

Sob o Signo de Janus: Dramaturgia, objeto e corpo Estrutura dramaturgica e Teatralidade no Bumba-meu-boi do Maranhão.

Felisberto Sabino da Costa

Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA/USP

Financiamento: FAPESP

Professor Associado, Dramaturgo e Pesquisador do Departamento de Artes Cênicas - CAC/ECA/USP.

Resumo:

Sob o Signo de Janus tece um diálogo em que tradição e modernidade são duas faces de uma mesma moeda, uma experiência que congrega manifestações artísticas mascaradas de cidades do Brasil, visando o estudo que envolve a dramaturgia, o corpo e a máscara, neste artigo, tecidos pelo Bumba-meu-boi. O conceito de dramaturgia é apropriado da obra de Jacó Guinsburg: a intenção de atuar e a assunção da máscara instauram o espaço teatral ou a teatralidade – porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo no espaço-tempo testemunhado. Ação ligada à (re)apresentação que traz em si elementos da performance, englobando tempo, espaço, objeto e corpo

Palavras-chave: Dramaturgia, Objeto, Máscara, Corpo.

O conceito de teatro, apoiado no drama, não abarca a complexidade dramaturgica do Bumba-meu-boi. Tampouco a noção que o encerra numa camisa de força impossibilitando-o de abraçar outros domínios do fenômeno espetacular-teatral, compreendendo-o segundo a dicotomia erudito-popular. Na acepção aqui utilizada, diluem-se essas fronteiras concentrando-se na idéia de teatralidade, tomada como paráfrase de Guinsburg: a *intenção* de atuar e a *assunção da máscara*¹ instauram o espaço teatral ou a teatralidade – porque o corpo do sujeito dessas ações é um corpo no espaço-tempo (2001:16), visto por um outro. A *intenção* de atuar, a *assunção da máscara* (persona configurada por um corpo cênico e não, necessariamente, um personagem) e o espaço-tempo geram a dramaturgia, e é sob essa ótica que o Bumba-meu-boi perde o seu caráter reducionista de manifestação de cunho folclórico ou de teatro popular tradicional. O conceito de teatro aproxima-se da idéia do *corpo em ação artística testemunhada* ligada à (re)apresentação que traz em si elementos da *performance*, englobando tempo, espaço, objeto e corpo.

A estrutura dramaturgica do Bumba-meu-boi compõe-se de estágios, uma coordenação de ritmos que se inicia com o Reunir, o ajuntamento dos brincantes, seguido do Guarnicê, momento em que a imantação da turma, iniciada pelo Reunir, adquire uma

¹ Máscara no sentido que Guinsburg empresta ao termo supõe a presença de um corpo que vai assumi-la e ao qual irá revestir como “outro” em relação ao “eu” do ator, por delegação estética. (2001:19). Não se refere ao objeto-máscara, mas ao papel desempenhado, ao personagem.

tensão propícia que desemboca no Lá Vai, a eclosão, a ordem de partida para o deslocamento do grupo, que é refreado no Cheguei, onde o conjunto para e se mostra, numa “afirmação da presença do grupo” (LIMA, 2003). O Boa Noite compõe-se da saudação ao santo, “ao anfitrião e estende-se aos espectadores”, uma espécie de colocar no jogo o espectador. Entremeada com toadas e danças, essa estrutura abre-se, em seguida, para a apresentação do auto. Teatro musical, na acepção de BORRALHO (2009), a sua estrutura pode ser pensada como um arranjo de toadas: de reunir (Guarnecer); de deslocamento para o local da apresentação (Lá vai); para brincar no local (Licença); para cumprimento ao dono da casa ou contratante (Boa Noite); de apresentação ou de louvor; do auto (opereta do boi); de ufanismo pela ressurreição ou levantamento do boi (Urrou); de cumprimento ou louvor e de despedida. Uma figura chave nesse contexto é o Amo, um cantador que comanda a apresentação e representa o dono da fazenda.

Costuma-se apontar como impulso acional da narrativa o desejo veemente ou a necessidade de uma mulher grávida. Geralmente, a versão mais difundida é a que Catirina, mulher de Pai Francisco, deseja comer a língua do boi mais valioso do seu amo/fazendeiro. Para satisfazer a sua mulher, Pai Francisco rouba o boi, esconde-o e depois o mata, e retira a língua para oferecê-la à parceira. Esse trecho se conserva ao mesmo tempo em que se desdobra, demonstrando a variabilidade narrativa bastante comum nas artes da oralidade.

Seja necessidade ou desejo o que está em jogo são situações originadas em torno do brincar, importa mais o como da figura do que, necessariamente, o que. O personagem-máscara, tal como é concebido no jogo, é ideal nessa concepção de estrutura dado que se sustenta por si sem a necessidade de um trecho dramático. Fundado nessa possibilidade, age no estar consigo próprio e com o outro (seja outra máscara ou o espectador). O estar da máscara possibilita a dilatação do tempo característica dessa relação, bem como a inserção da atualidade e do cidadão atuante no jogo. O Bumba é o teatro da língua, em diversos sentidos, promotora da nossa identidade, da sensualidade, da sexualidade, do alimento para o corpo e a alma, do ato de fala que é ação, do acontecimento, das assimetrias sociais e da performatividade.

No universo de migrações e partilhas cênicas, a figura de Pai Francisco povoa outros domínios das artes da cena. Tal é o caso dos “palhaços pretos cantores” presentes nos circo das capitais e das pequenas cidades interioranas. Pai Francisco é a “personagem que representou nos circos a condição escrava, expondo crítica e comicamente a situação agônica do negro na sociedade brasileira” (BUENO, 2004:93). Nesses palhaços, estampa-se no rosto, a condição do artista através da máscara: negros que se faziam de negros pintados para falar de um negro escravo, um duplo metalingüístico que se dá a ver na cena. A máscara-maquagem é uma espécie de segunda pele que o atuante veste como possibilidade da aceitação e da configuração do personagem.

Denominado matança, no sotaque de Matraca, o auto é nominado comédia ou palhaçada por outros brincantes. Ao passo que na “matança de levantar” o boi “ressuscita” a cada brincada, na “matança de esbandalhar”, ele morre e sua carcaça é repartida (esbandalhada) e ofertada aos participantes. Enquanto a primeira inscreve-se, mais notadamente, no universo do jogo, da brincadeira, da ação teatral, a segunda, embora preserve essas qualidades, adquire contornos de celebração ritual. Em ambas, tem-se vida e morte simbólicas, mas no “esbandalhar” há uma espécie de rito religioso, comunhão em que o corpo do “Cristo-boi” (ou do “Dioniso-boi” ou “Osíris-boi”) é esquartejado e partilhado numa celebração festiva, “transmutada” em carne.

A idéia de um corpo em movimento é lida como atualização textual, pensada como corpo em que a fala é ato e se desenvolve por fricções e, busca, principalmente, o riso. Conforme podemos observar nos seguintes títulos do Boi da Liberdade, de S. Luís - “Catirina Enfermeira” (Candidata a vereadora) e “Catirina Debutante” - e no Boi de Guimarães – “Catirina Namoradeira” – (Apud BUENO, 2004), o auto nos envia a um tipo de estrutura que é recorrente no universo cômico popular, no qual um personagem-tipo permanece fixo, e se move em situações. Ou seja, não é o personagem que muda de qualidade, são as situações que se modificam e o atravessam. Como se fora uma paisagem, em que a cada vez, tornada diferente, imerge a figura.

Na região de Santa Helena, os bois de Zazumba se caracterizam pela apresentação da Palhaçada, cuja estrutura é maleável e esgarça-se no contato com o público. Mais importante do que o que se diz ou que se faz é a relação que se estabelece com o outro, procedimento afeito à máscara. O jogo com o outro, o brincante e o público, configurado de diversas formas, é o cerne do brinquedo. O momento inicial estabelece esse terreno fictício e real simultaneamente. Munido de um apito, o palhaço se dirige à platéia e dá a conhecer ao espectador o que veio fazer ali. A cena se desenrola e algo acontece que promove o jogo, pode ser briga (tarracamento), roubo, tráfico ou uma mentira. Em algumas delas, as dimensões natural e supranatural se misturam envolvendo humanos, espíritos, seres fantásticos e objetos, compondo um conjunto variegado de figuras mascaradas.

Assim, a Palhaçada distancia-se do formato do auto tradicional do boi e apropria-se do universo circense, de maneira evidente. Os circos mambembes se instalavam nas pequenas cidades do interior e na periferia da capital maranhense. Desse contato origina-se a Palhaçada que incorpora, além do palhaço, filtrado pelos olhos do brincante, outras atrações circenses. Há algo que remete à revista, no sentido que a cada ano se faz uma montagem, e nesta, incorpora-se o factual. Outro ponto de contato são os personagens-tipo, o cômico como mola propulsora da ação cênica, o desfile de personagens que envolvem as figuras tradicionais do auto, as carnavalescas transpostas para o brinquedo e as inventadas especialmente para a Palhaçada.

A “comédia” tem perdido espaço para a parte dançada. Isso se dá, notadamente, nas ‘brincadas de arraial’, promovidas pelo poder público e pelas empresas privadas, em que os conjuntos de bois se apresentam nos currais em diversos espaços da Capital. No interior, embora já esteja passando por processo semelhante, a “comédia” é mais difundida. É interessante observar que o espectador, conhecedor das histórias que perpassam aquelas figuras percebem, nos dançares, a situação dramatúrgica que envolve aqueles personagens. As danças, mesmo as mais diluídas, trazem em si essa “mitologia” expressa sem palavras, evidenciada pelo dançar dos corpos mascarados e não mascarados. O bailado obedece a uma evolução que narra, de alguma forma, o entrecho do Bumba-meu-boi. Contudo, há que se observar que o enfoque espetacular promovido pelos arraiais pode converter o Boi em simples mercadoria.

Uma imagem que poderia caracterizar a estrutura do auto nos envia à sua constituição histórica, cada pouso empreendido pelos vaqueiros da boiada em marcha se convertia num acontecimento, parava-se o transcurso para o encontro festivo, sempre renovado. A estrutura é concebida como um terreiro, ali onde as figuras aportam e partem, perfazendo jogos transitórios que envolvem diversas personagens num tempo que se detém e avança ao mesmo tempo.

Referências Bibliográficas

- BORRALHO, Tácito. Entrevista concedida ao autor do artigo. São Luís, jul 2009.
- BUENO, André Curiati de Paula. *Palhaços de Cara Preta. Pai Francisco, Catirina, Mateus e Bastião, parentes de Macunaíma nos Bumba-bois e Folias-de-Reis - MA, PE, MG*. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). FFLCH/USP, 2004.
- GUINSBURG, Jacob. *De cena em cena*. Ensaios de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LIMA, Carlos de. Apresentando o Bumba meu boi do Maranhão. In: *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore* (CMF) jun 2003. www.cmf.ufma.br/x/boletim25.pdf. Acesso Jul. 2010.