascença, através dos seus caracteres específicos representados pelo carnaval nos séculos seguintes, quando a maior parte das outras formas ou havia desaparecido, ou degenerado.

Os folguedos cíclicos do Brasil, no final do século XX e no começo do século atual, evidenciam a forte influência da dominante do carnaval como elemento motor da cultura popular. O Boi Tinga, concebido como folia junina, apresenta alguns elementos tidos como carnavalescos, contudo, sua correspondência visual é mais acentuada em relação a um modelo de carnaval quase desaparecido do cenário da festa: a mascarada, cortejo carnavalesco formado por anônimos que dominou a cena pública nos carnavais do começo do século XX.

O Tinga apresenta em comum com as mascaradas o uso da máscara como indumentária e o ritmo musical predominante nos carnavais de rua desse período: a chamada marchinha. Uma diferença fundamental entre as duas festas públicas, porém, é quanto ao foco central das atenções, que na mascarada é disperso e no caso do Boi é dirigido à figura do “boi que dança” ao comando da orquestra.

As ruas de São Caetano de Odivelas se transformam com a passagem do Tinga. O cortejo envereda por espaços totalmente contrastantes: as principais vias públicas e suas adjacências calçadas em bloquete tornam-se o palco evanescente da folia que passa. Logo em seguida, a multidão penetra em ruelas estreitas de terra batida, que muitas vezes terminam em terrenos largos, onde o Boi está sendo esperado por um outro grupo de espectadores.

O Boi Tinga segue embrenhando-se em passagens tomadas pelo mato e pela lama, em ruas distantes do centro, em todos os pontos da cidade por onde existir seu público de admiradores a espera de sua apresentação.¹⁴ Os brincantes e espectadores seguidores do cortejo persistem em acompanhar o itinerário do Tinga e sua orquestra mesmo pelos caminhos pouco acessíveis. A determinação de quem entra na brincadeira é seguir os passos do boi de quatro pernas até que seja a hora de parar de brincar.

O Boi, que pesa aproximadamente trinta quilos, segue carregado pelas pernas à caminho da próxima parada. Ao chegar a cada local de exibição os dois pernas que trazem o Boi param no meio do público assistente e o vestem. A ação é seguida pela imediata representação, como se ao vestir o Tinga os brincantes se transformassem nele, incorporando sua personalidade de touro valente.

¹⁴ As apresentações em pontos determinados são acordadas pelo dono do Boi antes de sua saída às ruas. Em geral é feita uma doação em dinheiro pelos que desejam que o Boi se apresente em frente a sua residência; esse valor simbólico contribui para o pagamento dos músicos e para manutenção da brincadeira.

Os seguidores do cortejo, ora espectadores, ora brincantes, se afastam para dar espaço ao Boi quando percebem o movimento dos pernas. Alguns se aproximam para mexer com o Tinga, colocando capim em sua boca ou provocando sua fúria, fazendo com que ele corra atrás de quem o provoca.

O espaço da rua é o cenário da representação, lugar em que os personagens encenam pequenos atos improvisados, transformando a brincadeira em espetáculo. O desenvolvimento da cena consiste na interação entre os foliões, personagens ou não, que na grande extensão do trajeto formam pequenos grupos de brincantes.

Situações cômicas são encenadas a cada parada, numa seqüência improvisada conforme o momento propício para ela acontecer, ou seja, se há espectadores por perto, interessados em olhar. Gestos de espetacularidade são corriqueiros em atos que envolvem a participação popular, assim ocorre no Tinga e em outras folias de rua, inclusive no próprio carnaval.

A rua torna-se, nesse contexto, um grande palco onde acontece uma cena coletiva. A multidão reitera o sentido da cumplicidade da ação dramática, estando na fronteira entre o atuar e o assistir, como se vivesse um acontecimento real do qual toma parte. Não há uma marcação cênica nem um tempo para que se rompa o jogo dramático: há apenas a cumplicidade do jogar; há a espetacularidade das performances individuais e há o cenário ao ar livre, formado pela rua e delimitado pela multidão ao redor do boi que dança.

O cortejo ao mesmo tempo conduz e é conduzido pelo Boi. A imagem do cortejo que passa é como a de um rio que corre, modificando-se a cada esquina e transformando-se em outra cena que não se repete. O artista plástico Newton Chagas¹⁵, que acompanha as apresentações do Tinga desde a infância, assim define sua passagem: *“O Tinga passou: ele passa, ele vai, mas ele nunca te deixa como te encontrou, alguma coisa em ti se alterou, pelo ritmo, pela visualidade, pela música.”*

2.3 A multiplicação dos olhares:

Em todos os seus anos de existência, o Boi Tinga se apresentou regularmente no período junino em São Caetano de Odivelas, conforme relatam os informantes.

Esporadicamente, ele apresentou-se também em outras cidades, quando convidado a participar de algum evento. Nas exibições de palco sua configuração é estruturada para se adequar ao espaço determinado, diferente das ruas.

A seqüência da narrativa de rua que se verificou ao longo dos anos de apresentação do Tinga é a da fuga do Boi ao final de cada ciclo e do seu reaparecimento após um ano de afastamento público. Seu nome enquanto personagem é presente na fala oral da cidade durante todo tempo em que ele se encontra ausente da cena coletiva.

Há nos arredores de São Caetano uma renovação periódica das brincadeiras de rua que acontece independentemente da existência do Tinga, mas que faz referência a ele enquanto símbolo que denota uma forma já constituída. Apresentações paralelas, com uma estrutura semelhante à dele, acontecem nos arredores de São Caetano e na própria cidade. Os folguedos são conhecidos por seus nomes próprios. Não havia uma generalização da forma a partir de um único termo antes da recente denominação de boi de máscaras.

Entre os folguedos, alguns têm uma trajetória mais longa, outros são criados por um curto período de tempo ao final do qual desaparecem, não reaparecendo no ano seguinte. A descontinuidade do tema das brincadeiras ocorre por uma série de fatores ligados à própria cultura local. Outros bois de máscaras apareceram nos últimos vinte anos e se juntaram ao Tinga como presença constante na cultura popular da cidade.

O Boi Faceiro

Durante algumas décadas o Tinga foi o único boi de máscaras a retornar à cena pública após o período de um ano sem sair às ruas. Essa sua constância na vida da cidade, transformou-o em tradição e consagrou o seu nome como sinônimo de boi de máscaras, concedendo fama ao gênero.

Paralelo a trajetória histórica do Tinga há a criação de outros animais e bois de máscara, seguindo a mesma forma cênica constituída pelo cortejo com seus personagens característicos. Esses outros espetáculos, vindos de localidades nos arredores de São Caetano e de bairros do próprio município, partem de iniciativas de membros da comunidade local.

¹⁵ Conferir entrevista em anexo B.

A aparição de folguedos variados no cenário odivelense, entretanto, é efêmera, pois geralmente o animal se apresenta por um ou mais anos seguidos e depois “foge”, repetindo a cena da brincadeira. Depois da fuga, a maioria não retorna no ano seguinte, em parte por não haver uma iniciativa no sentido de sua permanência e por outro lado para que seja substituído por outro.

Em 1998 a recriação do Boi Faceiro, nome de um Boi que fugiu na década de 40, quebrou a hegemonia do Tinga como o único Boi a manter uma seqüência de retorno à festa junina, passando a se apresentar regularmente e conquistando um espaço também na fala da cidade.

O Boi Faceiro, ao ser recriado por iniciativa do grupo para-folclórico denominado “Arte da Terra”, trouxe de volta o nome do antigo Boi do Clube Progresso, citado na memória oral dos habitantes mais antigos da cidade como um rival do Boi Tinga. A iniciativa do grupo, sob a direção de Rondinelli Palha e Eudes Aquino, se originou da preocupação com a valorização da cultura local e o temor pelo desaparecimento do folguedo.

Segundo Rondinelli Palha a recriação do Faceiro motivou novas formas de organização do boi de máscaras, acrescentando detalhes que não existiam nos demais Bois. A uniformização dos músicos e a aquisição de um acervo de fantasias e máscaras próprias para que o Boi pudesse sair às ruas, independente da intervenção da população, são inovações trazidas pelo Boi Faceiro.¹⁶

Fruto de um projeto cultural pré-concebido para esse fim, o Boi Faceiro possui características de espetáculo sistematicamente organizado. Os músicos são participantes oficiais que usam uniformes; as fantasias, máscaras e instrumentos pertencem ao grupo. No que se refere à aquisição da indumentária própria e aos brincantes ele tornou-se, portanto, independente da vontade popular em colocar a brincadeira na rua e criou condições que facilitam seu deslocamento para apresentações mais regulares fora de São Caetano de Odivelas.

¹⁶ Conferir as entrevistas de Rondinelli Palha e Eudes Aquino, com o relato sobre o histórico do Boi Faceiro nas páginas em anexo B.

Assim administrado, o Faceiro constituiu-se em um novo referencial do boi de máscara. Visto a princípio com certa resistência pela comunidade odivelense, aos poucos conquistou seu espaço na cidade ao longo dos anos, sendo hoje considerado um novo patrimônio da referida cultura, que pretendia valorizar.

Nos dias atuais o Faceiro é apontado como “*sangue novo*” na construção da história do boi de máscaras. Seus dirigentes participam de atividades sociais na cidade e formam uma parceria com o Tinga, caminhando na direção da construção de uma ONG que promova a auto-sustentação da manifestação cultural, independente do poder público.

Há três anos, por iniciativa da prefeitura, um novo Boi foi criado. Com a forma e a cor do Tinga e a organização estrutural do Faceiro, ele foi a princípio destinado à brincadeira de rua para as crianças, por isso chamou-se Mascote. Atualmente, o Boi Mascote tornou-se um terceiro Boi no cenário urbano da cidade, multiplicando, quantitativamente, o número dos Bois que se apresentam nas ruas com regularidade.

O Rei do Campo na cidade

No processo de aparecimento de outros bois de máscaras, com suas características particulares, faz-se necessário citar o caso do Boi Rei do Campo. Esse Boi “multiplicou-se em dois” ao sair de sua localidade, chamada São João dos Ramos, para, junto com seus criadores, reviver na capital, Belém, a cultura de Odivelas. O Rei do Campo, organizado no bairro do Guamá, tem como responsável o senhor Nivaldo Viegas¹⁷, que aponta sua história de vida como o principal fator de motivação para a criação do Boi Rei do Campo em Belém.

A forma estética do Rei do Campo difere em alguns pontos dos bois de São Caetano. Apesar da referência, pode-se dizer que este possui uma estrutura condicionada para o contexto em que se apresenta, considerando a transformação do espaço livre das ruas em um espaço delimitado, onde os papéis de platéia e brincante não estão mais indistintos como ocorre nas apresentações públicas do Tinga e do Faceiro em São Caetano de Odivelas.

O próprio espaço cênico é um fator determinante na mudança do estilo. O Rei do Campo é uma nova versão do boi de máscaras adaptada em função do objetivo para o qual foi

¹⁷ O Rei do Campo de Belém e o de São João dos Ramos pertencem à família Viegas, responsável pela criação do grupo do Guamá, que apresenta também o Boi mirim chamado Veludinho.

criada. Modelo semelhante é apresentado pelo “Boi Veludinho” e pelo “Curro de Ouro”,¹⁸ todos idealizados na cidade de Belém pelo mesmo grupo dirigido por Nivaldo Viegas.

Elementos plásticos e sonoros foram recolhidos no Boi Tinga, como o ritmo musical de samba de boi e marchinha, o uso da orquestra de sopro com instrumentos de percussão fazendo a marcação e os personagens tradicionais: Cabeçudos; Pierrôs e bandeiristas. Nivaldo conta que as recordações de infância sua e de seus conterrâneos, residentes no Guamá, auxiliaram na concepção da idéia do Boi Rei do Campo.

A apresentação pública do Rei do Campo é ensaiada pelos membros do grupo com passos coreografados conforme o personagem representado. Há uma ordem de entrada no espaço cênico que começa pelos porta-bandeiras, brincantes que também fazem parte do boi de máscaras em São Caetano de Odivelas. Contudo, no folguedo, eles não se apresentam em separado do conjunto dos brincantes.

Após a entrada dos porta-bandeiras entram em cena os demais brincantes (todos devidamente fantasiados) e executam as coreografias ensaiadas, não cabendo no contexto improvisado do nível que ocorre no Tinga. A condição de espetáculo especifica as funções de atores e espectadores no Boi do Guamá, diferenciando-o da brincadeira de rua de Odivelas, na medida que esta é calcada na espontaneidade das ações dramáticas e na livre evolução coreográfica.

O Boi Rei do Campo, enquanto personagem, comporta-se como um boi domesticado, à medida que se deixa acariciar pelos expectadores, desta feita bem identificados como tal. A concepção desse modelo se adequou ao padrão de apresentação dos grupos para-folclóricos de Belém, pois, apesar de sua origem relacionada à folia popular de São Caetano de Odivelas, o Rei do Campo existe na atualidade como um grupo estruturado em função das apresentações para as quais é convidado.

O Rei do Campo já não sai às ruas da cidade, nem usa a forma de cortejo. Há em suas apresentações pequenos quadros estanques em que cada personagem se exhibe separadamente, anunciado pelo dirigente do espetáculo. Seu significado como forma cultural afastou-se da forma estética do folguedo odivelense ao ser adequado ao novo contexto social.

¹⁸ Boi de máscaras da Fundação Curro Velho que surgiu a partir das oficinas de criação desta instituição.

Os animais vindos de longe

Segundo os estudos de Vicente Salles (1994), citados no capítulo anterior, há uma relação evolutiva nos folguedos paraenses entre os cordões de bichos, os pássaros e o bumbá. Salles justifica sua interpretação baseado no enredo das duas brincadeiras. Partindo da hipótese levantada pelo autor, encontramos um paralelo no boi de máscaras através dos animais que, substituindo o boi, representam o seu papel na brincadeira de rua.

Em São Caetano de Odivelas existe uma constância na criação de animais exóticos que se apresentam no mês de junho, seguindo a mesma forma do boi de máscaras. Os animais também são vestidos por dois pernas e saem às ruas em forma de cortejo, acompanhados pela orquestra, por Pierrôs, Cabeçudos e outros mascarados.

A idéia de criar um determinado animal que na maioria das vezes não faz parte da fauna local vem dos tempos do primeiro boi de máscaras. Um dos criadores do Ribanceira, conhecido como “Paranga” criou também o “Leão”, imitando a forma do animal africano. A partir dessa primeira brincadeira, muitos outros animais já fizeram parte da folia junina em São Caetano, não importando o quanto exótica seja a sua aparência.

Assim como o Boi, o animal criado encerra seu ciclo de apresentações com a cena da fuga, episódio que marca na maioria das vezes seu desaparecimento. A cena é como se aquele animal, único sobrevivente de sua espécie, fosse extinto, para em seu lugar surgir um outro, trazido pelo imaginário popular das imagens colhidas nas mais variadas fontes de comunicação visual.

No repertório da brincadeira a maioria dos animais é quadrúpede e mamífero. Sua criação é justificada pelos brincantes como produto do encanto exercido pela forma e a cor do animal representado, sem considerar a distância geográfica ou a associação com questões ecológicas. Assim surgiu a “Zebra” (cf. Figura 11 – anexo A), o “Calibu”, o “Alce” e muitos outros vindos de uma referência visual, enfatizando a plasticidade da imagem do animal em movimento, adequada ao colorido da brincadeira como um todo.

Entre os animais mais comentados na cidade estão os oriundos da fauna africana e os animais pré-históricos, como o “Dinossauro”. Não há regras para a criação, somente a verossimilhança do animal representado com seu modelo é levada em conta. O realismo formal é seguido à risca. O personagem de quatro pernas não possui nenhum aspecto

expressionista em sua imagem. São seus movimentos na cena de rua que o transformam e lhe conferem o aspecto de *surrealidade* descrita por Paes Loureiro (2001: 297) ao dissertar sobre a cena coletiva no Boi Tinga.

O boi de máscaras tem como figura central um boi ou outro animal, em torno do qual a festa acontece. A fusão de elementos visuais, sonoros e cênicos da brincadeira constitui-se em um único gênero. A generalização do termo, extensível ao folguedo dos outros animais, é uma convenção para descrever a folia odivelense.

A formação espontânea do cortejo dramático que segue pelas ruas acompanhando a orquestra e o animal alegórico que dança é uma peculiaridade da cultura popular do município de São Caetano de Odivelas, incluindo a sede e as comunidades ao seu redor. Apesar da proximidade com outros municípios, onde acontecem brincadeiras de boi, não há referência de organização de bois ou animais de quatro pernas em nenhuma outra cidade da zona do Salgado.

A descrição pormenorizada de cada elemento humano e plástico que compõe a visualidade nos bois de máscaras em geral e particularmente no Tinga, que é o objeto dessa pesquisa, será a abordagem que faremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III

A CARICATURA DRAMÁTICA NA BRINCADEIRA DE RUA

As criações fabulosas, os seres cuja razão, cuja legitimação não pode ser extraída do código do senso comum, excitam, em nós muitas vezes uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz por dilacerações e arrebatamentos intermináveis.

(Charles Baudelaire)

O apelo à visualidade nas folias de rua apresenta-se na cultura popular como fator constituinte de sua aparência estética. O convite ao olhar se dá pelo uso do exagero dimensional da forma, pela exuberância das cores apresentadas e pelo gestual em profusão, formando um conjunto que não se pode dissociar em partes isoladas do todo, pois é dele que derivam seus significados enquanto sistema cultural.

Na imagem do corpo coletivo que caminha pelas ruas, a cultura popular apresenta em cada folião o gesto e a forma plástica reunidos; ela congrega signos universalizáveis que manifestam códigos reconhecidos pelas massas. O cômico e o bizarro também figuram associados ao aspecto visual como um único conjunto, pois o riso coletivo e organizado é, segundo analisa George Minois (2003: 29-30), uma necessidade em comum das sociedades.

Nas brincadeiras de rua de caráter cíclico, a ênfase dada à visualidade motiva a participação popular e permite a renovação periódica de cada folia. O que se pode apreender do carnaval brasileiro, das festas de boi, dos diversos folguedos regionais e do próprio Boi Tinga é a existência de um encadeamento de imagens esteticamente elaboradas a partir de uma visualidade coletiva, estruturada pelo uso pontual do hiperbolismo formal e da comicidade, tal como ocorria, segundo a descrição de Mikhail Bakhtin (2002: 171), nas festas públicas do mundo antigo e medieval.

George Minois (2003:29) aponta *o riso coletivo e organizado* como ocasião de renovação das antigas formas rituais pelas quais o homem atualiza os seus mitos e realiza sua necessidade de rir em conjunto. Vivo na esfera do senso comum e presente pela liberdade expressiva da forma, o encontro da festa e do riso tornou-se dessacralizado com as festas pagãs que estão no cerne das grandes folias de rua nas matrizes culturais que formaram o repertório de folgedos brasileiros.

Na cultura popular, as interfaces da brincadeira de rua aparecem, portanto, como possibilidades de uma estética coletiva, privilegiando o *olhar* tanto em relação à ênfase dada aos elementos visuais, quanto em relação ao exagero das formas; aspecto hiperbólico presente na criação dos tipos populares que desfilam pelas brincadeiras de rua no Brasil.

No Boi Tinga, os tipos populares compõem uma parcela significativa do cortejo que se apresenta nas ruas. A análise do conjunto, enquanto manifestação espetacular, confirma as implicações dos personagens característicos do Tinga dentro da identificação da estética do espetáculo. Novamente a ênfase está na visualidade e a ela vêm se somar os apelos à comicidade que sintetizam uma forma particular que contém em si também aspectos de universalidade.

A brincadeira de rua do Boi Tinga é, na cidade de São Caetano, um novo triunfo da multidão, ou a retomada da festa pública ao seu motivo espontâneo, ocorrendo a partir da adesão coletiva sem prévia determinação de resultados esperados. O anonimato dos participantes e a construção da cena coletiva no espaço público das ruas asseguram a renovação mítica do corpo popular, trazendo à folia odivelense elementos comuns ao conjunto estético das brincadeiras de rua brasileiras, das quais se depreende ainda algumas características de um universal estilo grotesco, assim definido por Georges Minois (2003: 301-302):

Tudo isso é grotesco, no sentido literário e artístico do termo. A palavra aparece, nessa época, com a descoberta, pouco antes de 1500, de antigas decorações complexas no subsolo, as “grotas” da Casa Dourada de Nero. Trata-se de uma invenção mediterrânea, que dá lugar, desde o início do século XVI, a um estilo pleno de fantasia, bizarrice, evocando o sonho e, às vezes, a loucura. A coisa existia antes da palavra, isso é certo; mas, no século XVI, ela entra no vocabulário e adquire verdadeira autonomia. E, como nada surge por acaso, pode-se dizer que o riso grotesco nasceu da consciência humanista da ambigüidade e da ambivalência do ser. Ele corresponde ao aparecimento de uma nova sensibilidade: o medo suscitado

pelo crescimento brutal dos conhecimentos, que começa a tornar fluido o seguro mundo das aparências. [...]

A definição de um estilo grotesco, com seu caráter de universalidade, abarca múltiplas tendências populares de modo a identificar características comuns à arte de culturas muito distintas entre si. A idéia do grotesco como expressão popular foi largamente estudada por Mikhail Bakhtin. O referido estudo identificou na festa pública o sistema organizado que reúne um modo particular de representação coletiva.

A tendência ao largo uso de elementos comuns à estética grotesca compôs o acervo das manifestações da cultura popular em todas as regiões brasileiras por estar contida em suas matrizes culturais tanto na fonte européia quanto na africana. As brincadeiras de boi e, conseqüentemente, o Boi Tinga, apresentam componentes visuais que estão inseridos nessa tendência.

Os brincantes do Tinga, identificados por suas indumentárias, agregam à sua aparência a gestualidade de cada personagem. A união da imagem e do gesto confere ao tipo popular uma identidade particular. Da composição plástica, gestual e coreográfica, nasce a encenação do personagem; cada tipo possui características entendidas a partir do imaginário da cidade de São Caetano de Odivelas como representação de uma personalidade com vida própria. A seguir descrevemos os componentes cênicos que formam o Boi Tinga e suas respectivas matrizes culturais.

3.1 Matrizes estéticas do Boi Tinga

O conceito de matriz estética liga-se à recente criação da disciplina Etnocologia, e é definida por Armino Bião (2000:15) como “*uma família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas.*” No estudo da cultura popular no caso brasileiro, a aplicação da análise matricial a partir do conceito de matriz estética justifica-se pela multiplicidade de elementos étnicos, agregados ao processo contínuo de transculturação, que torna imprecisa a definição de suas matrizes apenas pelo ângulo histórico.

A partir da observação do conjunto dos elementos formais que constituem o Boi Tinga, duas ramificações culturais se apresentam como fontes primárias de suas matrizes estéticas: as brincadeiras de boi e o carnaval de rua do início do século XX.

Bruno de Menezes (1972) destaca no bumbá sua característica de gênero dramático e sua linguagem popular ao denomina-lo de auto popular. O enredo encenado no bumbá foi ela espontaneamente gerado no seio das camadas de menor poder aquisitivo da sociedade enquanto o auto, como gênero dramático erudito, surgiu associado à religiosidade do período medieval. Por seu conteúdo de fácil entendimento, ele foi aproveitado pelos jesuítas na evangelização dos povos ameríndios e logo se incorporou às brincadeiras de rua que surgiram no Brasil Colônia a partir das matrizes ibéricas e africanas.

A encenação ao estilo de comédia apresentada nos bumbás do Pará, foi o principal fato cultural gerador da criação do boi de máscaras. O tema do *boi que dança* e a derrisão coletiva nas ruas foram mantidos, a par de todas as modificações introduzidas em São Caetano de Odivelas pelo boi de quatro pernas. A introdução dos novos componentes transformou essa manifestação cultural em outro gênero, mantendo o vínculo com o boi de comédia através dos elementos estruturais característicos da forma anterior, agregados ao novo modelo criado.

Desde as primeiras apresentações públicas do Boi Tinga, a supressão do enredo tradicional do bumbá e a introdução dos mascarados, aos poucos, criou uma estrutura singular, próxima dos antigos cultos de rua de caráter totêmico, cuja forma de cortejo conduzia o boi, animal sagrado, pelas vias públicas, como parte de um ritual de conotação festiva.

O culto ao boi Ápis, celebrado pelos antigos egípcios, reunia, desde uma época remota, a simbologia do boi como entidade mítica à festa popular. Considerado como divindade em forma animal, o boi encarnava, ao mesmo tempo, os deuses Osíris e Ptá. O culto ao animal relembra ainda a relação de interdependência entre o homem e a natureza, fortalecendo os vínculos entre o mundo material e o mítico, característico das sociedades ritualísticas.

O boi vivo revestia-se simbolicamente como a divindade, recebendo as honras e os temores a ela destinados. A multidão o conduzia pelas ruas ao mesmo tempo em que seguia o seu cortejo, tendo, no entanto, um itinerário certo que seguia até o rio Nilo, onde o animal era sacrificado em honra da divindade que representava.

Muitas reminiscências de cultos totêmicos ao boi como animal sagrado estão nas origens das brincadeiras de boi, conforme relatamos no capítulo I. Na brincadeira

contemporânea sobressai-se a dualidade antagônica do homem em relação ao animal; esse impõe ao mesmo tempo o respeito, a admiração e o desafio à coragem.

A transição entre os antigos rituais totêmicos e as brincadeiras de boi encontrou no período medieval o pensamento grotesco, cuja visão de mundo concebe um caráter festivo ao tema do cortejo popular e dessacraliza o animal, ao transforma-lo em mais um personagem pândego que desfila pelas ruas. A princípio, o homenageado é representado pelo próprio animal real, enfeitado de fitas para a celebração do boi violado; mais adiante, ele se converte em indumentária alegórica nas brincadeiras de boi.

Antes mesmo de o bumbá consagrar-se no Brasil com os inúmeros folguedos regionais, o boi, *animal sagrado*, já era, portanto, um boi *humanizado* pelo gosto da cultura popular. Na narrativa de rua contada no trajeto do Boi Tinga, o conflito entre o homem e o boi reaparece em toda plenitude lúdica: o jogo de ação e reação entre o boi e os brincantes tem o aspecto de imprevisto muito acentuado. A brincadeira é livre, não reconta nenhum enredo, mas, por outro lado, evidencia uma caracterização das ações dos personagens, mantendo presente em cada um deles o arquétipo que lhes foi legado desde o Boi Ribanceira.

Em todas as brincadeiras de boi, o gesto mimético em relação ao boi inanimado, é uma constante. A veneração e o respeito pelo animal real continuam em evidência em diferentes níveis nas muitas culturas que apresentam tais folias. No episódio brasileiro há a conversão do animal, agouro do valentão humano, em brincante dessacralizado, que apesar de sua irreverência, conserva seu magnetismo como símbolo de admiração pública.

O Boi Tinga, ao quebrar o ritual de morte e ressurreição do boi, rompe o último vínculo da folia com o sagrado para emergir no plano do imaginário popular na esfera do fabuloso. O mesmo boi que dança e arrasta a multidão é um personagem que está registrado na oralidade do brincante, na qual ele surge com uma existência própria, de caráter simultaneamente mítico, como o Ápis, e ordinária, como o bumbá.

Paes Loureiro (2001: 310), sintetiza a ambigüidade do *olhar* da cidade sobre o Tinga ao falar no *duplo do boi*, concepção que se remete, mais uma vez ao jogo dos sentidos que rege o imaginário, particularmente no cenário amazônico, estudado pelo autor:

O duplo do Boi levado pelos dois “pernas”, que são as pessoas que o carregam, executa proezas de movimentos que suscitam admiração. Essa admiração vai se revestindo de uma afetividade ingênua e contagiante. As

pessoas dirigem a ele palavras de instigação, de incentivo, de desafio, de admiração, como se ele fosse um ser vivo, capaz de compreendê-las. Por outro lado os “pernas” realizam movimentos com o Boi como se fossem respostas aos apelos do público. O Boi avança sobre os circunstantes, que recuam assustados. Dizem que o Boi tem vida. É por isso que há uma coerência verossimilhante na crença de que o Boi foge, se esconde, retorna. Quer dizer, o Boi tratado como um ser vivente é entendido como assumindo atitudes próprias de animais vivos.

É por meio do jogo simbólico que se estabelece nova forma de confronto entre o mito e o real. Criado em outro nível de concepção, na qual a relação entre o homem e o animal há muito abandonou o motivo totêmico para introduzir o elemento cômico, o *duplo do boi* perde a função sagrada de representar a divindade para receber a função humanizada de personificar o inanimado.

O boi do auto popular do bumbá contracena com os outros personagens em uma narrativa linear para chegar ao desfecho da comédia. Inversamente, o Boi Tinga contracena em meio ao cortejo com o público e com os outros personagens, sem um enredo definido para contar. Nesse aspecto, a brincadeira do boi de quatro pernas de Odivelas vai buscar o referencial das folias de Momo que, a exemplo dela, são de livre expressão cênica.

Como matriz estética, a carnavalização contribuiu com diversos elementos formais no Boi Tinga: o colorido do visual, a máscara e a liberdade expressiva dos movimentos coreográficos remetem de imediato o olhar do observador para a semelhança com as folias de Momo. Muitos personagens também fazem alusão aos seus similares carnavalescos, incluindo um bailado em sua coreografia que acompanha o ritmo musical de sonoridade peculiar entre a marcha e o samba.

O ritmo frenético das marchinhas substituiu as toadas de boi nas apresentações do Boi Tinga desde os primeiros anos, ao mesmo tempo em que os bailes de máscaras consagraram a marchinha como ritmo do carnaval de salão. Temas como *Máscara negra* e *Mamãe eu quero*, atualizam na memória social da cultura brasileira o carnaval de época, enquanto um ritmo semelhante convida os sentidos a perceberem que o *Boi Tinga está nas ruas*, dançando e convidando a dançar.

A tradição musical da cidade de São Caetano de Odivelas foi outro fator preponderante para a escolha dos repertórios musicais que compõem o folguedo. O *samba de boi* e a marchinha são tocados invariavelmente como ritmos oficiais dos bois. Sua sonoridade

é a própria presença da festa nas ruas, compondo com o visual e as coreografias um único conjunto estético.

Há uma relação entre a festa do boi que dança e o carnaval, não apenas no caso do Tinga, mas dos bumbás em geral. Entretanto, tal relação é mais precisa se reconhecemos nela mais do que a *carnavalização* das folias de rua, o sentido carnavalesco do riso popular, riso que “*é ao mesmo tempo paródia pela máscara, pelo disfarce, pela inversão*”, conforme escreve Georges Minois (2003: 166).

A sátira política quando aparece ao lado do riso carnavalesco é, no carnaval, mais um aspecto do jogo cômico, não funciona como subversão ou contestação da ordem estabelecida. O mesmo se pode dizer da brincadeira de boi, mesmo quando se apresentam ironicamente tipos caricaturando personalidades e cenas retiradas do cenário atual, como um modo irreverente de brincar com a realidade.

O boi de máscaras, reunindo estruturas do carnaval e do bumbá, apresenta um modelo próprio de folia de rua, criado a partir dessas matrizes estéticas, porém identificado a partir de sua singularidade. O Tinga, como a folia do gênero que o tornou conhecido, ampliou as temáticas da brincadeira para além das matrizes estéticas que lhe deram origem.

Pierrôs: dos bailes de máscaras ao Boi Tinga

A criação dos tipos populares como elementos identificadores das folias de rua é uma prática que se desenvolve pontualmente nas festas cíclicas de caráter popular. Uma infinidade de personagens tradicionais compõe o repertório brasileiro desses tipos e revelam nuances de uma cultura popular muito diversificada. De *mãe Catirina* ao *Homem da meia noite*, os exemplos se espalham pela iconografia brasileira, figurando como símbolos representativos da peculiaridade de cada festa de rua.

O Boi Tinga trouxe para esse quadro de tipos populares um inusitado personagem concebido em sua identificação como um produto de uma plasticidade aliada ao gesto corporal e, sobretudo, à expressão da máscara que traz. Por figurar apenas nos bois de São Caetano, originalmente, o personagem, denominado genericamente de Pierrô, passou a ser reconhecido como marca da folia odivelense, ao lado do próprio Boi Tinga e do Cabeçudo.

O Pierrô acompanha o Tinga pelas ruas de Odivelas desde suas primeiras apresentações. Numericamente é o personagem predominante entre os brincantes do Boi. Conhecido no município de São Caetano como *cagão*, *mascarado* ou, simplesmente, *palhaço*, ele figura nas ruas da cidade como o enigmático remanescente do carnaval de salão que proliferou no Brasil nas primeiras décadas do século XX e resiste até os recentes carnavais, embora abandonando muitas de suas peculiaridades.

O Pierrô de Odivelas traz do homônimo e renomado personagem da *Commedia dell'arte* o visual colorido de sua fantasia (cf. Figuras 12 e 13 – anexo A). Seu vestuário eclético mistura elementos oriundos de diversos modelos plásticos: o capacete mourisco, o macacão de cetim, a romeira e a máscara de papel machê são peças básicas do seu figurino. Cada um dos seus componentes está simbolicamente associado a ele como adereço de sua imagem.

O Pierrô de São Caetano de Odivelas compõe o seu visual com um macacão largo de listas verticais coloridas, calça meia e tênis e usa sobre a cabeça duas mantas feitas uma de tecido e a outra com uma toalha de banho e um chapéu em formato cilíndrico que vai afinando para cima, tendo na ponta uma vara com um arranjo de flores e fitas, numa alusão ao boi bumbá.

A cidade já incorporou o Pierrô no conjunto de seus signos identificadores da cultura local; de fato, ele foi construído a partir da idéia dos próprios odivelenses. A originalidade do personagem está na composição do seu conjunto, ele não tem similares no Boi bumbá do Pará. Sua figura policromada se destaca no meio do cortejo. Tal é a força dessa imagem que, mesmo com toda expressividade do boi de quatro pernas, não se pode dissociar a brincadeira do Pierrô. Ele é como uma marca registrada da folia odivelense.

O modelo do macacão tem como referência as vestes do palhaço. O corte é largo e leve, assim como a do artista do picadeiro, o que permite movimentos alongados dentro da roupa, concedendo maior liberdade para executar movimentos coreográficos. O figurino do personagem chegou até a Região do Salgado com as caravanas trazidas pelos circos que transitavam pelo interior paraense desde a primeira metade do século XX.

O tecido é cetim ou outro similar. As tiras coloridas são costuradas verticalmente e com alternância de cores. As mangas são compridas e as calças chegam abaixo dos joelhos. Em volta da cabeça, chegando a cobrir os ombros, dois lenços de tecidos diferentes escondem

totalmente os cabelos, são usadas normalmente toalhas coloridas, atadas à máscara de papel machê e conhecidas como romeiras.

O conjunto da veste do Pierrô não permite revelar uma única parte do corpo do brincante, exceto os olhos, através da máscara. Tal vestuário hermeticamente fechado contribuiu para se difundir a falácia em torno dele, segundo a qual o personagem, assim caracterizado, *não pode* ou *não quer* ser identificado.

Apesar da impressão causada pelo conjunto do figurino, os adereços mais atrativos do Pierrô, de acordo com o teor das entrevistas, são o capacete e a máscara. O capacete, também denominado *chapéu* é confeccionado a partir de uma estrutura feita com talas de madeira nativa¹⁹, tecidas artesanalmente com técnica de cestaria. A seguir é encapado com papel-machê e decorado com diversos artefatos coloridos. No topo uma tala horizontal complementa os adornos do objeto com flores coloridas e fitas que se balançam no ar quando passa o Pierrô.

O capacete apresenta um modelo eclético, cuja concepção original se perdeu na memória da cidade, ficando como uma herança dos primeiros bois de máscara. A somatória dos elementos estéticos do capacete revela uma visualidade nitidamente de caráter popular: As flores de plástico, as fitas coloridas e o alongamento das pontas, elevadas acima da cabeça do brincante de modo a se destacar na multidão, compõem fragmentos de outras brincadeiras da região Norte e podem ser encontradas em outras festas populares como a marujada de Bragança, os cordões de pássaro e o próprio boi bumbá.²⁰

A máscara é, sem dúvida, a marca mais forte do Pierrô. A exemplo dos demais elementos, sua concepção criadora é uma incógnita, tanto em relação à forma quanto à difusão da técnica do papel machê. A tradição de artesanato da família do artista Lúcio Costa (já citado no capítulo II) foi, durante algumas décadas, a responsável pela confecção das máscaras de Pierrô. Atualmente, a fabricação é uma atividade de vários artesãos do

¹⁹ A madeira da árvore de inajá, fruta nativa da Amazônia, é habitualmente usada na confecção dos capacetes por apresentar uma tala resistente que permite maior flexibilidade, enquanto para a estrutura do boi usam-se talas de tucumazeiro, taboca ou envira, todas encontradas na vegetação nativa da região, nos arredores de São Caetano de Odivelas.

²⁰ O uso de adereços coloridos na cabeça é comum nas folias de rua brasileiras. Herança da matriz lusa, o chapéu foi adaptado ao uso de matéria prima local como a palha de certas palmeiras; entretanto, seu formato e modelo apresentam em meio à cultura popular uma grande variedade de estilos, indo desde a cartola usada na marujada de Bragança ao intrigante capacete ornamental do Pierrô.

município. A produção em série reproduz a fisionomia original e traz novas, modificadas por detalhes em relação à cor e à própria face, mantendo, entretanto, o formato oval do rosto.

O mistério em torno da máscara surge com a sua própria criação, pois sua natureza enigmática sempre suscitou no Homem o sentimento de respeito pelo sobrenatural. O seu caráter de marginalidade, enquanto objeto sobre o qual se esconde a identidade, é uma prerrogativa dos cortejos de rua, possibilitada pelo surgimento das mascaradas que revelaram às culturas a possibilidade obscura do disfarce pelo uso da máscara.

O uso acentuado da máscara como um objeto lúdico apareceu nas folias de rua no Brasil desde que a mascarada, como um costume europeu, chegou para substituir o entrudo e ganhar as ruas no carnaval. O sentido marginalizador da máscara encontrou mais uma vez sua força no *riso popular organizado*. A junção da comicidade popular com a metáfora da mascarada produziu nas ruas (de forma tridimensional) o efeito gráfico produzido bidimensionalmente pela arte da caricatura.

Minois (2003: 472) relata como a mascarada tornou-se instrumento de sátira política desde o momento que surgiu na festa coletiva, ao ser integrada ao caráter festivo do riso popular. O carnaval, as malhações de Judas e todas as folias similares que trazem a representação humana através de bonecos, utilizam as possibilidades cômicas da máscara como seu significado mais apreciado, desprendendo-lhe finalmente de seu caráter ritual e sagrado e revestindo-a da zombaria humanizada.

Ao descrever as transformações sofridas pelo motivo da máscara ao longo do percurso antropológico do pensamento popular, Mikhail Bakhtin (2002: 35) vai mais adiante, partindo da compreensão de que o sentido atribuído a ela é parte inerente de sua natureza, tanto quanto seu sentido sobrenatural:

[...] no grotesco popular, a máscara recobre a natureza inesgotável da vida e seus múltiplos rostos.

No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços da sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros.

Essa contraditória dualidade de sentidos, da qual a máscara em si está impregnada, é substancialmente sentida na máscara de Pierrô. O personagem do Boi Tinga exprime pelo modo de olhar do brincante, ou ainda pela expressão representada na própria máscara, sentimentos controvertidos. Olhando sério em direção ao espectador, ele é misterioso e sublime como uma máscara ritual capaz de transfigurar o seu usuário; mais adiante, dançando ao redor do Boi, ele deixa sobressair seu nariz pontiagudo e reassume sua primeira natureza de palhaço, divertindo o público com sua jocosidade (cf. Figura 14 – anexo A).

A dança do Pierrô possui movimentos simétricos entre as pernas e braços do brincante, acelera ou diminui o ritmo conforme a batida da orquestra. Há uma variação entre a coreografia da marchinha e a do samba de boi. Contudo, o Pierrô evolui livremente no cortejo do Tinga, os brincantes espalham-se ao longo do caminho, sempre nas proximidades do boi que dança, sem estar necessariamente encenando com ele. Seus gestos alongados com os braços realçam o colorido das vestes e fazem balançar as fitas coloridas em sua cabeça.

O Pierrô exerce no cortejo do Tinga uma função semelhante à do mestre-sala das escolas de samba no carnaval, pois, ao mesmo tempo em que integra o cortejo cerimoniando o boi, ele forma um espetáculo à parte em meio à multidão de brincantes, quando vários Pierrôs se reúnem em grupo para executar sua dança (cf. Figuras 15 e 16 – anexo A).

Cabeçudos: o grotesco no século XXI

Conceder característica de coisa viva a seres inanimados parece ter sido um velho sonho da humanidade. As mais avançadas e remotas civilizações com seus totens e suas máscaras, acenderam essa chama pela ambição humana sobre a vida. Mas foi a invenção do teatro de bonecos que permitiu ao Homem ao mesmo tempo conceder essa outra vida e brincar através dela. A marionete e o fantoche permitiram finalmente que o Homem manipulasse pela fala e pelo movimento o pensamento de algo que estava fora de seu corpo.

Nas folias de rua o tema do boneco de dimensões proporcionais ou maiores que um ser humano popularizou-se desde a Idade Média, aliando forma plástica e encenação cômica. A estética grotesca privilegiou o exagero da forma até chegar à deformação da imagem como um caminho natural entre o riso e a natureza humana.

Reinventando a criação da natureza, o grotesco encontrou na cultura popular o gosto pelo cômico relacionado ao exagero das proporções formais. Os tipos populares mantiveram a sua existência em meio às folias de rua através desse motivo estético e chegaram aos folguedos brasileiros, espalhando-se nas diversas festas públicas em todas as regiões do país.

No Boi Tinga, o personagem reconhecido pela população de Odivelas como aquele de maior comicidade é o Cabeçudo. Irreverente pela própria aparência, ele é também o tipo preferido dos brincantes para provocar o riso dos espectadores com seu gestual desengonçado e suas encenações de situações hilariantes em meio à apresentação do cortejo.

O visual bizarro do Cabeçudo é composto pela cabeça desproporcional ao corpo e por braços falsos que pendem abaixo da cintura do folião, como o *morto carregando o vivo*²¹. As pernas são do próprio brincante, mas somente se enxerga delas do joelho até os pés, como se fossem do tamanho das pernas de uma pessoa anã.

A cabeça, feita com um paneiro próprio para o figurino, é trabalhada com a técnica do papel-machê no seguinte processo: cerca de cinco camadas de papel e goma cobrem toda extensão da armação até adquirir uma consistência rígida; após a secagem, a pintura é feita com tinta esmalte ou à base de óleo, geralmente de cor rosa (cf. Figura 17 – anexo A). Os cabelos e os rostos variam em termos de fisionomia e penteado. Novas *caretas* são criadas pelos brincantes do Cabeçudo a cada ano, pois na maioria das vezes quem brinca dentro é o próprio artesão que fez a indumentária do seu personagem.

Da cabeça se desprendem os braços e o resto do corpo, vestido pelo brincante. O paletó, acompanhado ou não da gravata, é a peça básica da vestimenta numa alusão a um *homem bem arrumado*, segundo a fala dos brincantes. Os braços são de espuma e as mãos feitas de plástico ou papelão. Meios coloridos e tênis completam o figurino dessa fusão de homem e boneco (cf. Figura 18 – anexo A).

Assim como o Pierrô, o Cabeçudo não deixa visível nenhuma parte do corpo, até mesmo seus olhos ficam encobertos pela máscara, permitindo apenas uma visão parcial de seu entorno através de um orifício no centro da testa do boneco. Por causa da dificuldade de ampliação do campo visual o brincante do Cabeçudo evita estar próximo ao boi que dança.

²¹ Personagem comum em certos folguedos do Nordeste brasileiro como as folias de reis. Ele é representado por um brincante que traz um boneco preso à cintura. Quando dança, os braços e pernas do brincante se confundem com os do boneco, de modo a parecer que é o boneco que leva o homem e não o homem que carrega o boneco.

Ele não o rodeia como faz o Pierrô. Mantém certa distância conveniente para evitar ser derrubado por movimentos bruscos de pinotes e carreiras do animal em meio à encenação.

A dança executada pelo Cabeçudo evolui conforme o ritmo da orquestra: os passos com as pernas que se trançam e o girar em torno do corpo é parte do conjunto gestual que se configurou como inerente ao personagem. Seus movimentos tornam-se lentos ou acelerados conforme a música. Os braços do brincante estão presos ao paneiro, são os braços do boneco que involuntariamente balançam seguindo as pernas.

Por seu peso e sua estrutura fechada, a fantasia de Cabeçudo não permite grande agilidade para se esquivar da multidão. Entretanto, os brincantes, familiarizados com esse corpo, criam estratégias de movimentação desenvolta e se integram ao cortejo sem maiores dificuldades, inclusive ventilando o interior da fantasia com movimentos rápidos de tirar parcialmente a cabeça para em seguida voltar a recolocá-la no lugar (cf. Figura 19 – anexo A).

Os brincantes que costumam preferir brincar no Cabeçudo a brincar de Pierrô afirmam que o interior da cabeça funciona como uma pequena casa. Nela se pode levar de tudo um pouco, conforme a necessidade: desde toalha para enxugar o suor, até bebida para *reaquecer o ânimo*²².

A livre evolução que caracteriza o folguedo de São Caetano de Odiveiras pode ser verificada também no personagem Cabeçudo; ele segue a mesma dinâmica da dança e da encenação improvisada que caracterizam o cortejo do Tinga. Os brincantes seguem pelas ruas acompanhando o corpo popular: dançam quando o Boi dança e param para caminhar quando ele segue em frente, se misturando na multidão sem deixar de ter sua autonomia espetacular, assim como o Pierrô.

O encontro de dois ou mais Cabeçudos em meio ao cortejo é ocasião de encenações hilariantes, nas quais os personagens simulam brigas, indo de encontro um ao outro até baterem as cabeças, provocando intencionalmente o riso da assistência, para logo em seguida continuar seu trajeto, sempre com bom humor (cf. Figura 20 – anexo A).

Além das encenações cômicas, o Cabeçudo representa dois tipos de comportamento conforme a evolução da brincadeira: ao lado de seu sentido cômico aparece com certa frequência gestos de cortesia, como, por exemplo, quando pára e cumprimenta quem o

²² Conferir entrevistas em anexo B.

observa, dobrando-se numa reverência como se o boneco se ajoelhasse gentilmente em retribuição à atenção dada (cf. Figura 21 – anexo A).

Por outro lado, esse gestual elegante do Cabeçudo não surgiu com a criação do personagem, é uma inovação recente, que pode ser atribuída ao desenvolvimento crescente do turismo cultural na região amazônica.

Na brincadeira do Boi Tinga, o Cabeçudo representa um personagem assustador no imaginário das crianças, similar à imagem do *boi da cara preta* da antiga canção de ninar. Nas primeiras apresentações o anúncio de *aí vem o Cabeçudo* era suficiente para choros do público infantil. Atualmente, muitos ainda fogem de perto quando avistam sua figura e muitos brincantes fazem do medo infantil mais um motivo de encenação. Mas esse encanto original já está parcialmente desfeito.

A presença do Cabeçudo desde o início da folia do boi de máscaras coloca em evidência a associação dessa brincadeira popular com o imaginário fabuloso dos assombrados, seres que na concepção do caboclo amazônico despertam temor por sua aparência incomum. No Tinga surgiram, ao longo dos anos de apresentação, outros tipos de assombrados como os chamados Diabos, minimizando o medo despertado pelo Cabeçudo.

Personagens que reúnem em si atributos de deformação em relação ao modelo humano, como formas bizarras de um novo grotesco popular, aparecem com frequência nas folias de rua brasileiras. Provocar o riso e brincar com o medo ao mesmo tempo é uma prerrogativa de tais personagens.

O Cabeçudo figura no Boi Tinga desde as primeiras apresentações. Sua aparência garbosa se assemelha a do Espalhanau, antigo personagem carnavalesco das folias da zona do Salgado paraense que, com sua cabeça desproporcional, assustava as crianças nos desfiles de rua, tal como outrora faziam os Cabeçudos.

A criança de Odivelas, aos poucos, vem mudando seu comportamento em relação ao personagem. O acesso às novas informações visuais, permitido pela chegada dos multimeios, transforma também o universo do imaginário amazônico e cria novos *olhares* também no âmbito da cultura popular. É o constante processo de transculturação cada vez mais acelerado na era da imagem móvel.

Confeccionado sob medida para o brincante que vai usá-lo, o Cabeçudo varia de tamanho e diâmetro. A habilidade dos artesões locais proporcionou outra mudança nos hábitos dos brincantes, pois o que era exclusividade de adultos, hoje se tornou uma opção também das crianças odivelenses, que já não correm dele, mas ao invés disso *se transformam* nele e aprendem desde a infância a acostumar seu corpo ao corpo do personagem.

A forma bizarra e desproporcional do Cabeçudo é sempre a mesma, mas varia quanto aos detalhes do desenho do penteado, do formato do bigode e cavanhaque e algumas vezes da cor da pele²³ (cf. Figuras 22, 23 e 24 – anexo A). Sua aparência grotesca é, por outro lado, a sutileza e a poeticidade de sua forma caricatural. Esse é o caráter de uma obra esteticamente criada em meio ao contraditório.

A própria essência do riso popular está nessa fonte de hilaridade que as artes plásticas redescobrem periodicamente através da caricatura e que as folias de rua representam em seus tipos cômicos. Ao lado dos signos visuais que identificam o personagem, o conjunto de gestos e reações tidas como características suas, compõe sua identificação para o senso comum. Ele é conhecido por sua aparência e por suas ações. Além de personagem, ele se torna uma personalidade no imaginário da cultura local.

Diabos e Buchudos: faces cômicas do assombrado

Os assombrados, entes sobrenaturais com poder de suscitar o temor humano por sua aparência e força desconhecidas, percorrem a mitologia amazônica, compondo com o cenário da floresta e do rio um todo mítico, integrado ao imaginário popular. A temática, portanto, não poderia deixar de tomar parte das várias manifestações culturais da região: desde a literatura oral, com suas narrativas fabulosas, sincreticamente elaboradas a partir das fontes matriciais introduzidas por negros, indígenas e europeus, até à criação dos personagens dos folguedos de rua.

No Boi Tinga as faces do assombrado tomam de empréstimo o próprio caráter oculto da máscara e dos mitos da noite. Pois é quando a noite cai sobre a cidade que os personagens assombrados vão se agrupando ao cortejo, como vindos despertados de seu sono

²³ A mudança de fisionomia é mais presente na contemporaneidade, assim como a introdução de penteados da moda, luzes na testa e outras inovações do gênero. A transformação do modelo tradicional é bem recebida pelos brincantes, a maior parte deles formada por adolescentes e jovens, que criam seus próprios personagens.

ao ouvir o som da orquestra. Eles não acompanham a saída do Boi, vem de longe, percorrem as ruas, incógnitos até para quem os conhece. Revestidos da máscara e de vestes longas e capas, se ocultam como se fossem dotados do espírito do sobrenatural, do qual se revestem os pajés nos rituais.

Independentes, os assombrados se incorporam ao cortejo, acompanhado por uma multidão significativa de brincantes e observadores. A encenação de gestos assustadores dirigidos ao público assistente é sua principal ação espetacular. Eles assumem o papel de disseminadores do medo, mas esse medo não é sinônimo de tristeza, é um medo de natureza festiva, como aquele introduzido na festa popular pelo carnaval. Georges Minois (2003: 159) afirma que pela zombaria coletiva a festa carnavalesca reduz a dimensão dos medos coletivos, minimizando temporariamente *tudo que faz medo*, ao tornar possível *ri-se daquilo que se teme*.

Nas brincadeiras de rua que tem o carnaval como matriz cultural, como o Boi Tinga, a representação do assombrado retorna ao primeiro mito do medo caricaturado pela História das civilizações judaico-cristãs: o Diabo e sua imagem estética zoomórfica, criada na Idade Média pelos artistas das iluminuras e pintores de afrescos.

A aparência que é reconhecida na cultura popular como signo representativo do personagem bíblico, é a mesma que Herman Lima (1963: 33) reconhece também como a primeira concepção ideológica de uma deformação caricaturada:

[...] O Diabo foi, pois, a primeira caricatura. Tem ela assim a idade do tempo. Veio dum desfôrço, e portanto haveria de acompanhar para todo o sempre o homem insatisfeito e oprimido.

O homem, o artista, macaco de Deus, vingá-se de seus semelhantes, atribuindo-lhes defeitos, criando ou acentuando desvios anatômicos, especialmente os da fisionomia, capazes de exprimirem os vícios que pretende castigar ou os ridículos exigindo corretivo [...].

A cultura popular, resignificando a forma erudita, converte o ente em criatura bizarra para, de certo modo, minimizar seu efeito pavoroso. Assim, brinca com seus próprios medos, convertendo seus maiores assombrados em personagens cômicos. No caso do Diabo, sua

figura se associa a representações cômicas nas festas populares desde o período medieval, conforme narra Mikhail Bakhtin (2002: 232):

[...] O *diabo do mistério* não é apenas uma figura extra-oficial, ele é também um *personagem ambivalente* e assemelha-se, nesse aspecto, ao *tolo* e ao *bufão*. Ele representa a *força do baixo material corporal que dá a morte e regenera*. Nas diabruras, as personagens dos diabos tinham aspectos carnavalescos [...].

A associação do Diabo (personificação do mal) com o riso festivo contribuiu para a aparição de outros tipos de assombrados nas festas públicas. Por outro lado, na cultura popular, o personagem bíblico torna-se objeto de escárnio pelo uso caricatural da deformação, que lhe conferiu a *carnavalização* de sua imagem grotesca. O cinema satirizou e acrescentou novo componente à antiga forma medieval e devolveu ao imaginário popular o assombrado mais temido como o mais bizarro dos seres.

No Boi Tinga um novo personagem chamado pela própria alcunha de “Diabo” surgiu a partir da fusão da idéia carnavalesca do Diabo com a máscara do Pierrô odivelense (cf. Figura 25 anexo A). A concepção do novo tipo foi inicialmente uma variação da forma criada pelo artista Lúcio Chagas, mas a aceitação popular transformou-o em mais um integrante permanente do cortejo.

O traje do Diabo não obedece a um modelo como ocorre com o Pierrô e o Cabeçudo. O modo de compor a fantasia fica a critério do brincante, a maioria prefere caracterizar-se como os tipos do cinema, cuja imagem popularizada usa cores escuras, túnicas longas e por vezes capas como as do conde Drácula.

Um outro personagem surgiu no mesmo processo que deu origem aos Diabos e que se tornou conhecido em São Caetano como Buchudo, devido ao abaulamento de sua máscara e da barriga exageradamente grande, representando alguém muito obeso. O Buchudo também não possui figurino próprio, traja-se ao gosto do brincante.

Diabos e Buchudos não possuem uma coreografia específica para a brincadeira do Boi Tinga, sua encenação está sempre associada ao antagonismo do medo e do riso popular. Os Diabos caminham em meio ao cortejo assombrando o público e fazendo zombarias com os presentes.

Regularmente, Diabos e Buchudos não contracenam com o boi que dança, são, como afirmamos anteriormente, personagens de existência independente que se misturam à multidão e se tornam componentes do todo integrado que constitui o conjunto visual do folguedo.

A jocosidade inerente aos tipos populares das folias de rua adquire com os dois personagens do Tinga a renovação da ironia coletiva das festas carnavalescas. Diabos e Buchudos são representações cômicas do medo convertido em zombaria. Na mitologia amazônica os assombrados são freqüentemente identificados como seres de aparência zoomorfas e disforme como o Mapinguari²⁴. O referencial presente no imaginário amazônico manifesta-se no cenário da festa popular na região de um modo geral e particulariza-se no Boi Tinga através dos personagens associados ao temor popular.

Os Diabos reuniram à brincadeira do Boi Tinga o componente assombrado do universo amazônico, acrescentando a ele o caráter contemporâneo dos personagens trazidos pelos filmes de ficção com a temática do medo, que o carnaval ajudou a difundir. A máscara, novamente revestida de seu poder de caracterizar, permitiu ao brincante, vestido como Diabo ou Buchudo, uma identificação particular como figura ao mesmo tempo assustadora e zombadora.

Nas apresentações do Boi Tinga os personagens do cortejo chegam aos poucos, sem uma combinação anterior, o que torna o improvisado o único enredo possível à cena coletiva. Familiarizada com essa ampla possibilidade que o jogo dramático lhe oferece a população entra na brincadeira e cria uma variedade cada vez maior de figuras.

Grupos de personagens identificados com a mesma fantasia aparecem eventualmente ao lado dos tipos permanentes, conforme a criatividade dos foliões. Assim surgiu o Buchudo, o Diabo e outros tipos inspirados em personalidades públicas em evidência no momento.

²⁴ O Mapinguari é um encantado descrito no imaginário popular como um misto de homem e macaco que possui um só olho no meio da testa e a boca no estômago. Ao mesmo tempo irracional e inteligente, essa criatura devora suas vítimas e possui a capacidade de imitar a voz humana.

Personagens contemporâneos: o riso muda de cara

Cada cultura, ao absorver e reelaborar os temas universais que chegam até ela amplia as perspectivas de novas formas criativas. É por meio da inter-relação cultural que as culturas se transformam e se reconhecem. De ano a ano, a folia do Boi Tinga apresenta novos personagens que emergem do fervilhar visual que se tornou a cena contemporânea, habitada agora por incontáveis fontes de informação, quando o mundo se liga pelas telas de vídeo, do cinema e pela rede virtual.

A variedade temática surgiu no boi de máscaras nas últimas décadas do século XX como uma resposta ao intenso processo de transculturação pelo qual vem passando a cidade de São Caetano de Odivelas. Dois fatores desencadearam o novo panorama visual da brincadeira: o afluxo de pessoas de fora da cidade para assistir a brincadeira e a saída dos bois para fora da cidade para se apresentar em outras localidades, inclusive fora do Estado.

Aos personagens característicos do Boi Tinga se acrescentou (na forma atual do cortejo) outros personagens que transitam por novas fontes de visualidade popular (cf. Figura 26 e 27 – anexo A). Imagens da televisão, jornais, revistas e de outras festas populares da região são a principal influência para a criação dos novos componentes, alguns inspirados pelo carnaval de rua.

Homens travestidos de mulher e caricaturados em modelos femininos extravagantes são vistos com certa frequência durante as folias de Momo como um costume das primeiras festas. A forma estereotipada é adotada por grupos de foliões em muitos carnavais de rua pelo interior paraense; os personagens têm aparecido também eventualmente entre os brincantes que acompanham o Tinga, encenando momentos cômicos ao longo do percurso sempre que algum expectador se dispõe a observar.

O uso da máscara também tem variado quanto à forma de confecção. Já não há unanimidade da técnica em papel-machê, aplicada na criação de Pierrôs e Cabeçudos. Algumas máscaras dos novos personagens são artesanais e outras são produtos manufaturados, produzidos em série, vistos em outras festas populares. A escolha da fantasia é uma opção do brincante, não há no Tinga e nem em outro boi de máscara a restrição ao uso de qualquer fantasia. Ao contrário, a liberdade de adesão é comum às folias de rua, por isso mesmo o espaço em que acontecem é o espaço público.

Os brincantes, fantasiados com variados tipos de personagens, se reúnem ao boi que dança e à orquestra e se misturam no cortejo durante todo seu trajeto. A liberdade coreográfica e cênica é a mesma da escolha do visual. O riso festivo continua sendo o fator motivador da opção por determinados tipos de personagens que estão sendo *festejados* no momento.

A possibilidade de trazer novos elementos que transitam pela brincadeira sem descaracterizá-la nem empobrecer sua visualidade é uma característica da própria folia de rua, cujo sentido de riso carnavalesco amplia a vocação ao universal e à renovação do jogo dramático aceito pelos participantes.

Na cidade de São Caetano de Odivelas o início das brincadeiras de boi é também ocasião de reuniões de grupos de brincantes para combinarem temas comuns a suas fantasias, como pequenos blocos independentes que se juntam em cordões. Nas apresentações eles participam unidos e se movimentam em meio ao cortejo como ondas humanas em meio ao mar da multidão em festa.

A encenação cômica e a diversão coletiva são a principal função desses personagens transitórios na brincadeira. A escolha da fantasia e da máscara obedece ao critério da popularidade da figura a ser representada, destacando o aspecto caricatural que lhe confere maior hilaridade.

Outra característica dos tipos escolhidos é a contemporaneidade do tema. O retrato caricaturado se remete a algo ou alguém que está em destaque no meio público. Por isso, a maioria dos tipos criados desaparece no ano seguinte do mesmo modo que ocorre com os animais das brincadeiras, que tem o tema variado de acordo com a evidência do momento.

A caricatura dramática aparece como um motivo temático, cujo objetivo é realçar traços característicos através da combinação da imagem tridimensional com os gestos e a indumentária do personagem. Assim como a caricatura gráfica, a dramática expõe os aspectos risíveis, mas, sobretudo, reporta-se ao bizarro como um meio de escárnio.

A inclusão nos desfiles populares de tipos que representam temas da contemporaneidade e do imaginário povoa as festas públicas destinadas ao riso coletivo desde o período medieval. Georges Minois (2003) relata a figuração de monstros e gigantes que se

apresentavam nas “festas dos tolos” e nas “festas do asno” encenando papéis para divertir os participantes.

O ir e vir de personagens contemporâneos não é inédito na cultura popular. O boi de quatro pernas reintegra com aqueles o seu caráter de comunidade universal, permitindo o reconhecimento de uma estética comum entre as brincadeiras do gênero.

3.2 O boi de quatro pernas: sincronia do corpo popular.

No Boi Tinga há o desenvolvimento simultâneo de muitas ações espetaculares durante o andamento do cortejo. Com argumentos cênicos e gestos coreográficos que lhe são próprios, cada personagem participa individualmente sem que se justifique sua existência fora do contexto do conjunto da brincadeira de rua.

Não há um tempo dramático pré-estabelecido para o jogo dramático; ele é construído pelo improviso e forma uma verdadeira cena coletiva na qual espectadores e brincantes se confundem quanto ao seu papel: todos seguem com o ritmo dado pela orquestra, acompanhando o boi que dança.

O Boi Tinga é definido pelos odivelenses como um boi bravo, que não se deixa domesticar. Ele é admirado por sua bravura e atrai ao seu redor todos os passantes, entusiasmados por suas demonstrações de destreza. Os mais ousados se aproximam e provocam suas reações. Outros, como é o caso da maioria das crianças, esperam o momento de seu descanso²⁵ para chegar perto e lhe acariciar o couro, como se ele fosse seu animal de estimação (cf. Figura 28 – anexo A). Quando ele levanta para dançar novamente, imprime uma carreira, afastando até os mais atrevidos. Todos mantêm uma certa distância, com a mesma prudência que se tem ante um animal real.

O dia de saída do Boi Tinga é anunciado nas ruas de São Caetano de Odivelas pela divulgação oral e pelos rojões soltados pelos responsáveis da brincadeira, um pouco antes da saída. Não há anúncios oficiais e nem documentos escritos das datas de apresentação, exceto

²⁵ Os dois brincantes que dançam no Tinga (pernas) param com a orquestra em vários pontos do trajeto para revezar a função com outros. Nessas ocasiões, o corpo do Boi é colocado no chão como se ele parasse para descansar, deitado sobre o solo de São Caetano de Odivelas. É em tais momentos que as crianças que acompanham o cortejo se aproximam para vê-lo de perto.

no “festival junino” ou programações com patrocínios como a “farra do boi” que aconteceu em 2003.

Parte da população da cidade é pega de surpresa, muitas vezes com o foguetório que anuncia que “*o Boi está nas ruas*”, mas acorre para atender ao seu chamado, se junta a ele e compõe aos poucos o seu cortejo. Os brincantes chegam dos vários pontos da cidade até o local onde o Boi está dançando, como se sua música, a exemplo daquela do flautista de Hamelin, possuísse o poder de atração irresistível (cf. Figuras 29 – anexo A).

O Tinga, quando dança, executa movimentos sincronizados por suas quatro patas, seguindo o mesmo ritmo, assim como faz o Boi bumbá ao dançar com suas duas pernas. A mudança de humor do Boi, contudo, ocorre em dados momentos, quando a dança tranqüila como de um filhote amestrado que se mistura na multidão passa a ser a demonstração de sua verdadeira personalidade. Ele então se mostra como um touro bravo que chifra e corre atrás dos brincantes, provocando o susto e a gritaria de quem estava, imprudentemente, mais próximo.

Ao comando da orquestra, o cortejo do Tinga segue em frente ou pára diante de um ponto determinado, que normalmente é a frente de uma casa que contratou o Boi para dançar (cf. Figura 30 – anexo A). É nessa ocasião que os pernas, vestindo o corpo do Boi, encenam sua performance, iniciada quase sempre com uma carreira para abrir espaço ao redor e permitir melhor evolução da dança.

À medida que a noite vem chegando, o número de brincantes vai aumentando e também aumenta a quantidade de espectadores que seguem o cortejo. Quem não estava preparado para a saída do Boi, logo procura se organizar, providenciando uma máscara de papel-machê ou improvisando as mais diversas fantasias.

Alguns grupos de brincantes, especialmente os Pierrôs, formam pequenos cordões humanos e se movimentam em conjunto, dançando por entre o cortejo, fazendo *uma festa* no meio da festa (Figura 31 e 32 – anexo A), ou contracenando com o Boi e provocando sua ira. Aqueles mais atrevidos tentam puxá-lo pelo rabo ou colocar capim em sua boca, mas ele sempre reage, pois o Tinga é um touro indomável, portanto, nem mesmo os vaqueiros conseguem contê-lo.

Para tentar acalmar a fúria do Tinga nos momentos mais críticos, os vaqueiros gritam interjeições geralmente dirigidas ao gado bovino nas regiões de pecuária como o Marajó. O personagem do vaqueiro, indispensável na brincadeira do bumbá, é raro no boi de máscaras. Devido à liberdade de escolha da fantasia, ele nem sempre aparece nas apresentações, mas quando vêm está sempre acompanhado do cavalinho de paneiro que também figura no Boi bumbá.

Assim como o Boi Faceiro, o Tinga, criado como uma iniciativa lúdica de um pequeno grupo de companheiros de pescaria, logo foi associado a um clube da cidade. Por ser criação de pescadores, seu nome foi associado ao Clube Marítimo e tornou-se o preferido de sua torcida, mas sua História se estendeu para além da iniciativa do grupo original e se agigantou como uma manifestação da cidade, revelando nuances de uma cultura regional até então escondidas.

O *duplo do animal* foi feito com uma armação de varas de madeira (como um esqueleto) e recoberto com veludo preto. Ele tem como único adorno uma fita verde-amarela em volta do pescoço. Segundo a narração dos familiares dos criadores do Tinga, o adereço do pescoço foi doação da senhora Romana Brito, em uma de suas primeiras apresentações públicas. A fita ficou sendo uma marca registrada do Boi como referência às cores brasileiras e também às cores do clube dos pescadores.

O Tinga não possui outros ornamentos além da fita verde-amarela, nada que se compare à indumentária dos bois que dançam em outras brincadeiras de rua; ele não tem barras, nem bordados e nem enfeites no chifre. É um boi mimético que reproduz com fidelidade a aparência do animal real e, portanto, não se compara visualmente ao bumbá (cf. figura 33 – anexo A).

Os pernas do Boi se vestem como um complemento de seu corpo, de modo que, mesmo quando não estão embaixo dele, se identificam facilmente em meio à multidão por seu traje característico. Seu vestuário é composto das seguintes peças básicas: camiseta preta, calça preta estilo pescador, meias e sapatos pretos, como um uniforme que tem por objetivo servir ao propósito mimético de representar o modelo real com o máximo de verossimilhança possível.

Os brincantes que carregam o Boi não fazem ensaios prévios, sua coreografia livre possui passos básicos, como têm o Pierrô e o Cabeçudo. A repetição dos passos cria um certo

estilo para os pernas, uma marcação coreográfica que inclui movimentos sincronizados em que o perna de traz reproduz simultaneamente os movimentos do perna da frente.

Apesar da presteza do ritmo, a evolução da dança do Tinga é espontânea. A precisão alcançada é atribuída à ligação da História de vida dos brincantes com a própria brincadeira, pois *a cidade cresceu com o Tinga nas ruas*, os pernas de hoje foram as crianças que brincavam com a fofóia e acompanhavam o Boi desde a infância.

A rotina dos brincantes fora do ciclo de apresentações juninas segue o ritmo de uma comunidade interiorana com a pesca artesanal e o comércio como principais atividades econômicas da população. A preparação física dos pernas, a maioria jovens, não segue nenhum programa oficial. Apesar disso, ao assumir a função de dançar embaixo do Boi, eles precisam estar fisicamente preparados para suportar seu peso e fazê-lo dançar com desenvoltura, a par de tal obstáculo.

As brincadeiras infantis que reproduzem os movimentos dos pernas representam um aprendizado assistemático importante para a função executada pelos brincantes. A vivência das cenas observadas na brincadeira de rua inserida no imaginário infantil através do jogo dramático espontâneo é uma preparação indireta para o exercício de ser um perna do boi.

Na sincronia dos movimentos o Boi pula, flexiona os joelhos, balança os pés e ainda corre. Seu dorso acompanha os passos da perna, assim como a cabeça. A escolha da coreografia e da encenação fica a critério do perna da frente. A autonomia do Boi em relação às suas ações é determinada pelos brincantes que o conduzem, mas a evolução do ritmo obedece ao comando da orquestra, ou seja: conforme a música, ele acompanha, acelera ou mantém movimentos mais lentos de acordo com o toque da marchinha ou do samba de boi.

A cada intervalo da música os pernas saem do Boi e o carregam pelas ruas com o cortejo. Nos momentos de pausa uma nova dupla de pernas substitui a anterior e assume o comando do Boi que dança. Na maioria das vezes são três pares de pernas que se revezam para manter o Boi sempre ativo, sem ceder ao cansaço físico.

A dispersão da multidão em torno do boi que dança acontece no fim da noite ou no início da madrugada, conforme a ocasião (cf. Figura 34 – anexo A). Os brincantes mais antigos relatam que nas décadas passadas, antes da divulgação do folguedo e do crescimento urbano de São Caetano de Odivelas, o Boi *amanhecia nas ruas*. Na atualidade, muitos fatores

externos à brincadeira reduziram o seu tempo de permanência em público. Entretanto, analisar tal questão de ordem social não é objeto desse estudo²⁶.

A primeira e a última música são tocadas em frente á casa dos organizadores da brincadeira. A orquestra, o Boi, os personagens e os espectadores, desfazem nesse momento a unidade cênica de muitos quadros que formam a festa popular, para voltar a compô-la na próxima apresentação.

A folia do Tinga é itinerante, não para de passar. Os momentos de exibição em frente às casas são etapas do caminho do boi que não tem pasto fixo. Como uma romaria que arrasta a multidão, o folguedo deixa seus rastros pelo caminho, registrando na memória dos observadores sua passagem e modificando a paisagem urbana. Brincantes ficam pelo caminho, pedaços de fantasias se desprendem: sinais visíveis de que “*O Tinga passou por aqui*”. Mas não passou sozinho, trouxe seu corpo popular e formou com ele um todo visual e sonoro que marcou sua passagem.

Os brincantes que integram o cortejo do Boi Tinga, apesar de sua adesão espontânea, formam com o boi de quatro pernas um conjunto único, como um corpo popular, de todos ao mesmo tempo. Cores e formas evoluem pelas ruas, sem uma ordem pré-determinada, sem um espaço cênico demarcado, mas com uma harmonia tal que parece ensaiada aos olhos do visitante.

A relação emocional do Boi Tinga com a cidade de São Caetano de Odivelas transformou o folguedo de alguns em brincadeira coletiva. Na cultura popular a apropriação de uma brincadeira de rua pela multidão se faz espontaneamente como resultado de um longo processo de identificação no qual o folguedo passa a se constituir em parte do calendário local.

Assim, as crianças odivelenses crescem sobre o signo do Boi (cf. Figura 35 e 36 – anexo A), seus personagens e suas indumentárias fazem parte do cenário da cidade, especialmente no período junino, mas também nos meses em que sua lembrança está no universo simbólico que permeia a fala e o dia a dia de seus habitantes.

²⁶ Sobre a questão sócio-cultural ver a tese de doutoramento em andamento de José Guilherme dos Santos Fernandes pela Universidade Federal da Paraíba.

Na rua, o corpo do Boi Tinga é extensivo a toda população que se junta a ele, são membros de um único corpo popular do qual o boi que dança é apenas mais um elemento lúdico entre outros. A unicidade da forma é reafirmada pela interdependência da folia com seus componentes. Quem assistiu ao folguedo na cidade de origem sabe que não há como ver a apresentação do Boi Tinga sem ver junto dele os Pierrôs, os Cabeçudos, aos músicos e o povo que assiste.

A paisagem como cenário

No espaço percorrido pelo corpo popular, as ruas da cidade desempenham o papel de espaço cênico. O lugar da cena popular é sem dúvida o espaço público. Sempre foi tomando as ruas que a multidão consolidou suas festas e tomou posse de sua cultura. Mikhail Bakhtin (2002: 222) afirma que em tais festas o indivíduo desaparece enquanto ser para se tornar parte integrante da multidão.

Paes Loureiro (2001: 307) acrescenta, ao comentar a participação da população de São Caetano de Odíveas na brincadeira do Boi Tinga, que sua reunião em tal ocasião proporciona a formação de uma *comunidade emocional* que se une em torno da contemplação estética daquele momento poético.

O espaço da rua é o único capaz de comportar a multidão em toda sua liberdade expressiva de gestos. Quando deixa a rua para formalizar-se em espetáculo de palco, a folia popular perde em parte seu caráter espontâneo. O lúdico e o improvisado que caracterizam as cenas de rua, como no caso do Boi Tinga, tornam-se limitados em um espaço cênico pré-estabelecido, pois esse não permite o livre fluir dos foliões no ir e vir que só o espaço da rua é capaz de proporcionar.

O lugar de realização do instante poético na cena popular é a rua. Ao se deslocar da rua para um espaço delimitado, a folia de rua perde sua característica principal que é a indistinção entre personagem e espectador. Há ainda a função da paisagem, componente de uma visualidade amazônica geradora de uma poética própria, conforme assevera Paes Loureiro (2000: 69):

Essa transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético, acentua uma passagem entre o cotidiano e sua estetização na cultura, por meio da valorização das formas auto-expressivas, da aparência, nas quais o interesse de quem observa está concentrado. Interesse que direciona o prazer da contemplação da forma das coisas marcadas pela ambigüidade significativa própria do que é estético. Nessas condições, no âmbito de uma sociedade como a Amazônia, ainda sem as grandes pressões da sociedade de consumo e do utilitarismo funcional das sociedades contemporâneas, o homem encontra um lugar no espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio poetizante.

A paisagem odivelense se constitui de edificações de pequeno porte. Não há prédios com mais de três andares, daí porque o céu e a copa das árvores mais altas podem ser vistos por toda extensão do cortejo do Boi a céu aberto. Compondo o cenário de fundo da cena de rua, a paisagem interiorana se inclui como um segundo plano no qual sobressaem as particularidades de uma cidade ribeirinha assentada às margens de um rio tipicamente amazônico, com as características geográficas da região do Salgado paraense.

A extensa vegetação de mangue, as ruas, organicamente calçadas em bloquete e os barcos à beira do rio, remetem o olhar do contemplador à poeticidade do lugar. A visualidade suscitada por essa paisagem amazônica se acentua na cena do cortejo do Tinga e justifica a comparação de Paes Loureiro (2000: 297) com o vídeo-clip, técnica contemporânea de ilustração musical que reúne o instante em que imagem e sonoridade se complementam.

A paisagem, como componente cultural-objetivo, adquire uma dimensão estética à medida que passa a fazer parte da cena coletiva. Assim como no palco o cenário funciona muitas vezes como um elemento fundamental para a apreensão visual da cena; na brincadeira de rua a paisagem exerce a função de complementar visualmente o jogo dramático.

Por outro lado, a paisagem modifica-se com a passagem dos brincantes. O colorido das fantasias e o movimento produzido pelo gestual dos personagens alteram a rotina da cidade. A imagem dispensa verbalização, como afirma Paes Loureiro na citação anterior, tanto que a letra da música que acompanha o Boi raramente é cantada na atualidade, somente o som dos instrumentos permanece na maioria das apresentações do Boi Tinga e dos outros bois de máscara de Odivelas (cf. Figura 37 – anexo A)

A iluminação das ruas por onde a brincadeira caminha é mais um fator que se modifica durante o percurso, pois a saída do Boi acontece à luz do dia e sua chegada se dá com a noite, à luz da iluminação artificial. A mudança provocada pelo horário equivale à

mudança da cena coletiva, uma vez que é com o cair da noite que muitos personagens começam a se aproximar, multiplicando o colorido do visual e transformando o espaço da rua, a essa altura todo ocupado pela multidão.

Os brincantes: atores de muitos papéis.

A brincadeira de boi é muito popular em toda região do Salgado, na qual se inclui a cidade do Boi Tinga. As folias locais caracterizam-se por certa efemeridade, devido ao fato de sua organização estar regularmente ligada à iniciativa particular de alguém ou de um grupo. O dono do Boi, que além de ser um personagem da farsa é também aquele que dirige a brincadeira, é o principal agente condutor das apresentações públicas.

A adesão espontânea da população e a cumplicidade despertada pelo folguedo permitem a continuidade da folia nos anos seguintes. Por essa razão, muitos foram os grupos de boi que surgiram e desapareceram com os anos, inclusive em São Caetano de Odívelas.

O Boi Tinga, como outros bois da região, também está condicionado a um grupo de pessoas que são responsáveis por sua saída às ruas. Os descendentes dos primeiros pescadores que organizaram a brincadeira, atualmente pertencente à família Zeferino, continuam a dirigir as apresentações públicas.

A História do Tinga se particularizou em relação à de outros bois pelo fato de que a adesão da cidade ao folguedo não se limitou à condição de público, pois, é a participação popular que tem conduzido essa História por mais de sessenta anos. A paixão da cidade pelo Boi vem da atuação coletiva que começa na infância, se prolonga pela juventude e, assim, transforma a iniciativa de alguns em expressão cultural de todos (cf. Figura 38 – anexo A).

As crianças odívelenses fazem do modelo da brincadeira de rua um modelo para sua brincadeira corriqueira, imitando os personagens de sua preferência ou participando diretamente do cortejo, fantasiados de Pierrô ou até de Cabeçudo. A opção por uma forma de acesso à brincadeira começa com os pequenos, se estende aos jovens, que tem hoje nela mais uma forma de encontro e atrai também os de mais idade.

Os grupos de personagens nascem de uma escolha entre amigos. Observamos três casos típicos: A maioria dos Cabeçudos se reúne para confeccionar suas fantasias e entram

juntos na brincadeira (cf Figura 39, 40 e 41 – anexo A); os Pierrôs também formam turmas que se encontram no meio dos participantes e os pernas são conhecidos uns dos outros. Portanto podem trocar idéias para a evolução coreográfica do Boi antes de assumirem seu papel.

Paralela à apresentação de rua está a preparação dos participantes para entrar na brincadeira. A confecção das roupas e das indumentárias é distribuída entre vários moradores da cidade e dos interiores do município. O artesanato é o setor mais atuante nessa fase. Muita gente torna-se artesão para fazer suas próprias fantasias ou aceitar encomendas de terceiros (cf. Figura 42 anexo A).

Alguns artesões já são conhecidos por sua produção e tem seu nome ligado a determinada indumentária²⁷, mas é a maioria anônima que é a responsável pela maior produção artesanal, desde os macacões de Pierrô às máscaras dos personagens contemporâneos.

A criação de peças para fantasia e de souvenir mantém uma rede de produção artesanal na cidade, que aos poucos vai ganhando novos adeptos, à medida que os aprendizes vão se especializando e passando a produzir em maior quantidade.

A participação popular começa com a preparação da apresentação. A adesão ao cortejo da grande maioria dos que preparam as indumentárias cresce ao longo do mês de junho, à medida que a produção vai sendo concluída. O mesmo brincante pode a cada ano escolher um personagem diferente ou continuar representando o mesmo do ano anterior. Os odivelenses têm um acervo de possibilidades que podem experimentar por todo período junino. Poucos são fiéis a um único personagem escolhido.

A opção de brincar embaixo do Boi como perna é um dos poucos tabus restantes em relação às mulheres. A exigência de esforço físico para conduzir o boi que dança é a principal justificativa para a exclusividade masculina desse papel. Já os brincantes do Cabeçudo, quase todos do sexo masculino, confeccionam a cabeça do boneco de acordo com quem vai usá-la e argumentam, jocosamente, que a aparição de uma Cabeçuda tumultuaria a brincadeira, pois todos os Cabeçudos sairiam andando atrás dela!

²⁷ Entre os nomes reconhecidos pelos informantes estão os do senhor Edgar, que criou o paneiro que serve de forma à cabeça dos Cabeçudos; o senhor Antônio dos Reis e Lúcio Chagas (citados no Capítulo II) e diversos artistas, cada um com sua habilidade.

Os porta-bandeiras, oriundos de outras folias populares²⁸, conduzem bandeiras coloridas, entre as quais a bandeira do Boi, que outrora simbolizava uma marca do grupo. A função perdeu a importância ao longo do tempo, pois na festa contemporânea, um mesmo brincante escolhe se quer brincar no Tinga ou no Faceiro, ou quem sabe, nos dois, já que os Bois raramente saem pelas ruas simultaneamente. Hoje as bandeiras são mais um adorno que complementa o colorido visual da festa.

Personagens como os vaqueiros, remanescentes dos primeiros bois de máscaras que ainda possuíam uma acentuada identidade com o bumbá, são escolhidos algumas vezes por crianças e pessoas que já saem por tradição com esse papel. O vaqueiro nesse folguedo não tem a honra de guardar o boi no curral, nem de conduzi-lo ao abate; ele é mais um brincante da festa, que contracena tentando domar a ferocidade do protagonista (cf. Figuras 43 – anexo A).

A possibilidade de viver muitos personagens convida o brincante a assumir a personalidade inerente a cada tipo: a braveza do Tinga, a irreverência do Cabeçudo, o mistério do Pierrô, a zombaria do assombrado, a simpatia do porta-bandeira ou, simplesmente, a neutralidade do músico. Todos os papéis abrem espaço à espetacularidade, contida na magia de ser outro para o olhar do outro.

O espetáculo de rua não possui um espaço para entrada e saída de cena. A condição de espectador se confunde com a de participante; aquele que vem às ruas para assistir de fora como um observador atento, está, contudo, sujeito ao jogo cênico. Parado diante da imagem, em pé ou sentado em sua bicicleta; ora ele está metido entre os foliões, mesmo sem estar vestido para tal, ora ele se afasta para contemplar. Ele, como membro do corpo popular, se torna um personagem entre tantos ao aceitar a cumplicidade teatral e se deixar impregnar pela livre representação da festa.

²⁸ A religiosidade popular está repleta de festejos em que a bandeira e o mastro do santo figuram como elementos da procissão, trazidos por um devoto, denominado porta-bandeira ou porta-estandarte.

O imaginário que constrói novos sentidos

A região do Salgado apresenta um amplo panorama de festas populares em que se observa a forte presença de elementos alegóricos extraídos da mitologia amazônica, reconfigurados a partir da influência das várias fontes matriciais que formaram a cultura regional. Segundo Paes Loureiro (2000: 59-114) a paisagem contribui, nesse caso específico, para gerar uma poética capaz de traduzir a poeticidade regional em formas estéticas, reveladoras do imaginário amazônico.

Em São Caetano de Odivelas a criação do boi de máscara, expressão cultural da cidade, reuniu ao cenário amazônico a espetacularidade da cultura popular. O Boi Tinga, renovando a folia de rua odivelense a cada ano, inseriu-se como presença simbólica para além de sua forma concreta. Ao adentrar na esfera do imaginário com a mesma percepção com que se concebe um encantado, ele cria uma realidade paralela, conforme descreve Paes Loureiro (2000: 307):

O Boi Tinga materializa, objetiva o fantástico natural no espírito do caboclo amazônico, do homem na Amazônia. É uma espécie de cristalização desse contorno envolto em sombras que emoldura com sonho e devaneio as suas atitudes, que faz da expressão do imaginário uma realidade algumas vezes mais real do que a própria realidade. É o fantástico do cotidiano tão cara aos surrealistas. A ilusão aceita como verdade. Quando a representação do auto do Boi Tinga encerra, o Boi (que é um ícone em tamanho natural, deixando à mostra as pernas das duas pessoas que o carregam) já desapareceu sem que ninguém tivesse percebido. “Como por encanto”, segundo expressão local. No ano seguinte, também de modo imprevisto, o Boi reaparece dançando em cena, após serem iniciadas as representações. E todos fingem acreditar que o Boi verdadeiramente sumiu e reapareceu, como que por mistério ou encanto. Operacionalisa-se o pacto imaginal que envolve, numa única realidade, o que é e o que poderia ser.

A visualização do fenômeno abordado por Paes Loureiro é extensível, paralelamente, a outras brincadeiras de boi em que o *duplo do animal* é a sua própria personificação. A população de cada lugar cria um vínculo afetivo com o Boi ao reconhecê-lo pelo nome, seja ele Garantido, Caprichoso, Faceiro ou Tinga. É uma existência simbólica para além do folguedo e ultrapassa o plano visual à medida que o Boi não é constituído apenas por seu corpo físico e nem pelo corpo de seus brincantes. Como um ente, ele possui a força do mito, capaz de uma existência independente de sua forma concreta.

O *pacto imaginal* da comunidade odivelense tem seu apogeu no episódio da fuga do Boi Tinga. Quando ele, presentindo o desfecho que lhe aguarda, desaparece na escuridão da noite à vista de todos os circunstantes sem que ninguém consiga identificar por onde ele seguiu.

Nas primeiras décadas de apresentação pública na cidade, o Boi se escondia em qualquer casa que encontrava em seu caminho. O dono da casa se encarregava de botá-lo na rua no ano seguinte. Mudanças culturais transformaram esse costume e atualmente o destino do boi que foge, apesar da cena manter a mesma dramaticidade, é voltar à casa do seu dono, após algumas horas em que esteve *escondido no mato*.

O Boi quando reaparece no ano seguinte inaugura sua nova História. Uma narrativa contada sempre com o mesmo roteiro dos anos anteriores: inicia-se com sua saída às ruas, acompanhado pela música e atraindo um cortejo de brincantes que o acompanham e termina com o episódio da fuga.

A mesma seqüência dramática é revivida como se fosse apresentada pela primeira vez. Assim como ocorre com o auto popular do bumbá, o conhecimento antecipado da cena de rua no Boi Tinga é mais um fator de envolvimento do público com a folia.

No episódio da fuga a cidade se reúne mais uma vez. O acontecimento público é conhecido por todos, que tendo vivenciado ou não nos anos anteriores, conhecem o desfecho que será dado à folia pelo roteiro seguido ao longo do seu percurso. A expectativa em torno do desfecho dramático aciona novamente o *pacto imaginal*, que faz do acontecimento o *clímax* da festa, seu momento mais esperado por conter o elemento surpresa do jogo cênico.

Pelo processo de transculturação o *pacto imaginal* adquire novos sentidos. Na contemporaneidade a fuga do Boi apresenta-se no imaginário da cidade como a apresentação de uma performance. O Tinga, que desapareceu de cena espetacularmente, reaparecerá, triunfalmente, no novo ciclo junino como um ator que retorna para a nova temporada.

O desaparecimento do encantado na noite de São Caetano configura-se assim no plano do espetacular, como uma realidade virtual que aos poucos converte o ente idealizado em personagem. A magia da cena se mantém, mas os códigos de sua apreensão são cada vez mais amplos. O efeito de espetáculo, contudo, não anula a capacidade de simbolizar, contida na imagem do boi que fugiu para *refugiar-se no imaginário popular*.

3.3 Do riso e do Cômico na cultura popular.

O espaço para *o riso coletivo e organizado* na folia de rua sempre teve lugar privilegiado na cultura popular brasileira. O riso festivo aparece desde as primeiras comemorações coletivas de matriz afro-européia que inspiraram grande parte dos folguedos contemporâneos.

A criação de personagens que se ocupam em divertir a platéia com cenas cômicas, seja em folias de temática histórica, como nas Cavalhadas²⁹, ou de caráter alegórico, como no boi bumbá; sinaliza a importância do lugar do risível dentro do sistema da festa pública na cultura popular brasileira.

Os ritos festivos são parte integrante de todas as formas de civilização humana. O que diferencia aqueles festejos que Mikhail Bakhtin classificou como *festa oficial* das festas populares é justamente a função integradora do riso, que na primeira é contido pelo caráter cerimonial do evento e na última é manifestado em toda sua liberdade expressiva. “*A festa oficial congela o tempo, dão-se ares de eternidade, de atemporalidade, ao passo que a festa popular, que olha para o futuro, é uma perpétua transformação, abolindo ou revolvendo as hierarquias,*” comenta Georges Minois (2003: 157) em seu minucioso estudo sobre o riso e o escárnio.

Nas festas cíclicas da cultura popular brasileira, o riso carnavalesco desabrocha como uma conseqüência espontânea do encontro coletivo. A derrisão é um componente lúdico essencial, mesmo quando não constitui o ponto alto do festejo. Sobre a natureza inesgotável do riso popular escreve Mikhail Bakhtin (2000: 10-11):

Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores. O povo não se exclui do mundo em evolução. Também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.

²⁹ A Cavalhada, folguedo característico das regiões Centro-Oeste e Sudeste brasileiro, é a representação de cenas de batalhas entre cristãos e mouros inspiradas em relatos históricos sobre as conquistas do imperador Carlos Magno (742-814). Em meio às cenas dramáticas surgem os personagens mascarados que entram para divertir o público, como fazem os palhaços no picadeiro entre um número e outro.

A variação temática do riso popular revela a especificidade de elaboração representativa do cotidiano contido no risível. Tal qualidade serviu em muitas festas ao sentido ilustrativo do cômico como linguagem cultural de uma comunidade. As imagens são muitas, mas o elo comum entre elas revela uma forma de apreensão estética a partir de seus elementos visuais. Do mesmo modo, o riso popular a que se refere Mikhail Bakhtin centra-se em uma concepção de mundo que rege todo sistema da festa pública.

Os personagens hilários que se apresentam nas folias brasileiras trazem uma característica comum com outros do repertório universal do imaginário popular: trata-se de modelos bizarros de aparência grotesca, cuja desproporção da forma tem a nítida intenção de escárnio. O desfile de tais personagens é geralmente acompanhado de performances cômicas das quais a própria platéia participa. Figuras com esse arquétipo nasceram sobre a égide do ritual coletivo ainda na Antigüidade clássica, como atesta o relato abaixo de Georges Minois (2003: 32):

A antiga mascarada grega pode ter outras significações. Por exemplo, fazer a experiência da alteridade: ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo. Em Esparta, o ritual de passagem para a vida adulta compreende uma mascarada: usam-se máscaras de sátiros, de velhas desdentadas, de faces disformes e monstruosas; praticam-se o cômico, o gracejo atrevido, o escárnio, para ter a experiência do que, de agora em diante, deve ser evitado, rejeitando essas caricaturas pelo riso [...].

O costume de representar criaturas que se afastam do padrão humano, caricaturando o modelo, vem, portanto, do mundo antigo. Sua continuidade foi confirmada na festa pública medieval através da visão grotesca do mundo. Sua atualização na sociedade contemporânea permanece ligada à cultura popular em todas as suas expressões coletivas: seja na festa oficial do carnaval, seja nas folias de rua geradas no âmbito das comunidades mais afastadas dos grandes centros econômicos.

O Boi Tinga é um folguedo que reúne imagens do cômico popular recriadas a partir da percepção da realidade local. A brincadeira traz à cena de rua o riso festivo dos cortejos populares nas figuras de seus personagens mascarados. O Cabeçudo, o Pierrô, o boi de quatro pernas e todos os outros, são, na brincadeira de São Caetano de Odivelas, figuras que se apresentam em desfile como àqueles citados nas mascaradas gregas, ou ainda como os tipos que se apresentavam nas grandes festas públicas medievais.

Em comum com os múltiplos seres gerados pelo imaginário popular em culturas e momentos históricos tão diversos, os personagens do Tinga possuem a característica visual e gestual que se reporta ao extraordinário e ao incomum da representação humana. É, portanto, pelo uso de formas caricaturais que se define o elo comum de uma estética popular, constante nas brincadeiras de rua por todo Brasil e herdeira de folias arcaicas de caráter igualmente popular.

3.4 A caricatura como expressão de uma estética popular

As folias de rua brasileiras apresentam, de um modo geral, o uso da caricatura tridimensional como marca do cômico no popular. A representação de cenas irreverentes acrescenta à forma plástica a expressão dramática, uma vez que justapõe a cada personagem a caracterização gestual do corpo performático pela coreografia e pela interpretação para a alteridade.

O reconhecimento da caricatura como uma arte independente se deu a partir do emprego da palavra para designar a técnica pictórica de exagerar características fisionômicas, com fins de fazer uso de seu potencial hilariante. O uso da palavra, todavia, é posterior à idéia: as mais remotas culturas humanas já utilizavam imagens dotadas de comicidade, como lembra Herman Lima (1963: 6) citando as pinturas egípcias dos hipogeus, destinadas a representar cenas do cotidiano para fins religiosos, mas acrescentadas diversas vezes *com uma nota de cômico intencional*.

O desenho gráfico conferiu fama à arte da Caricatura pelo retrato e pela charge política a partir do século XVII. A relação simbólico-conceitual contida no conceito de caricatura, porém, transcende o limite da expressão pictórica e se aplica à formas plásticas tridimensionais e até mesmo à concepções ideológicas de seres do imaginário, pertencentes ao plano do fabuloso e do fantástico.

Lionello Venturine, citado por Herman Lima (1963: 7), ao se reportar à série de gravuras “*Os caprichos*” do pintor espanhol Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828), lembra que *a caricatura não é necessariamente dotada de espírito cômico*, seus precursores estão no imaginário fantástico da arte grotesca, nas criações fabulosas de monstros romanescos e nas deformações científicas de Leonardo da Vinci. O mesmo autor lembra ainda

que, etimologicamente, o termo caricatura surge associado com a brincadeira (*giuoco*), a troça (*scherno*) e os efeitos satíricos (*colpi caricati*) provocados por certos desenhos.

Na cultura popular a caricatura está presente na brincadeira de rua através das criações plásticas dos bonecos gigantes, que acompanham as festas públicas com seus figurinos bizarros e suas performances cômicas. Mas ela também está no gestual espetacular e na aparência desproporcional dos tipos populares característicos de cada folguedo, cuja composição formal se dá a partir do modelo humanizado ou idealizado retirado do repertório visual de cada localidade.

A função da caricatura no contexto dessas folias brasileiras está centrada no riso carnavalesco do qual a cultura popular está impregnada. Esse riso, de significado coletivo, expressa-se visualmente como fato social, parodiando o cotidiano para dele extrair seu aspecto risível; ele não carrega a contestação política como objetivo primordial, apenas eventualmente perpassa por ele, como retrato panorâmico da sociedade em questão.

Os personagens da caricatura dramática apresentada nas brincadeiras de rua emergem algumas vezes de situações e personalidades da realidade local e nacional contemporânea. A grande massa que figura nos cortejos populares, porém, pulsa a partir da criação estilizada de seres fantásticos do imaginário universal e reconhecida pelo senso comum.

Na caricatura de rua o povo é criador e contemplador. Ele recria a realidade através do imaginário tornado palpável, na busca de representar o indizível ou de demonstrá-lo através do riso.

A caricatura dramática se apresenta sobre três modos triviais de composição de tipos populares: a mascarada, o disfarce embutido no próprio corpo pela maquiagem e pela vestimenta extracotidiana e a utilização do corpo de um boneco em substituição ao corpo do brincante. Nos três casos, há a fusão do jogo cênico com o aspecto visual na interpretação dada pelo brincante ao personagem.

A familiaridade da cultura popular com todo esse conjunto de formas tridimensionais da caricatura revela a existência de uma estética comum, que tem como berço o estilo grotesco, compreendido a partir da análise de seus elementos de universalidade, descritos por Georges Minois e Mikhail Bakhtin nas obras já citadas neste estudo.

No repertório brasileiro de folguedos há centenas de modelos que ilustram a linha comum dessa estética popular. Na brincadeira de boi, comum a todas as regiões do país, o irreverente Pai Francisco e sua esposa Catirina, representantes do povo, compõem o quadro cômico ao lado de estereótipos de personalidades da vida pública interiorana como o doutor, o vigário e o delegado. Todos eles aparecem em cenas carregadas de jocosidade.

O boi de máscaras é, entre as brincadeiras de boi, aquela que mais se afasta da forma de auto popular. A liberdade do enredo aboliu muitos tipos tradicionais do bumbá e abriu espaço para a criação de muitos outros. Ele permite uma visualização panorâmica dos diversos personagens que se apresentam na brincadeira, pela configuração dinâmica da apresentação pública.

Quando o cortejo é acompanhado de qualquer ponto indeterminado do trajeto é possível perceber, no movimento itinerante dos brincantes, a construção de um quadro único, composto por inúmeras cenas. O todo forma um painel que retrata a cultura popular da cidade de São Caetano de Odivelas.

A reunião de tantos personagens em um único folguedo popular confere ao boi de máscaras a possibilidade de agrupar maior variedade de tipos populares. O próprio Boi Tinga é um exemplo de caricatura dramática que se faz a partir de um corpo externo ao do brincante. Sua forma é vestida pelas pernas que ficam encobertos por ele e o movimentam, assim como fazem os dragões chineses que parecem se movimentar sozinhos sem o auxílio dos seus brincantes: é como se ambos, Tinga e dragão, fossem marionetes gigantes puxados por imensos cordões invisíveis vindos do céu (cf. Figura 44 – anexo A).

O Boi Tinga é uma reprodução idêntica a de um boi de verdade. O esforço da semelhança visual se verifica pela abolição dos adornos (comuns no bumbá) e pelas suas quatro pernas, que não existem em outro tipo de Boi. Apesar da verossimilhança aparente com seu modelo natural a representação do personagem põe em cena um boi bem diferente: é em boi que dança acompanhando a música que toca; que faz medo para as crianças como o *boi da cara preta*; que zomba da multidão e a põe para correr; *é um boi humanizado, brincalhão e paródico. Um símbolo animado do lirismo burlesco do surrealismo*, como descreve Paes Loureiro (2001: 311): É, portanto, mais uma expressão do cômico popular.

Os mascarados da brincadeira odivelense possuem a liberdade expressiva do folião das mascaradas carnavalescas. O teor sagrado da máscara não cabe nesse contexto de folia,

mas sua forma exerce mais do que a função de esconder o rosto: cria uma nova fisionomia para o indivíduo, que no caso da brincadeira do Boi Tinga, vem acompanhada de uma personalidade conforme o personagem. (cf. Figuras 45 e 46 – anexo A).

O Pierrô, os Diabos, os Buchudos e os tipos transitórios, que fazem uso da máscara e das indumentárias próprias de cada personagem, interpretam performances cômicas. O objetivo é divertir pelo exagero do gesto extra-cotidiano ou pela imitação do gesto comum fora de seu contexto habitual. De um modo ou de outro, a caricatura dramática aparece novamente como resultado da fusão entre a visualidade bizarra do personagem e sua gestualidade cômica.

A caricatura dramática que mais se aproxima da caricatura gráfica pelo traço do desenho do rosto e pelo exagero das proporções é, sem dúvida, o Cabeçudo. O personagem é composto por um corpo totalmente diferente do brincante que o veste. É um boneco *de vestir*, um fantoche movido pelo corpo inteiro de quem o manipula. (cf. Figura 47 – anexo A).

A aparência do Cabeçudo é a própria expressão do cômico popular, tanto que há correspondente visual em outras festas públicas sem nenhuma relação com São Caetano de Odivelas. A coreografia e as encenações do Cabeçudo são as mais hilárias de toda brincadeira, conforme relatam os próprios participantes.

Os traços básicos do rosto do Cabeçudo se apresentam no plano bidimensional, com exceção do nariz, que possui um relevo que sai da superfície. A forma arredondada do paneiro é que vai dar o volume aparente à fisionomia. As modificações acrescentadas a cada novo Cabeçudo criado são, nas palavras dos próprios criadores, renovações de sua caricatura³⁰.

Na composição da visualidade do Boi Tinga, assim como dos outros bois de máscaras, sobressaem-se elementos oriundos de uma estética popular da caricatura dramática. A apresentação no espaço público das ruas em sua estrutura itinerante equivale à forma do cortejo que passa. Nele, os personagens desfilam demonstrando suas performances a cada parada e atraindo olhares admirados de todos os pontos que podem ser observados (cf. Figura 48 – anexo A).

A reunião de um grupo tão eclético de imagens não possui uma unidade cênica, ou seja, não há dependência dos personagens entre si, sua existência simultânea não estabelece

³⁰ Conferir depoimentos em anexo B.

outro vínculo de ação a não ser a de membros do cortejo do boi que dança. A presença ou a ausência de determinado personagem não interfere na saída do cortejo, tanto que há ocasiões em que o Tinga sai às ruas sem um único vaqueiro. Os personagens vão aparecendo e se incorporando ao grupo aleatoriamente.

O corpo popular do Tinga funciona com a mesma lógica do corpo humano: cada membro cumpre sua função interligada e ao mesmo tempo independente do funcionamento dos outros órgãos. Se um rim, por exemplo, não funciona, mesmo assim o pulmão continua seu trabalho. Entretanto, o bem estar geral do corpo fica comprometido.

Do mesmo modo acontece no Boi Tinga. São muitas peças de um conjunto único, cada uma possui sua importância dentro da cena coletiva, mas sua visualidade é própria. A liberdade coreográfica e gestual é um atributo dos personagens em geral que contribui para a exuberância do espetáculo como um todo.

Um cortejo assim composto de figuras que reúnem plasticidade e encenações cômicas cria um acervo de signos esteticamente compreensíveis como caricaturas dramáticas. Essas formas ampliam a percepção visual da caricatura ao transformarem o brincante em personagem.

CONCLUSÃO

Ao analisarmos a manifestação cênica de rua do Boi Tinga como espetáculo popular contemporâneo definimos um perfil do folguedo no qual reconhecemos particularidades e formas comuns a outras manifestações do gênero, inserindo a festa de rua como uma brincadeira popular.

A partir do reconhecimento dos elementos caricaturais e cômicos, componentes da visualidade da brincadeira, refletimos acerca de sua importância enquanto parte integrante do conjunto estético que estrutura o boi de máscaras. A abordagem da pesquisa abre espaço para novos referenciais da cultura popular paraense, o sentido único da brincadeira de boi de Odivelas é reafirmado a partir da verificação dos pontos da festa.

Ao investigar as matrizes estéticas que influenciaram a configuração atual do Boi Tinga encontramos resquícios da forma anterior e modificações introduzidas pelas novas concepções visuais acrescentadas à festa pelas novas fontes de visualidade coletiva que se inseriram no imaginário amazônico, modificando aquele sentido original de livre expressão para criar um sistema mais elaborado que gerou inclusive formas organizadas institucionalmente, como o Boi Faceiro e o Boi Mascote e ainda formas estruturadas para o espetáculo, como o Boi Rei do Campo.

Em relação ao Boi Tinga, permanece a relação do personagem com a cidade, essa relação é que possibilita sua existência simbólica e a renovação cíclica de seu corpo popular, mas essa não é uma relação com o sagrado, uma vez que mesmo diante do uso de elementos originalmente ritualísticos como a máscara e o totem do boi, o Tinga nasceu sob a égide da sociedade contemporânea e desenvolveu seu percurso a partir das respostas desta.

Estabelecer a relação entre o espetáculo cênico apresentado no Boi Tinga e o contexto cultural da cidade de São Caetano de Odivelas foi um passo importante para elaboração do quadro histórico referencial do folguedo. Qualquer manifestação dessa natureza tem como fonte primordial de pesquisa a fala de quem realiza a folia, pois ao olhar externo, muitos aspectos significativos passam despercebidos.

O foco principal de nosso estudo evidenciou o aspecto caricatural da máscara no Boi Tinga e sua eventual interferência na estética da manifestação. Reconhecemos que ao lado de tal aspecto se encontram outros significados não ritualísticos entre os quais o próprio valor estético da forma plástica e suas possibilidades expressivas no contexto da encenação dos personagens.

No percurso histórico, que consagrou o nome do Boi Tinga na memória social de São Caetano de Odivelas, o folgado é nomeado pelo nome do boi que dança. Os personagens que se agregam a ele figuram em qualquer boi de máscaras. Os brincantes possuem a liberdade de escolher onde querem brincar.

Dança de boi, folia de rua, festa ou auto popular, são termos que em si não bastam para definir o espetáculo do Boi Tinga. A cidade de São Caetano de Odivelas modifica-se visualmente, sonoramente e cenicamente com a passagem dele. Tal qualidade em um fato cultural não é privilégio do município da zona do Salgado, é uma prerrogativa da cultura popular como um todo e aparece em várias ocasiões de encontro coletivo organizado pelas massas.

A caricatura dramática é o elemento estético em comum entre os personagens criados nas folias de rua, ela surge a partir da idéia do característico como possibilidade de suscitar o riso. Mas ela não é qualquer riso, seu riso é um discurso social, reflete o lúdico da cena popular e abre espaço para a derrisão coletiva, mantendo a estrutura original da forma da festa pública, apresentada nas fontes matriciais que originaram o acervo das brincadeiras de rua no Brasil.

A elaboração de novas categorias é na verdade um discurso da academia, pois a população que constrói essas festas não abstrai conceitos sobre elas. Entretanto, partindo de teorias de autores sobre a plasticidade do elemento visual chegamos à idéia de caricatura na forma tridimensional.

O boneco com movimento próprio, a máscara cômica e a maquiagem são elementos que se encaixam perfeitamente no conceito de caricatura como expressão de uma idéia. A utilização plástica dessa arte não é o seu único campo de possibilidades apesar de ter sido consagrada através do desenho, inclusive como forma de discurso político e social, aliado ao riso. A caricatura é um elemento que se contrapõe à idéia de naturalismo da forma para

desenvolver um olhar agudo sobre o diferente, sobre o anormal, portanto, nem sempre busca o risível das coisas.

O sentido plástico ganha nova dimensão quando é acrescido do gesto cênico, conferindo à imagem uma visualização cinética, envolvendo-a por todos os sentidos. Aos personagens gerados por esse mecanismo criador denominamos caricatura dramática, entendendo que sua existência não aparece apenas no âmbito da festa popular, mas aparece nela com certa regularidade.

Essa caricatura dramática, manifestação espetacular na cultura popular, é também um conceito que com outras denominações perpassa boa parte da História do riso, como bem enfatizou Herman Lima (1963) ao comparar o Diabo descrito na Bíblia como um ser caricatural, mostrando que a idéia mais uma vez precede à palavra.

A gestualidade aliada à imagem na caricatura dramática torna o personagem uma existência concreta, ele passa a figurar no plano do real quando está em cena como um referencial a ser gravado na memória coletiva do imaginário popular por sua forma completa; plástica e cênica ao mesmo tempo.

Desse modo, para se reportar ao Cabeçudo se poderá descrever a sua imagem; mostrar como se faz a cabeça do boneco, apresentar o tipo de traje que ele usa. Mas é de fundamental importância dizer *quem ele é*; explicar porque usa paletó, mostrar como é a sua dança e contar sobre sua irreverência ao se apresentar em público.

O boi de quatro pernas funciona como o elo que reúne todo acervo de personagens em um conjunto harmonioso. A adesão espontânea ao folguedo pelos personagens tradicionais é tão numerosa quanto a entrada de novos elementos contemporâneos. O Pierrô tradicional ainda tem sua base na fôrma costumeira, mas, vez por outra, troca de roupa e até aparece de maquilagem nova, entrando no jogo lúdico da inovação criativa da folia.

A concepção do personagem popular está assentada sobre esse olhar do todo. Por ele cada brincante escolhe como vai sair na brincadeira e cada espectador dirige *o olhar* observador à cena coletiva e a seus efeitos visuais e sonoros.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, R. *Festas: Máscaras do Tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Cultural da Cidade do Recife, 1996.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação – referências – elaboração*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

_____. *NBR 10520: informação e documentação – citações em documentos – apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

_____. *NBR 14724: informação e documentação – trabalhos acadêmicos – apresentação*. Rio de Janeiro: ABNT, 2001.

AYALA, M. e AYALA, M. I. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

ANDRADE, M. *Danças Dramáticas no Brasil. Obras Completas*. São Paulo: Martins, 1969.

BACHELARD, G. *A Formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Anna Blume/ Ed. HUCITEC, 2002.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BARROSO, O. *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2000.

BAUDELAIRE, C. *Da Essência do Riso e Mais Geralmente do Cômico nas Artes Plásticas*. [s. l.]. IMAN Edições, 2001.

BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BIÃO, A.; GREINER, C. (orgs.). *Etnocologia, textos escolhidos*. São Paulo: Anna Blume, 1998.

BIÃO, A. et al. (orgs.). *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Anna Blume, 2000

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Investigação Qualitativa em Educação: uma introdução às técnicas e aos métodos*. Porto: Portugal, 1999. (Coleção Ciência da Educação).

BORBA FILHO, H. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Guararapes, 1982.

BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANEVACCI, M. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: D P & A, 2001.

CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

DEBRAY, R. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEBRET, J. *Viagem Pitoresca ao Brasil*. São Paulo: Edusp, 1972.

DURAND, G. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUVIGNAUD, J. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1983.

GALVÃO, E. *Santos e Visagens*. São Paulo: Ed. Nacional, 1955.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica- cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1993.

HALL, S. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: D.P.& A., 1997.

HEERS, J. *Festas de Loucos e Carnavais*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

KLINTOWITZ, J. *Máscaras Brasileiras*. São Paulo: Projeto Cultural RODHIA, 1987.

LANGER, S. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos)

LARAIA, R. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001.

LEVI-STRAUSS, C. *O Olhar Distanciado*. Lisboa: Edições 70, 1986.

LIMA, R. *O Folclore do Litoral Norte de São Paulo*. São Paulo: FUNARTE, 1998.

LIMA, H. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. José Olímpio, 1963.

LOUREIRO, J. *Cultura Amazônica uma Poética do Imaginário. Obras Reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2001.

_____. *Teatro e Ensaaios. Obras Reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2001.

MAFFESOLI, M. *O Conhecimento Comum: compêndio de Sociologia compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MATTA, R. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

MAUSS, M. *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: EPU, 1974.

MEYER, M. *Pirineus, Caiçaras...da commédia dell'arte ao bumbá-meu-boi*. Campinas: UNICAMP, 1991.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

MOURA, C. *O Teatro que o Povo Cria*. Belém: SECULT, 1997.

MENEZES, B. de. *Boi-bumbá Auto Popular*. Belém: Imprensa Oficial, 1972.

_____. *Batuque. Poemas*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1984.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, R. *Resenha Histórica- São Caetano de Odivelas- Pará*. Belém: Rocha Gráfica e Editora, 2002.

SALLES, V. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: Ed. Universitária UFPA, 1994.

TINHORÃO, J. *Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____, J. *A Imprensa Carnavalesca no Brasil: um panorama da linguagem cômica*. São Paulo: Hedra, 2000.

TURNER, V. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.