





O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica

Valmor Níni Beltrame

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)



Páginas 158 e 159 : apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão de Jurerê (Florianópolis - SC) . Foto de Cid Junkes.

Página 160: apresentação do Grupo Folclórico Boi-de-Mamão São José da terra Firme (São José - SC) . Foto de Marcelo Pinheiro.



O presente texto resulta de parte de reflexões produzidas na pesquisa⁷² que objetivou evidenciar a existência de conhecimentos produzidos pelos homens que atuam no Boi-de-Mamão. Este estudo pretende destacar que alguns destes saberes são criados, outros são herdados, constituindo, desse modo, o acervo de técnicas que o ator-dançarino que anima a figura do Boi precisa conhecer e dominar para atuar no grupo.

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma das expressões cênicas populares mais difundidas no litoral do Estado de Santa Catarina, onde diversos grupos se apresentam com frequência no período que antecede o Natal e vai até o Carnaval. No entanto, conforme Nereu do Vale Pereira: “o Boi catarinense tem ciclo carnavalesco, sendo grave erro apresentar-se entre Natal e Festas de Reis” (1996:07). Por tradição, os grupos têm suas apresentações marcadas neste período, porém, nos últimos anos, têm-se registrado mudanças nesse calendário, ampliando-o para todo o ano, principalmente durante os festejos juninos.

⁷²A pesquisa “Boi-de-Mamão: tradição das artes cênicas catarinenses” foi realizada com o apoio da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, no período de 2004 a 2006. A coleta de dados empíricos se deu junto aos grupos de Boi-de-Mamão do Pantanal, Itacorubi e Morro do Céu, em Florianópolis e Boi-de-Mamão de Jaguaruna, todos em Santa Catarina.

A brincadeira de Boi-de-Mamão é uma narrativa que conta a morte e ressurreição do Boi. Sua morte se dá por motivos vários ou, até mesmo, sem razão aparente, e a ressurreição acontece a partir da visita do Doutor, que fala em uma linguagem na qual aparecem expressões eruditas, por vezes sem sentido, tentando com ironia demonstrar sua origem de homem letrado, conseguindo propositalmente o riso da platéia.

A causa da “cura” do Boi varia de grupo para grupo, podendo ser devido aos préstimos médicos, às palavras mágicas pronunciadas por Mateus, ao trabalho do Benzedor ou, ainda, à cachaça, cuja garrafa passa de mão em mão e é oferecida ao dançador que está escondido sob o boneco-máscara que forma o corpo do Boi. Toda a trajetória da chegada com festa, morte e ressurreição é acrescida de intervenções de outras personagens que os participantes chamam de figuras ou bichos.

A passagem dessas figuras constitui-se em cena isolada, com sentido próprio, mas, ao mesmo tempo, parte indispensável do brinquedo. As personagens da brincadeira se dividem em humanas (Mateus, Vaqueiro, Doutor) e personagens animais e fantásticas, apresentadas como bonecos-máscaras (Boi, Maricota, Cavalinho, Cabra, Urubu, Cachorro, Urso, Macaco e Bernúncia). Todo grupo é constituído por uma orquestra, que, além dos músicos, reúne os cantores liderados pelo Chamador, uma espécie de diretor de cena responsável por cantar as tradicionais músicas, anunciar a seqüência da brincadeira e, às vezes, improvisar versos. Um grupo de Boi reúne cerca de 30 a 40 homens divididos em distintas tarefas na organização e apresentação da brincadeira. São músicos instrumentistas, cantores, intérpretes, e dançadores.

A presença feminina, quando acontece, tem sua atuação restrita ao Coro, para cantar os refrões das músicas. Em Santa Catarina, existem diversas formas de apresentá-lo, mantendo um núcleo de personagens fixos. Mas existem variações nas músicas e personagens secundárias que, se aparecem num grupo, já não se encontram em outros. Essa variação se dá nos grupos da mesma cidade e se altera,

ainda mais, quando comparados a grupos de regiões distintas. No entanto, todos se denominam Boi-de-Mamão.⁷³

As técnicas codificadas de longa duração

A continuidade e a preservação da brincadeira do Boi-de-Mamão estão intimamente ligadas à transmissão oral e, sobretudo, à observação da prática, à forma de apresentá-la. O que é transmitido aos aprendizes da brincadeira pode ser compreendido como “técnicas” ou “estruturas materiais ou imaginárias” ou ainda como “técnicas codificadas de longa duração”. Para Eugenio Barba (1995:27-58), técnica é a “utilização extra-cotidiana do corpo” e, para falar das “técnicas codificadas”, refere-se a “princípios que retornam.” Os estudos de Barba se concentram no treinamento corporal, na preparação psicofísica do ator, cuja história vai construindo um acervo de procedimentos incorporados por mestres do ofício, aos quais o aprendiz e seu seguidor recorrem e dos quais fazem uso.

No Boi-de-Mamão, os atores-dançarinos vivem processos semelhantes aos analisados por Barba em diferentes manifestações cênicas de distintas culturas. As técnicas de dança, interpretação e animação dos bonecos-máscaras são criadas durante a trajetória do agrupamento de Boi e podem ser conscientes e codificadas ou até mesmo inconscientes, mas aparecem como procedimentos, posturas,

⁷³ Existem variações nos nomes dessa manifestação em diferentes regiões do Brasil: “É comum encontrar o Boi-Bumbá ou simplesmente Boi na região amazônica, principalmente nos estados do Pará e Amazonas. No nordeste brasileiro, denomina-se Bumba-Meu-Boi (nos estados do Pernambuco, Maranhão, Ceará e Rio Grande do Norte). No interior destes mesmos estados, é possível encontrar ainda denominações como: Boi Surubi ou Boi de Reis (Ceará) e Boi Calemba (Rio Grande do Norte e Pernambuco). Já em Alagoas, aparece como Reisados, e na Bahia, como Terno de Boi. No interior de São Paulo, registram-se duas variações: Boi de Jacá e Boizinho ou Dança do Boi. No Rio Grande do Sul, denomina-se apenas Boizinho. Em Santa Catarina e parte do litoral paranaense, existe o Boi-de-Mamão. Levantamento mais detalhado, com certeza, poderia registrar a existência do folguedo em outras regiões do país” (BELTRAME, 1995:19).

recursos na prática dos homens que vivenciam a brincadeira. Essas técnicas podem ser identificadas no ato da representação ou mesmo em outros momentos da preparação do “espetáculo”. Ao mesmo tempo, não constituem um código de normas claramente estabelecido e que o aprendiz antecipadamente deve respeitar. Ao aprender observando o modo como outros integrantes do grupo atuam ou com o Ensaaiador⁷⁴, o aprendiz vai assimilando esses procedimentos, compreendendo que a realização da brincadeira exige a incorporação dessa forma de fazer realizada por seus integrantes.

Conforme estudo de Beti Rabetti sobre o trabalho do ator em distintas formas de teatro popular, trata-se de um “aprendizado básico para a constituição de acervos técnicos pessoais (com elementos colhidos substancialmente em tradições teatrais populares e cômicas de longuíssima tradição) e destinados a, no próprio espaço do palco, sofrer um contínuo processo atorial de aperfeiçoamento” (RABETTI, 1999:34). As reflexões da autora, mesmo não sendo formuladas sobre o trabalho de atores-dançarinos das manifestações cênicas populares, levantam dois aspectos indispensáveis para a compreensão de como se constrói esse acervo técnico no Boi-de-Mamão: a presença de elementos colhidos das tradições e o contínuo acréscimo de saberes da prática do artista.

Há um conjunto de procedimentos e normas herdadas das tradições, assimiladas pela transmissão oral e pela observação durante as apresentações. Mesmo existindo o tempo de preparação, o tempo de ensaio no qual as conversas coletivas destacam acertos e procedimentos inadequados, a transmissão desses saberes não se dá de modo sistematizado. Os grupos produzem saberes adquiridos no percurso das apresentações, no entanto, é inegável que estes saberes,

⁷⁴ Existem grupos de Boi-de-Mamão nos quais não há só uma pessoa responsável pelos ensaios ou preparação de seus integrantes. Essa responsabilidade é dividida entre várias pessoas, as mais experientes. Dentre os grupos observados para este estudo, há um que denomina o Ensaaiador de “Comando de Boi.” Seu trabalho consiste em preparar os integrantes do grupo e ele, durante as apresentações, cumpre a função de controlar a entrada em cena de cada personagem. Observa-se ainda que, antes da entrada de cada ator-dançarino, ele repete orientações, assim como avalia a atuação após sua apresentação.

nem sempre sistematizados na forma de discurso racional, são assimilados na (con)vivência, no ver e fazer durante as apresentações. A observação do outro durante a apresentação é um recurso pedagógico muito eficiente na preparação do ator-dançarino porque, ao mesmo tempo em que tem referências sobre como fazer, ele perpetua procedimentos incorporados pelos dançadores mais experientes. É interessante constatar que a importância do conhecimento adquirido pela observação e pela prática de atores experientes se registra em diferentes culturas e em distintas concepções estéticas.

O livro de Michael Chekhov, *Para o Ator*, inicia dizendo: “Este livro é o resultado de **espia**r atrás da cortina do *Processo Criativo* – uma **bisbilhotice** irrefreável – que começou há muitos anos na Rússia, no Teatro de Arte de Moscou” (1986: XVII) (grifos meus). Na Itália, Dario Fo, por sua vez, escreve: “[...] adquiri a base do meu ofício **espia**ndo da coxia, toda noite durante meses, o trabalho dos atores mais tarimbados das companhias de variedades. Aconselho sempre aos atores mais jovens: se quiserem aprender, fiquem **espia**ndo da coxia...” (FO, 1998:130).

Jiro, um jovem aprendiz do Bunraku, teatro de bonecos japônês, referindo-se ao trabalho dos titeriteiros, afirma: “Sempre que a gente está em cena, tem de estar alerta... há segredos maduros, prontos para ser roubados por qualquer aprendiz que mantiver os sentidos atentos.” (PETERSON, 1999:64)

A observação valorizada nessas diferentes práticas artísticas, como a de Fo, Chekov, Bunraku e dos integrantes dos grupos de Boi, longe de impor riscos de reprodução destituída de originalidade no modo de atuar, estimula o acréscimo, a seleção de novos procedimentos criativos na prática do ator. No Boi-de-Mamão, observar não cumpre apenas a função de possibilitar a apropriação de técnicas, uma vez que dominá-las não é suficiente para assegurar resultados artísticos. A observação também colabora na construção do *ethos*, a compreensão do sentido e do valor dessa expressão cultural e artística. Contribui para o ator-dançarino adquirir esses saberes e consolida

um modo de ver e pensar a sua atuação no grupo. (BOURDIEU, 1996:61)

A apropriação desses procedimentos subsidia e estimula o processo criativo. É no percurso da sua atuação, na sua trajetória de artista, que o ator-dançarino do Boi-de-Mamão agrega pequenas ações e enriquece a coreografia, tornando-a original. A seqüência da brincadeira, a coreografia básica, assim como as principais ações de cada boneco-máscara, são conhecidas de todos: os integrantes do grupo e o público das comunidades onde o Boi é praticado. Por isso, o que surpreende o público é o modo como cada ator-dançarino executa essa coreografia. A incorporação de novas pequenas ações, a repetição e o modo de executar certos procedimentos herdados, longe de empobrecer a atuação do ator-dançarino, valoriza sua participação na brincadeira. O registro de uma apresentação realizada no Bairro de Coqueiros, em Florianópolis, no ano de 1946, ilustra essa discussão:

As mulheres de saias domingueiras, algumas com o filho no colo ou pela mão; os homens de chapéu, camisas limpas, tamancos e pés lavados. Os cantores chamam o Boi, que se precipita, espantado, abrindo rastros, atacando até os que se debruçam na cerca, do lado de fora.

— Eia, bicho louco!... Credo! Quem é?

— O Maninho, filho da Cinoca.

— O Maninho, já de Boi? Parece que foi ontem que o vi nascer! Louvado! (D'EÇA, 1978:36).

O modo como a figura do Boi é apresentada por seu “miolo”, ou por seu ator-dançarino, desperta curiosidade e desejo de identificar a pessoa que o anima. Isso evidencia um aspecto central para compreender a atuação dos atores-dançarinos no Boi-de-Mamão: a técnica pode ser assimilada por todos, técnica se ensina e se aprende, mas o seu domínio por si só não é suficiente para afirmar o trabalho do artista criador. O que ele acrescenta, o seu modo pessoal de atuar, detalhes e particularidades na forma como anima o boneco-máscara, distinguem o trabalho de cada participante. O diretor inglês

Peter Brook, ao prefaciá-lo livro de Yoshi Oida, reproduz as palavras de um velho ator de Kabuki que certamente elucidam a questão: “Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele” (1999:07). Essas palavras, transpostas para a manifestação aqui em estudo, reafirmam que o trabalho do artista que atua no Boi-de-Mamão é muito maior do que a reprodução de técnicas, mesmo as herdadas. Ele supõe sua recriação, o acréscimo de elementos enriquecedores que, ao mesmo tempo em que perpetuam procedimentos, os renovam pela contribuição seja individual seja coletiva do grupo.

As trajetórias dos dançadores dos grupos de Boi demonstram como o conhecimento que dominam foi produzido, considerando esses dois aspectos, que se imbricam durante toda a sua atividade artística: as técnicas herdadas e o acréscimo de saberes, resultado do processo criativo grupal ou individual do artista. As técnicas utilizadas e perpetuadas nas brincadeiras de Boi podem ser mais facilmente identificadas em aspectos do trabalho, como: estrutura dramatúrgica; uso e funções da música; confecção dos bonecos-máscaras; animação das personagens e definição de seu caráter; recursos para provocar o riso e a improvisação na relação que se estabelece com a platéia. É importante ressaltar que a apreensão de cada um desses procedimentos se dá de forma indissociável, como um saber que não se fragmenta, um conjunto de normas que é assimilado sem hierarquia ou seqüência previamente definida. A seqüência deste estudo prioriza a análise da figura central da brincadeira, o Boi, destacando os procedimentos reveladores da existência de saberes e condutas criadas e herdadas pelos atores que nela atuam.

E quando a lua vier eu vou virar⁷⁵

É importante frisar que os homens que brincam de Boi

⁷⁵ Refrão do canto de chegada do Boi-de-Mamão “Mensageiros da Paz”, do Bairro Humaitá, Tubarão - SC.

trabalham, durante o dia, no seu cotidiano, como pedreiro, agricultor, motorista (ou exercem outras atividades profissionais). Nos dias ou nas noites de brincadeira, deixam tais funções e assumem o papel de Mateus ou Doutor, Macaco, Urso, Boi ou outras personagens que integram a brincadeira. Essa transformação é visível não só no figurino, como também nos gestos, ações e na conduta da personagem mostrada ao público.

Quando o Boi-de-Mamão da cidade de Tubarão (SC), canta: *E quando a lua vier, eu vou virar* denota claramente a compreensão de que ocorre essa transformação. Depois da jornada de trabalho, de noite, quando tem brincadeira de Boi, esse homem se transforma em outro, assumindo a função de ator-dançarino que anima bonecos-máscaras. Seu trabalho consiste em dançar escondido sob um boneco-máscara, incorporando uma personagem que ele deve animar revelando a conduta, o modo de ser dessa figura.

Animar bonecos supõe criar e dominar suas possibilidades expressivas, utilizando gestos, ações e truques que compõem e estruturam a conduta e o caráter das personagens. Dar vida (manipular), animar o inanimado, é um dos domínios exigidos nessa prática artística. A observação, mas principalmente os anos de exercício, garantem ao ator-dançarino a acumulação dos saberes relativos à técnica de animação das personagens. As técnicas de animação se diferenciam dependendo das formas, tamanhos, materiais e peso dos bonecos-máscaras. Os procedimentos na confecção dos bonecos-máscaras normalmente obedecem a regras. A escolha dos materiais de que serão confeccionadas as personagens repercute no desempenho das figuras em cena. Por isso é fundamental conhecer e selecionar os materiais, assim como obedecer às regras de proporção, volume e cores que correspondem a cada uma das figuras.

Vale lembrar que a apresentação do Boi-de-Mamão reúne integrantes de diferentes faixas etárias com atribuições distintas e fundamentais para a sua realização. Um iniciante dificilmente entra na brincadeira para dançar debaixo da figura principal. É comum, antes de animar o Boi, que o integrante atue em bonecos-máscaras

com menor complexidade e tempo de participação em cena, como é o caso das personagens Urubu, Cachorro, Urso, Cabra. Isso supõe dominar os saberes relativos à atuação de cada figura e ao mesmo tempo passar por etapas a serem superadas, nas quais o dançador se apropria melhor do modo de atuar, adquirindo a segurança necessária para dançar debaixo de bonecos-máscaras como o Boi ou a Maricota. Algumas figuras representando animais menores são apresentadas por crianças que acompanham e observam a atuação dos mais velhos. As personagens Maricota, Bernúncia e Boi são bonecos-máscaras de maior complexidade para sua animação e o dançador precisa dominar certos princípios que as crianças ainda não conseguem, seja pelo tempo de atuação em cena seja porque há a necessidade de precisão ao executar determinadas ações e coreografias.

Na coreografia e ações executadas pelo ator-dançarino que anima o Boi se destacam diversos procedimentos, tais como: se apresentar para a platéia antes de “agir”; saber a hora exata de dar a “galhada” no Vaqueiro ou Mateus; distinguir as ações que devem ser feitas antes ou depois de ressuscitado ou laçado o Boi; ocupar adequadamente a arena, o círculo que determina o espaço de atuação da personagem; ir e voltar sem dar “galhada”; brincar com a platéia; dançar escondido no boneco-máscara e machorrar.¹⁷⁶

Um dos primeiros procedimentos a serem respeitados pode ser percebido quando o Ensaiador lembra ao ator-dançarino que brinca no Boi para não esquecer de [...] *dar uma volta no salão e não ser muito violento no começo, prá poder aquecer bem.*¹⁷⁷ Nesta recomendação é possível perceber que o Boi precisa, antes de começar a atuar, “apresentar-se para a platéia”. O Boi não entra em cena agindo, executando suas ações características e marcadas, como: investir contra o público, rodopiar e dançar. Antes disso, precisa *dar*

⁷⁶ Machorrar, machurrar ou ainda amachurrar (palavras com o mesmo significado) são expressões utilizadas com frequência pelos integrantes dos grupos, mas inexistem nos dicionários de língua portuguesa do Brasil.

⁷⁷ Os trechos em itálico contidos no restante do texto se referem a depoimentos obtidos por meio de entrevistas entre integrantes dos diferentes grupos observados para a pesquisa.

uma volta no salão. É interessante observar como esse procedimento se parece com o modo preconizado pelo ator do “teatro tradicional”, quando usa máscara. Ao entrar em cena, o ator mascarado precisa mostrar-se por alguns segundos, apresentar a máscara antes de executar as ações características da sua personagem. Entrar em cena agindo causa certa estranheza e dificuldade de leitura das ações da personagem mascarada. A recomendação de dar uma volta no salão cumpre essa função: mostrar-se, apresentar-se ao público. Só depois desse momento, ele age. Porém, [...] *não pode ser violento no começo* por duas razões: é preciso explorar o desenvolvimento crescente, a complicação das situações para que o Boi vá demonstrando aos poucos sua força e bravura. O ato de *dar uma volta no salão* também tem a função de chamamento para integração do público, ou de criar um momento especial em que se estabelece ou se aprofunda a integração com a platéia.

Considerando que os atores que participam da brincadeira não fazem aquecimento físico ou alongamento antes das apresentações, como ocorre com a maioria dos elencos de teatro e dança, as ações mais lentas também auxiliam a tornar o corpo do ator disponível, corpo que só demonstrará suas habilidades depois que o Boi tiver ressuscitado. Como diz o entrevistado, referindo-se ao animador da figura do Boi: *Quando entra o Cavalinho e o Boi é lançado, aí é onde ele dá tudo de si, mostra a sua força.*

Existem procedimentos, marcações, que orientam a atuação do ator que dança sob o boneco-máscara do Boi: o Vaqueiro bate com o bastão na cabeça do Boi para definir a hora da marrada que o derruba. Essa é a “deixa,” como habitualmente se fala no teatro, é uma senha que ajuda na precisão do trabalho do ator-dançarino. Mateus bate no chão com seu bastão, na ponta do qual estão presas umas bexigas ou diversas pequenas latas, fazendo o ruído que indica ao dançador debaixo do Boi para onde deve se dirigir. Desse modo, ele o orienta para ocupar melhor o espaço cênico, manipulando adequadamente a figura. Esse procedimento se dá porque, às vezes, as ações ficam localizadas fora do centro da arena e isso se deve, basicamente, ao

fato de a visibilidade do ator debaixo do Boi ser bastante restrita. Apenas uma fenda no tecido debaixo da cabeça do Boi é que permite sua visão. Por isso, ele precisa ser orientado.

Outro aspecto interessante na animação do Boi é a necessidade de “esconder seu miolo”, o ator-dançarino. Enquanto atua dentro do boneco-máscara, ele precisa curvar ligeiramente os joelhos e dobrar o corpo para a frente. Dançar nessa posição certamente provoca desgaste e cansaço físico. Mas é um procedimento fundamental, caso contrário cria uma imagem inadequada da personagem em cena, onde se vê o corpo do dançarino desde a sua cintura até seus pés, quebrando a magia que envolve a figura, além de provocar risos que não são causados pelas ações, mas pelo ridículo da imagem e postura corporal ineficaz do ator. A orientação é para dançar sem deixar o corpo do ator aparente durante a brincadeira. Como diz um integrante do Boi-de-Mamão do Pantanal, [...] *é feio quando o dançador levanta*. Abandonar a posição na qual o corpo está dobrado e dançar com o corpo ereto mostra o corpo do ator-dançarino. Dançar, correr, saltar, rodopiar com o corpo dobrado exige um condicionamento físico adequado. A fadiga pode tomar conta rapidamente do corpo do dançador e torná-lo visível ao público. Certamente por isso, quando o Boi ressuscita, o Chamador e o Coro cantam: *Alevanta Boi malhado, alevanta devagar [...] dança bem abaixadinho prá ninguém te espiar [...]*.

Um princípio que também colabora na qualidade da animação da figura do Boi é o fato de que, com suas freqüentes investidas contra o público, ele afasta os presentes, ampliando a arena, mas sem ferir ou machucar. Sobre essa questão, existe certa unanimidade nos grupos quando afirmam: *Pode assustar muita gente, mas sem levar perigo*. Provocar medo, espalhar as pessoas, fazer com que riam, gritem, corram, se assustem... tudo isso não só pode, como deve ser feito. Mas sem agredir. Para conseguir esse efeito, o ator-dançarino desenvolve uma técnica que consiste em correr com o corpo curvado para a frente e interromper bruscamente a corrida quando se aproxima ou encosta no público. Além disso, deve imediatamente

rodopiar. Correr, parar, rodopiar. *Não pode ser violento e dar galhada no moço da platéia. O Boi vai e volta, vai... e volta...* Esta seqüência de ações cria no público a impressão de que será atropelado e agredido. Gera o susto, o riso nervoso, ajuda a criar o clima de festa, produz-se a situação desconcertante que faz parte da brincadeira e promove a interação com a platéia. Este procedimento indica uma das questões fundamentais da apresentação do Boi-de-Mamão: o sentido de jogo, de brincadeira que se estabelece entre elenco e platéia.

Para os integrantes do Boi-de-Mamão do Pantanal, o ator-dançarino que brinca no Boi precisa machorrar ou, para usar a expressão do integrante do Boi do Morro do Céu, machurrar: *Machorrar é saber baixar, tremer prá morrer, prá dar alguma graça.* A cena da morte é um dos momentos mais importantes na brincadeira. O ato de morrer não pode ser representado apenas pelo repouso ou arreamento da figura. O animador do Boi precisa *dar alguma graça* encontrando o tempo necessário para que o público acompanhe toda a ação. Baixar e tremer antes de morrer, ou “machorrar”, é a forma adequada, é a manipulação correta para identificar o momento da morte do Boi.

Na atuação de diversos atores-dançarinos que animam a figura do Boi, chama à atenção a presença de gestos e ações definidas, claras e sem titubeios, executadas pelo boneco-máscara. Isso remete ao sentido anti-realista na interpretação quando os atores selecionam gestos que não são do cotidiano, superando o gesto natural para executar as ações.

Tais procedimentos demonstram que os atores-dançarinos têm pleno domínio das técnicas de animação. Apropriar-se dos princípios de manipulação tem por objetivo garantir certa unidade ou sintonia entre o ator animador e o boneco. Significa, ainda, encontrar os gestos adequados para as ações cênicas a serem efetuadas pela forma animada. Aqui, “ação cênica” é compreendida como tudo aquilo que a personagem faz. Por gesto compreende-se as atitudes específicas que transparecem significados, a concepção de mundo da

personagem. No conjunto, os gestos constituem as ações cênicas. Lembrando André C. Gervais (1947:03):

A técnica pretende adquirir desembaraço na manipulação, onde o boneco se confunde com aquele que o mantém e onde os sentimentos de um são imediatamente expressos pelo outro. Para atingir este fim, é preciso ser capaz de se esquecer dos meios de expressão, e por conseqüência, possuir o desembaraço absoluto.

Adquirir o desembaraço de que fala o marionetista francês é possível através do treino, da repetição paciente de cada movimento, de cada gesto, observando, criticamente, se o gesto conseguido é o desejado para a caracterização do boneco no contexto da cena. Um integrante do Boi do Pantanal, referindo-se ao tema, diz: “A gente olha bem como o Boi se mexe, com os movimentos. Prá dançar bem tem que observar e seguir a cantoria. Dançar por conta própria, não presta. Boi dança bem quando não levanta, quando não machuca e não faz corrida longa. E tem que saber machorrar”. É possível perceber que o ator-dançarino que anima a figura do Boi segue uma coreografia e ações definidas, respeita o ritmo da apresentação e as técnicas de atuação herdadas, mas essas normas não são rígidas a ponto de impedi-lo de inventar e recriá-las.

Reflexões finais

Os dados empíricos coletados durante a pesquisa possibilitam a análise da brincadeira do Boi-de-Mamão sob diferentes facetas, dentre as quais se destacam: a função social e cultural dessa manifestação junto às populações que a praticam; a análise das coreografias e ações das personagens que integram a brincadeira; e a constância do riso presente entre os atores-dançarinos. Este aspecto, o riso e sua provocação, constitui um dos desafios fundamentais na brincadeira e mereceria um estudo especial em outra oportunidade. A intenção maior é provocar o riso, o divertimento, atuando como

elemento de comunicabilidade. Esse recurso está entrelaçado nas ações das personagens e se baseia na repetição de fórmulas previamente conhecidas e testadas. O riso no Boi-de-Mamão tem uma ligação indissolúvel e essencial com a liberdade, com o “baixo material e corporal” e é imbuído de uma verdade popular não-oficial. Ali todos riem de tudo e de todos, inclusive de si mesmos (BAKHTIN, 1987:10). A questão do riso, sempre presente na apresentação dos grupos de Boi, pode ser reveladora da visão de mundo das populações do litoral de Santa Catarina. O anedotário, as estórias, as passagens recheadas de humor, estão presentes na trajetória dos grupos. O historiador Oswaldo Rodrigues Cabral, referindo-se ao riso no comportamento dos antigos habitantes de Florianópolis, afirma que, quando estes se reuniam, “[...] barulho tinha de haver. Era a graça, a animação. Diversão sem barulho, só guardamento de defunto [...] De defunto inimigo, é óbvio” (1979:294).

Em relação à análise do acervo de técnicas utilizadas pelos atores-dançarinos que atuam sob a figura do Boi, objeto central deste texto, se evidencia que a experiência acumulada por estes homens produz conhecimentos indispensáveis não só para quem brinca de Boi, mas é inegável que são saberes importantes para quem quer fazer teatro, qualquer forma de teatro. O aprendizado dessas competências, é sabido, demora, certamente não termina, mas é o exercício atento, aliado à predisposição para aprender, que garante o domínio desses saberes. As técnicas codificadas de longa duração refletem uma das facetas do trabalho do ator-dançarino na brincadeira e, além de estarem estreitamente inter-relacionadas, combinam-se de diferentes maneiras.

Por último, vale destacar que o Boi-de-Mamão é uma manifestação que possibilita uma ampla rede de relações sociais que contribui, de diferentes maneiras, para a integração das pessoas no bairro onde vivem, fortalecendo suas identidades e valorizando a cultura local e regional. Integrar o grupo de Boi-de-Mamão é uma forma importante de o indivíduo fazer parte da coletividade, dela se

inteirar e participar.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Campinas: Hucitec, 1987.
- BARBA, Eugenio; SARAVESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.
- BELTRAME, Valmor. *Teatro de bonecos no Boi-de-Mamão: festa e drama dos homens no litoral de Santa Catarina*. Dissertação - Mestrado – USP. São Paulo, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROOK, Peter. Prefácio. In: OIDA, Yoshi. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca, 1999.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *Nossa Senhora do Desterro – 2º livro-memória*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.
- CHEKOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- D’EÇA, Othon. *Homens e Algas*. Florianópolis: Governo do Estado de Santa Catarina, 1978.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Senac, 1998.
- GERVAIS, André Charles. *Gramática Elementar de Manipulação para Bonecos de Luva*. Paris: Bordas, 1947.
- PEREIRA, Nereu do Vale. *O Boi de Mamão: raízes e origens*. Florianópolis: Fundação Cultural Açorianista, 1996.
- PATERSON, Katherine. *O Mestre das Marionetes*. São Paulo: Moderna, 1999.
- RABETTI, Beti. Subsídios para a História do Ator. In: *Revista do Lume*, n.2. Campinas: 1999.