

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
TEATRO DE BONECOS AFRICANO E AFRODIASPÓRICO

Florianópolis, v. 1, n.28, p. 01 - 202, out. 2023

E - ISSN: 2595.0347

O Desejo de Catirina: o auto do bumba meu boi da Cia Circense de Teatro de Bonecos

Ana Socorro Ramos Braga

Universidade Federal do Maranhão - UFMA (Maranhão, Brasil)

Silvana Raposo Cartágenes

Projeto de Extensão Casimiro Coco - UFMA (Maranhão, Brasil)



Figura 1 – Foto para divulgação do espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi”, da Companhia Circense de Teatro e Bonecos (1997). Silvana Cartágenes (Catirina) com máscara (esq.). Beto Bittencourt com os bonecos de luva boi e caboclo de pena (ao centro). Sandra Cordeiro (Chico) vestido na Burrinha Preciosa. Ao centro, o boneco boi vestido por Ana Socorro Ramos (produção). Fotógrafo: Paulo Socha.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701282023147>

O Desejo de Catirina: o auto do bumba meu boi da Cia Circense de Teatro e Bonecos¹

Ana Socorro Ramos Braga²Silvana Raposo Cartágenes³

Resumo: Abordamos a Companhia Circense de Teatro e Bonecos a partir do encontro dos/as artistas bonequeiros/as Sandra Cordeiro, Silvana Cartágenes e Beto Bittencourt e a criação do espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi”, em 1991. Utilizamos o resgate das memórias dos/as artistas mencionados/as por meio de conversas, consultas e entrevistas abertas, e a pesquisa em publicações, folders, reportagens de jornal e outros documentos de divulgação. Procuramos identificar as contribuições para a dramaturgia maranhense a partir da adaptação circense do roteiro oral popular do Bumba Meu Boi para o teatro de animação com uso de múltiplas linguagens.

Palavras-chave: Circense; Teatro de bonecos; Animação; Auto; Bumba meu boi

Catirina's desire: the Auto do Bumba Meu Boi from Cia Circense de Teatro de Bonecos

Abstract: We address the Companhia Circense de Teatro e Bonecos from the meeting of puppeteer artists Sandra Cordeiro, Silvana Cartágenes and Beto Bittencourt and the creation of the play O Desejo de Catirina: o auto de Bumba Meu Boi, in 1991. We use the memories of the same artists through conversations, interviews; publications research, folders, newspaper reports and other publicizing documents to create this text. From the circus adaptation of “auto popular do Bumba Meu Boi” to the puppet theater with the use of multiple languages, we seek to identify its contributions to the dramaturgy of Maranhão.

Keywords: Circus; Puppet theater; Animation; Auto; Bumba Meu Boi.

¹ Data de submissão do artigo: 12/07/2023. | Data de aprovação do artigo: 13/09/2023.

² Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, 2019), Mestra em Políticas Públicas (2000) e Graduada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (1995) pela Universidade Federal do Maranhão. Professora vinculada ao Departamento de Artes Cênicas (UFMA), líder e pesquisadora dos grupos Laboratório de Teatro Comunitário: Identidades e Memórias (LABORITEC); Projeto de Extensão Casimiro Coco e do Laboratório de Tecnologias Dramáticas (LABTECDRAMA). E-mail: ana.socorro@ufma.br | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1083-7675>

³ Atriz, bonequeira e contadora de histórias. Mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, 2021). Membro do Projeto de Extensão Casimiro Coco e da COTEATRO. Membro fundador e articuladora do coletivo Mulheres Bonequeiras de Teatro e da Cia Reboição de Teatro e Bonecos. E-mail: silvanacartagenes2019@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-4859-5631>

Guarnicê⁴

Neste guarnicê reunimos os elementos para abordar a criação da Companhia Circense de Teatro e Bonecos a partir do encontro dos/as artistas bonequeiros/as Sandra Cordeiro, Silvana Cartágenes e Beto Bittencourt e a criação do espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi” em 1991. Utilizamos o resgate das memórias dos/as artistas mencionados/as por meio de conversas, consultas e entrevistas abertas, e a pesquisa em *folders*, reportagens de jornal e outros documentos de divulgação para conceber este artigo. Desse modo, descrevemos como foi realizada a adaptação circense do enredo popular do Bumba Meu Boi para o teatro de animação com uso de múltiplas linguagens, ressaltando sem a pretensão de esgotar o assunto, alguns aspectos das apresentações junto ao público e as soluções cênicas utilizadas.

Por fim, fazemos algumas considerações sobre as relações diaspóricas africanas no Brasil, as complexas reconfigurações das identidades negras e indígenas em longo e contínuo processo. Tentaremos compreender a contribuição dos/as artistas posicionados entre domínios considerados à época estanques como teatro erudito (acesso quase exclusivo das elites) e as artes populares. Destacamos os elementos que permitem perceber as desigualdades, os modos de classificação e exclusão, as tensões e negociações históricas e socioculturais e, porque não dizer, políticas.

Cabe mencionar que as manifestações coletivas, festivas e celebrações das matrizes étnicas indígenas e africanas na diáspora foram abordadas pelos folcloristas em meados do Século XX⁵. Para o maranhense Domingos Vieira Filho (1923-1981)⁶, um dos mais expressivos agentes dos folcloristas em nível

⁴ Guarnicê, palavra do vocabulário do Bumba Meu Boi que significa reunir para iniciar, formar o batalhão. Momento de preparação dos brincantes na etapa que antecede as apresentações no mês de junho.

⁵ Em articulação nacional realizada por Renato Almeida por meio da Comissão Nacional de Folclore. Para maior contextualização sobre esse assunto, indicamos, dentre outros, o trabalho de Luís Rodolfo Vilhena (1997), Projeto e Missão; a pesquisa de Braga (2000), sobre a trajetória de Domingos Vieira Filho; e o artigo de Cavalcanti (2009) sobre os estudos do folclore no Maranhão.

⁶ Domingos Vieira Filho foi bacharel em Direito, professor e membro da Academia Maranhense de Letras (AML) e do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM). Foi membro e diretor da Sub Comissão Maranhense de Folclore (atual Comissão Maranhense de Folclore) e do Departamento de Cultura em três mandatos, exercendo cargos administrativos e forte influência nos meios culturais, especialmente na

local e nacional, “Dos folguedos dramatizados ocorrentes ainda no Maranhão é Bumba-Meu-Boi, sem a menor dúvida, o mais importante em sua significação plástica e folclórica” (Vieira Filho, 1977, p. 27). Conforme Borralho (2020) destaca, foi no II Congresso Brasileiro de Folclore, no ano de 1953 em Londrina/PR, que se deu a substituição do termo “dança dramática” por folgado. Seguindo nesta linha, o historiador Roberto Pereira, analisa o modo pelo qual essas manifestações, originariamente étnicas e locais, caboclas e mestiças, antes perseguidas, “foram transformadas não apenas em práticas nacionais, mas também em símbolos da identidade nacional brasileira” (Pereira, 2023). Ele aponta nesse processo o papel crucial do Movimento Folclórico Brasileiro entre os anos 1940 e 1964⁷. Impossível não mencionar nesse contexto a atuação de Vieira Filho, um dos mais legítimos, expressivos e atuantes membros. Sua atuação à frente da Comissão Maranhense de Folclore bem como do Departamento de Cultura e, posteriormente da Fundação Cultural, hoje SECMA, deixou um legado ainda pouco estudado, porém crucial para se compreender a abordagem dessa temática que envolve o legado artístico e cultural de diferentes e múltiplas etnias e a participação do Estado, por meio das políticas públicas para a área da cultura e patrimônio imaterial.

No caso do Maranhão, a emergência do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE), em 1972, e da Cia. Circense de Teatro e Bonecos, em 1991, conforme demonstraremos neste artigo, é fundamental para se compreender a participação e a contribuição dos/as artistas locais entre o que até então era compreendido como folguedos, no âmbito do folclore ou manifestações da/s cultura/s popular/es, bastante utilizado nos estudos historiográficos e antropológicos ou mesmo artísticos a partir da década seguinte. É nesse contexto que localizamos a ação engajada dos/as artistas da Companhia Circense na elaboração da linguagem do teatro de animação por meio do espetáculo analisado.

formulação das políticas públicas para a área da cultura, até sua morte em 1981.

⁷ Tomando como referência a pesquisa de Vilhena (1997). De acordo com Cavalcanti, a consolidação da antropologia no campo acadêmico, ocasionou a “marginalização desses estudos” e outros conceitos foram considerados mais apropriados e abrangentes, tais como o de cultura popular.

O Bumba Meu Boi no circo e com bonecos

Catirina, a personagem do rito popular do Bumba Meu Boi, inspirou a formação de uma companhia formada por três artistas bonequeiros/as no ano de 1991: Sandra Cordeiro, Silvana Cartágenes e Beto Bittencourt. Oriundos/as de outros grupos de teatro, dentre os quais o Gangorra e o LABORARTE, Silvana e Sandra haviam criado a Companhia Bonecos de Teatro, e Beto Bittencourt, recém-chegado de temporada em São Paulo, se junta a elas trazendo a perspectiva circense. A primeira sede é o mirante de um casarão situado no Beco da Pacotilha, no centro histórico de São Luís, capital do Maranhão. Neste local, a primeira ação conjunta foi uma encomenda de Carnaval que manteve o grupo recém-criado afinado na elaboração dos adereços, utilizando a técnica de papelão e cartonagem.

Embora, naquele momento ainda não se vissem como grupo, iniciava-se uma afinidade complementada pelas aprendizagens e vontade de seguirem juntos. Após o Carnaval, o mirante alugado foi entregue, mas os três artistas mudaram-se para uma sala cedida pelo Centro de Criatividade Odylo Costa, filho⁸, consolidando-se a partir das linguagens e interesses mútuos, a criação do espetáculo “O Desejo de Catirina” e da Companhia Circense de Teatro e Bonecos. Ao longo de sua trajetória a Companhia acolheu novos integrantes, dentre os quais o mímico Gilson César, que acrescentou a linguagem da mímica dando maior versatilidade aos espetáculos e, também, o músico e poeta José Maria Medeiros e outros/as que serão mencionados adiante.

A proposta inicial do grupo reunia suas distintas habilidades no palco e os aprendizados decorrentes de suas formações na oficina Mané Gostoso, realizada em 1983 com os mestres Fernando Augusto, Itaércio Rocha e Odílio Malheiros pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)⁹, seção Maranhão. Outra oficina de formação foi a Mão na Massa no ano de 1987, com

⁸ A convite de Sandra Cordeiro, que era funcionária pública lotada neste equipamento cultural, vinculado ao órgão estadual de cultura, atual SECMA.

⁹ Neste ano de 1983, a diretoria da ABTB/Maranhão era composta, dentre outros, por Itaércio Rocha, Marluze Pastor Santos e Silvana Cartágenes.

o mestre Afonso Miguel Aguiar, organizada pelo núcleo Criando e Transformando da Sociedade Maranhense de Defesa dos Direitos Humanos (SMDDH). A partir da pesquisa em fontes literárias e de suas próprias vivências, iniciaram os ensaios de improvisação, criando cenas a partir do enredo que se mantém na memória oral e é popularmente conhecido – Catirina, mulher de Chico, vaqueiro da fazenda, está grávida e deseja comer a língua do boi do patrão –, mas que necessitava de adaptação para o teatro de animação e circo.

A estrutura dramática da peça foi construída coletivamente em clima de diversão e confiança mútua, usando licença poética com bonecos de diferentes técnicas e tamanhos, máscaras, palhaços e atores. Desse modo conceberam o roteiro como sendo o drama do circo, tal qual faziam em suas memórias de infância os/as artistas dos circos tradicionais e populares, também conhecidos no Maranhão e em outros lugares como circo “penico sem tampa”. Nesse estilo, embora naquele momento não estivesse explícito para seus integrantes a influência do LABORARTE¹⁰, o espetáculo da Cia. Circense era composto de duas partes, uma circense com números variados, e outra de drama.

No primeiro ato, sucediam-se as habilidades circenses em vários números: O Homem do Fogo e o Homem Chicote, apresentados por Beto Bittencourt; a domadora e *partner* Dietrich e a fera Brigitte (boneco de vestir), animal pré-histórico resgatado de uma caverna que aterrorizava especialmente as crianças, mas ao final saía do palco totalmente domado pela *partner* Dietrich (Silvana Cartágenes), que se exibia triunfante, montada sobre a fera (Beto Bittencourt)¹¹.

¹⁰ A primeira formação de Beto Bittencourt como ator e bonequeiro foi no LABORARTE; depois ele partiu para São Paulo onde fez escola de circo. Como estratégia pioneira de ação, o LABORARTE na década de 1970 realizou pesquisas e discussões junto a líderes comunitários, identificando na memória desses líderes os espetáculos circenses. Em função disso, uma das primeiras ações teria que ser circense e também “teria de que ter primeira e segunda parte” (Borrvalho, 2005, p. 63), sobre como nasceu o Circo Teatro Cujubeira que influenciou este e outros/as artistas e espetáculos nas gerações seguintes.

¹¹ Este boneco foi confeccionado e animado por Beto. Surgiu do amadurecimento de técnicas estudadas na oficina Mané Gostoso promovidas pela ABTB, núcleo Maranhão, com o mestre Fernando Augusto Gonçalves, do Grupo Mamulengo Só-Riso, de Olinda. A oficina foi realizada no sítio Pirapora, no Bairro Santo Antônio, em 1983. Neste mesmo ano, cabe registrar, houve em São Luís o Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pela ABTB Nacional.

Zannndór, o Homem Mais Forte do Mundo, feito pelo mímico Gilson César que também fazia o número do atirador de facas, tendo como *partner* a mulher-alvo com maçã na cabeça (Sandra Cordeiro). Ao final do número, revelava-se a marca de sangue no alvo (prancha “giratória”), satirizando a habilidade do atirador de facas. Em outro número, extraído de cena de filme de faroeste, ao som da famosa música composta por Ennio Morricone, dois caubóis americanos (Gilson César e Beto Bittencourt) disputavam o amor de Calaide (uma mimosa bonequinha de luva animada por Silvana Cartágenes). Esta donzela faceira e interesseira, era cortejada pelos caubóis de estilo caricato de pastelão, que decidiram duelar pelo coração dela, que se mostrava aparentemente ingênua. Ao final, Calaide triunfava porque ambos morriam e, por causa disso, além de ganhar os presentes, ela não teria que se casar.

Os números de circo alternavam-se conforme o público e as condições de cada momento na sequência definida – dias, horas ou minutos – antes da apresentação. O número do Leão Leonino, por exemplo, fazia muito sucesso com as crianças, assim como os números de mágica do palhaço Fantasia (Sandra Cordeiro), que recebia de um/a voluntário/a um objeto de valor, devolvendo no desfecho da mágica uma calcinha usada. As palavras de magia, bem como a reação de surpresa do/a voluntário/a, enganado/a pelo truque do palhaço, provocavam ampla identificação do público. Diante do desespero do/a voluntário/a e seu próprio, o palhaço Fantasia devolvia o objeto original, mas não sem antes se mostrar muito atrapalhado, e, com a conivência do público, criar muitas situações para entretenimento.

Tanto Conga, a mulher que vira bicho, como Michelle Duchese, uma *stripper* de cintura fina, bunda e seios avantajados, eram números de Beto Bittencourt, que também desempenhava a função de anfitrião do circo de bonecos. A sedutora boneca de fio, Michelle, arriscava-se nos limites da curiosidade, decoro e animação, pois com sua sedução e erotismo, exaltada pela sonoplastia própria destes números de cabaré e filmes franceses no imaginário popular¹², revelava com suspense peça por peça suas intimidades. Carismática,

¹² O som de *Je t'aime...Moi non plus* canção de Jane Birkin e Serge Gainsbourg que havia escandalizado

como somente ela sabia ser – embora vista com desconfiança e, até mesmo, eventualmente, fosse proibida de apresentar-se em escolas e ambientes familiares –, Michele jogava beijos e roupas íntimas à plateia até o momento que saía aclamada, total ou parcialmente, nua de cena. Não é exagero dizer que tanto Michele quanto o genial bonequeiro saíam do palco ovacionados¹³. E, assim, no instante seguinte, ainda sob aplausos, Beto retornava e anunciava a conclusão do primeiro ato, e efusivamente, preparava o público para o segundo ato. Como anfitrião do circo, ele anunciava a mais aguardada encenação do auto do Bumba Meu Boi que os olhos do público poderiam ver: “O Desejo de Catirina”. De seu modo peculiar, aproveitando-se do momento alto com o público, catalisava as atenções gerando a expectativa de que grande elenco da companhia itinerante de circo iria se apresentar.

A peça e seus aspectos cênicos

A abertura da trama ocorre pela entrada das personagens principais que brincam e interagem com a plateia, apresentando-se: Chico, o vaqueiro; sua mulher grávida, Catirina, dentro de sua Burrinha Preciosa (boneco de vestir com alça e barra de tecido).

Nesta versão do teatro de bonecos e atores da Cia. Circense, Chico rouba o boi mais bonito da fazenda, tira-lhe a língua, que, após cozida, dá de comer a Catirina, satisfazendo o desejo dela, mas contrariando o Amo (dono da fazenda). Cabia a Chico como vaqueiro dar conta do boi, ou seja, cuidar, alimentar e garantir sua segurança no pasto, mas foi justamente ele que, motivado pelo desejo de Catirina, primeiro tenta comprar o boi, mas desiste dando-se conta de que tudo que possuía não valia sequer o rabo do boi. Ele era apenas um vaqueiro, servo nascido naquelas terras, sendo a fazenda, o gado, ele próprio e tudo que possuía, propriedades do Amo. Seria muita audácia dele propor a

na década de 1970 por causa de seu conteúdo erótico, considerado como a tradução em música de sexo explícito.

¹³Possivelmente Michelle foi inspirada nas noites da Boate la Maison, que eram exibidas em programa de TV aberta local nas madrugadas nas décadas de 1980-90, cujos números de *strip-tease* utilizavam-se de trilha sonora erótica.

compra do boi, mas, ainda assim, cede às imposições e confusões criadas por Catirina. Quando ele toma coragem e faz sua proposta, em resposta, ouve do Amo: “Com todo seu dinheiro você não compra nem a bosta do meu boi”¹⁴. Humilhado, Chico se conscientiza de sua posição servil, pois não tem recursos financeiros para aquisição de qualquer bem material.

Atormentado dia e noite por Catirina que entra e sai de cena sem lhe dar descanso hora sequer, Chico decide ceder aos caprichos dela, mas antes é abordado pela Caipora, elemento mitológico afro-indígena. Trata-se de uma espécie de assombração que lhe põe mais medo para realizar o desejo da mulher buchuda: roubar o novilho mimoso do Amo e tirar-lhe a língua para Catirina comer. Pelo fato de ser uma boneca de cruzeta, hora pequena e no minuto seguinte torna-se gigante, a Caipora representa o tormento de Chico, perturbando-lhe o sono, tirando-lhe a paz neste e em outro mundo. Ele estava sem saída.

Na cena seguinte, entram os Cazumbas¹⁵, criaturas míticas elementais que auxiliam Chico a realizar o desejo de Catirina, que tá com o bucho no pé da boca e não pode mais ser contrariada sob pena da criança nascer com a aparência daquilo que foi o objeto do desejo da mãe, ou seja, nascer com a cara de boi. Os Cazumbas, em número de três, com suas máscaras (carcaças de cabeça de boi), orelhas grandes e túnicas largas até os pés, chacoalham nas mãos seus chocalhos de ferro, dançando de seu modo peculiar ao redor do boi, e, assim, movimentam-se em cena para criar um ambiente mágico, entre a realidade e a fantasia, para que Chico retire o pedaço tão desejado por Catirina, a língua.

Finalmente, na sequência, ouve-se em *off*, a voz de Catirina que saboreia atrás da empanada a iguaria tão aguardada e desejada. Diz ela a Chico:

Catirina:

- Aí Chico, que linguada boa. Põe mais pimenta. Bota farinha, Chico; bem molhadinha Chicooooo;

¹⁴ Os fragmentos aqui citados foram lembrados por Silvana em dedicado trabalho de reconstrução dos diálogos a partir da memória juntamente com Gilson César e Sandra Cordeiro. Os mesmos, animados pela escrita desse texto, empreenderam uma busca em seus arquivos pessoais pelo texto original.

¹⁵ Conforme descreve Tácito Borralho, este personagem de vasta cabeleira, túnica africana trapezoidal e máscara zoomórfica era anteriormente presente nos bois de sotaque da Baixada (Borralho, 2018, p.173).

- Põe mais farinha, Aí, Aia Aí
- Que linguada boa, Chico!!

A plateia diverte-se com as vozes em duplo sentido que vem detrás da empanada. Enquanto isso, Beto e as atrizes fazem vozes em *off* enquanto vestem nas duas mãos as índias e caboclos de pena (bonecos de luva) para a cena seguinte: a procura do vaqueiro pelo patrão.

Vozes (em *off*) gritam: Roubaram o Boi. Roubaram o Boi!
O Amo grita: - Cadê meu Boi, Chico? Chicooooooooooooooooooooo!

As vozes apontam aquele que roubou o boi. Estas vozes que se confundem com as da comunidade, envolve todos que querem tirar a culpa de si. Elas ampliam-se para avisar ao Amo a culpa de Chico.

Vozes (em *off*): - Disseram que foi Chico que roubou para dar para Catirina comer.
Amo: - Quem? Chico!!!

A notícia circunda a plateia e a fofoca que isso gera resulta na prisão de Chico, que aparece na frente da empanada com as duas mãos amarradas por cordas acima da cabeça, puxado e surrado pelos caboclos de pena (bonecos de luva animados por Beto, Gilson ou por um contrarregra). No alto da empanada o boi é declarado doente e para curá-lo é chamado o Pajé (objetos animados). Dois maracás de cabaça (indígena) animados por mãos aparentes e movimentos circulares realizam o ritual de cura (pajelança) do boi.

Enquanto isso, Catirina, satisfeita pela comilança de seu desejo, completa a sua gestação e, sentindo as fortes contrações do parto vai ao encontro de Chico para avisá-lo. Catirina interrompe a cena do castigo entrando escandalosamente com as mãos nas cadeiras e pernas abertas, e, aos gritos de dor e sem demora, é chegada a hora do parto. Diz ela a Chico: “Não há mais tempo, o Pequeno vai nascer!”. Enfática, Catirina cruza as pernas para retardar o nascimento do/a filho/a, enquanto Chico é intimado a se libertar rompendo as amarras que o aprisionavam. Ele assim o faz, declamando os seguintes versos:

Levanta, meu boi ligeiro
Levanta, meu boi razão
Contrário está te esperando
Nas terras do Maranhão.

Levanta, meu boi guerreiro
E urra forte de novo
Expulsa para bem distante
Os inimigos do nosso povo¹⁶

Levanta, meu boooooi...

Com a força dessas palavras de conscientização política de sua história de escravidão, Chico canta a sua libertação livrando-se das cordas que o prendem, corre para sua amada e prepara-se para fazer o parto de Catirina.

Em cena aberta, utilizando técnica para participação do público que é novamente convidado a contribuir. Chico deita Catirina sobre um caixote. Esta, com as pernas para cima, satirizando a posição natural de parto, entre gemidos e apelos a Chico que, sem saber como fazer, pergunta à plateia se ali se encontra algum médico, parteira ou veterinário, num jogo de triangulação que dura toda a cena desse ponto em diante. Chico e Catirina improvisam. Por três vezes fazem o corte da ação: a oração, o benzimento e o nascimento. A oração (cantada por Chico é repetida por Catirina):

Chico: Me deito com Santo Antônio.

Catirina repete: Me deito com Santo Antônio

Chico: Me deito com São João,

Catirina repete: Me deito com São João

Chico: Me deito com São Pedro

Catirina repete: Me deito com São Pedro

Chico: Me deito com São Marçal.

Catirina: Paraí Chico! (Indignada, virando-se para a plateia) Tu queres que eu me deite com o Céu interinho?!!

Chico (com as mãos na cabeça): Ô Catirina, tu quebrou a oração, mulher!! Agora tem que fazer tudo de novo. Deita aí que vou te benzer.

Chico faz o benzimento com a seguinte quadrinha:

¹⁶ Trecho de poema de Ribamar Feitosa, considerado poeta revolucionário e de protesto nos anos da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) que foi passado a Silvana pelo próprio poeta no grupo O Pote (Poesia e Teatro), que atuava na teatralização de poesias e era coordenado por Ana Teresa Desterro Rabelo (Estrelinha).

Pelo Sinal,
Castanha Real
Comeu toucinho,
Não te fez Mal

Se mais tivesse
Ainda comia
Até logo minha avó,
Até logo minha tia.

Ao final da oração, Chico mergulha por entre as pernas de Catirina, sendo encoberto pela saia, que vira uma espécie de empanada para ocultar o trabalho de desatar os nós da barriga de pano de onde sai o filho ungido e paramentado. O menino chega ao mundo amparado pelas mãos de Chico, que grita: “Nasceuuuuuuu!!”

Em seguida, apresenta à plateia o filho Chiquinho, um boneco de espuma e papelão, paramentado com as roupas tradicionais de um vaqueiro de Bumba Meu Boi – calça e camisa de manga, peitoral, chapéu, sapato. Surpreendida, a plateia ri e aplaude, finalizando esta cena com a entrada do boneco boi triunfante no palco, como símbolo do recomeço e renovação desta brincadeira anual.

O boi entra em cena para sacramentar a libertação dos/as oprimidos/as, avisando que no céu e na terra Chico foi perdoado, pois o Amo precisa dele para o trabalho na fazenda. Assim, todos/as estão abençoados/as. Símbolo do ciclo de vida, morte e renascimento, o boi (boneco de vestir) revela que as orações foram atendidas e os céus desceram à terra e fizeram o boi renascer.

(Des)Continuidades e reverberações

Este espetáculo iniciou sua temporada em 1991, no Convento das Mercês, em evento da própria instituição. Deste ano em diante, fez ampla circulação pelos mais diversos palcos dos arraiais juninos, estendendo suas apresentações em praças, ruas, escolas, shoppings e clubes sociais recreativos de São Luís nos meses seguintes. Permaneceu em circulação por quase dez anos, e pode-se dizer que colaborou para consolidar a Cia. Circense de Teatro e Bonecos no cenário cultural da cidade. Assim, a Cia. Circense conquistou uma

nova sede, o Casarão dos Bonecos¹⁷, e o espetáculo sobreviveu às desavenças entre os integrantes e às mudanças em sua composição.

Ao longo dos anos, como já foi mencionado, outros integrantes se somaram à Cia. Circense, dentre os quais Gilson César, ator, mímico e animador, e José Maria Medeiros, como músico (saxofone) e sonoplasta. Além destes, participaram da equipe técnica, João Souza (muito conhecido no meio artístico como Índio) na iluminação; no figurino, Maria Fortunata do Nascimento e Mundinha Freitas, para os Cazumbas e outros adereços; na produção artística e executiva Ana Ramos¹⁸. Além de motoristas autônomos no transporte¹⁹ e a participação de artistas e colaboradores como contrarregras.

A morte de Humberto Henrique Bittencourt, nome de batismo de Beto, em 15 de agosto de 1999, decreta o fim desta montagem, tornando impossível para as atrizes Silvana e Sandra a encenação sem sua presença. Embora tenha nascido no município de Pinheiro, região da baixada maranhense, em 5 de setembro de 1962, foi em São Luís que Beto passou a maior parte de sua vida dedicada inteiramente à arte do Teatro de Bonecos – luva, vara, fio e gigante, dentre outras técnicas de criação de seus “filhos” e “filhas” (Pirilampo, Feioso, Fofinho, Escrete, Pitaco, Flor Delírios, a fera Brigitte, a stripper Michele Duchese, seus bonecos gigantes e outros), contação de histórias e aprimoramento de suas múltiplas habilidades circenses, destacando-se na pirofagia, nos malabares e no chicote. Em 1994, como ponto alto de sua carreira, participou do Festival Mondial *des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières*, França. Atualmente, uma parte do seu acervo pode ser visitado no Museu Casa de Nhozinho, na Rua Portugal, no centro histórico. A outra parte do acervo é mantida por seus familiares por meio da Sociedade Artística e Cultural

¹⁷ Localizado no Beco dos Catraieiros, nº 210, Praia Grande, no centro de São Luís, próximo ao Mercado das Tulhas, onde hoje se articula um novo coletivo que desenvolve o projeto A Vida É Uma Festa.

¹⁸ Inicialmente a produção era feita pelos próprios artistas, mas em reunião fizeram o convite a Ana Socorro Ramos Braga, que aceitou e encarregou-se da produção artística e executiva do espetáculo nos anos de 1996 e 1997. Inseriu o teatro de animação para os mais diversos espaços, estabelecendo até três apresentações por noite em locais diferentes nas temporadas mais intensas, destacando-se além do período junino, a temporada do dia das crianças no mês de outubro, bem como a execução de temporada nesses espaços.

¹⁹ Foram motoristas da Companhia os seguintes: Seu Mousinho, Seu Antônio e Seu Cabeleira.

Beto Bittencourt, que desenvolve projetos culturais e socioeducativos especialmente na região da baixada maranhense e em São Luís.

Urrou, Boi!! Elementos para análise da Peça

Um primeiro ponto de destaque de nossa análise é que, nos contextos tradicionais do Bumba Meu Boi, os personagens Chico (Pai Francisco) e Catirina (Mãe Catirina) até a década de 1990 são feitos quase que exclusivamente por homens. No caso de Catirina, homens de vestido largo de barriga proeminente, o que torna mais evidentes, caricatos e grotescos os movimentos. Na proposta aqui analisada, Catirina é feita pela atriz e bonequeira Silvana Cartágenes, e Chico pela atriz, palhaça e bonequeira Sandra Cordeiro. No contexto dos anos de 1990, pode-se dizer que a Cia. Circense rompeu com a “tradição”, sugerindo talvez pela primeira vez a liberdade da mulher ocupar esse lugar, o que, como dissemos, era incomum naquele período. A Catirina de Silvana Cartágenes é forte porque centraliza o jogo cênico carregada de intenções no modo como ela contracena com os três bonecos-boi animados por Beto Bittencourt ao longo do espetáculo. No início, um bozinho de luva que dançava com um vaqueiro de fita na empanada, evocando nesta dança o sotaque de orquestra. Depois um bozinho de fio, acompanhado de rajado (boneco vaqueiro de fita), que representam o sotaque de zabumba. E, na última cena, o “boneco de vestir ou boneco máscara”, assim como foi denominado por Borralho (2018; 2020), o boi tradicional no qual o miolo, espírito ou animador é ocultado pela barra de tecido, executando sem ser visto os movimentos baiantes ao som das matracas (pedaços de madeira) que caracterizam o som/sotaque da ilha de São Luís.

Nessas cenas, quando Catirina dança com o boi, mimando-o, cativando-o para seu desejo de mulher buchuda, ao mesmo tempo pelo jogo corporal e a marcação cênica, conduz o público para compreender as etapas da tensão dramática em que gradativamente impõe a Chico sua vontade. Culminando, após intervenção da Caipora, dos Cazumbas e do Pajé, no desfecho por meio da celebração do nascimento da criança e a ressurreição do boi. As atitudes de Catirina se caracterizam também reforçar para o público uma perspectiva

política, deliberadamente (ou propriamente afrodiáspórica) criada pelo jogo de subversão, na brincadeira, da ordem social e econômica estabelecidas desde o período colonial e escravocrata. A encenação da Cia. Circense ressalta que a brincadeira do boi é (ou pode vir a ser) estratégia de resistência e insurreição. E que a sátira e o escárnio presentes no enredo são o reflexo da persistência de suas culturas de origem, especialmente, porém não exclusivamente, caboclas, afro-indígenas que não podem ser essencializadas uma vez que se fundiram pela assimilação das múltiplas culturas que resultam nos personagens Caipora, Cazumba, Caboclos de Pena e Fita, Índias, Pajé e outros, de contextos designados por região como sotaques, maneira como cada grupo se expressa corporal, musical e plasticamente com figurinos, formas animadas e adereços específicos.

Outro ponto de destaque é o uso da máscara preta – de meia com abertura para olhos e boca, com nariz laranja proeminente aplicado à máscara – pela personagem Catirina (ver Figura 1), como ainda se faz no modo mais popular e tradicional da brincadeira. Considerando-se que Sandra Cordeiro no primeiro ato, é o palhaço Fantasia, optou-se pela continuidade de sua máscara de palhaço no segundo ato, acrescentando-se adereços como chapéu de couro e bigode pintado, reforçando assim a perspectiva circense. Do mesmo modo, Beto, usava a maquiagem do seu palhaço Pirilampo enquanto se revezava, conforme foi mencionado, em diversos personagens como ator-bonequeiro. Catirina, entretanto, permaneceu com a máscara preta, uma vez que este era um elemento da personagem e a *black face* não era uma discussão à época no nível local.

Pioneiramente, nesta versão circense da comédia popular do Bumba Meu Boi, utilizam-se três técnicas de animação do boneco boi: luva, marionete de fio e o tradicional boneco de vestir, conforme mencionado. Além das personagens centrais tradicionalmente representadas por humanos, Chico e Catirina são palhaços, e as demais personagens foram substituídas por bonecos: caboclo de pena (boneco de luva), caboclo de fita (boneco de fio), vaqueirinho (boneco de luva), outros vaqueiros, índias (boneco de luva), Amo/Fazendeiro (boneco de marote) e pajé (maracá-objeto animado). As personagens Cazumba, Caipora e

Burrinha são “boneco de vestir ou boneco máscara” (Borrvalho, 2018; 2020) que ganharam releitura, embora com a mesma função, uma vez que possuem estética diferente da forma tradicional na pintura, figurino, adornos e utilização de outros materiais. A Caipora, por exemplo, era ao mesmo tempo uma boneca de vestir, de vara e cruzeta (com um ou dois animadores), com a finalidade de alterar seu tamanho em cena para assombrar, amedrontar, podendo ser identificada como uma alma de outro mundo, um ser mágico, ou “fantástico”, como destaca Tácito Borrvalho (2018; 2020) em suas pesquisas sobre o teatro popular maranhense. Ainda na perspectiva deste autor, o Bumba Meu Boi é originariamente caracterizado pela sua música, dança e elementos animados²⁰

Destacamos que na linguagem específica do teatro de animação, a Cia. Circense encenou o roteiro no palco que foi pensado como um picadeiro e o encenou didaticamente para o público. O fato desse roteiro oral ter sido nomeado como “auto” é questionado porque nem sempre ocorre nos contextos de promessa em que se apresenta ou brinca na comunidade, onde é chamado de comédia ou palhaçada²¹. Ocasões em que pode até mesmo não ter os personagens principais Chico e Catirina, conforme menciona Tácito Borrvalho quando analisa os conjuntos do mesmo sotaque no interior do Estado:

as comédias ou palhaçadas executadas por palhaços ou palhaceiros, desconhecem o casal central da trama mais difundida e tecem seu enredo com tamanha liberdade, com temas totalmente renováveis a cada ano, centrados nos acontecimentos mais importantes, palhaços e bichos (bonecos) são o esteio da representação (Borrvalho, 2018, p.171-172).

De maneira que a diversidade de formas como a brincadeira e os brincantes se apresentam em diferentes regiões e contextos e sua atribuição como “auto” pode ser redutora no sentido mencionado por Cavalcanti (2006, p. 75), pelo fato de não corresponder à diversidade e também porque não leva em

²⁰ De acordo com ele, “o boi é um bailado popular preche de formas abstratas de brincar que vai da dança com coreografias exuberantes marcadas por cantos e instrumentos, à apresentação de um auto com falas e interpretação de atores, atores mascarados e bonecos” (Borrvalho, 2018, p.173).

²¹ Assim como se refere a esses termos Martins (2021, p.105) em seu estudo sobre o bumba meu boi de Pindaré em São Luís. Esta autora registra o termo batuque utilizado no séc. XIX pelas elites para se referir às festas negras e outras identidades sociais marginalizadas, reivindicando a sua regulamentação e controle.

conta as distintas etapas do ciclo junino no Maranhão²² nem corresponde à estrutura erudita dos autos medievais²³ em sua forma e conteúdo. Todavia, conforme acertadamente pontua Borralho, acreditamos que “o que se convencionou chamar assim [no Maranhão] foram as formas variadas de **roteiros dramáticos**, que são apresentados (quando o são) por alguns conjuntos de determinados sotaques” (Borralho, 2018, p. 171, grifo nosso).

Destacamos por fim, a intenção dos/as artistas/as de questionar o sistema dominante por meio do riso, da sátira, do jogo social que se revela no jogo teatral, desnudando as complexas relações da luta de classes e raça. Nesta encenação encontramos e identificamos a presença africana e indígena destacadas tanto na estética dos bonecos e máscaras como no improviso/brincadeira, e também nas indumentárias, na música, na dança e na estrutura cênica. Mesclando as tradições, condensando estilos/sotaques, mantendo a diversidade das características fisionômicas dos bonecos em seus aspectos étnicos, sociais e econômicos, atribuem à montagem teatral um posicionamento original. A exemplo disso, Catirina, mulher negra, é (ou poderia vir a ser) protagonista da ação, e assim expõe não apenas questões hoje compreendidas e relacionadas ao gênero, mas também revelando as lutas, negociações e resistências dos/as subalternizados/as no interior da ordem social, política e cultural.

A marcação e o bailado dos/as bonequeiros/as durante a animação revelam aos olhos de hoje um segundo espetáculo, com movimentos correspondentes à agilidade e versatilidade técnica, bem como revela a dança dos bonecos, que reproduzem no interior da empanada as movimentações e passos tradicionais da brincadeira do Bumba Meu Boi, especialmente nos personagens coletivos quando utilizam bonecos e objetos animados nas duas mãos.

²² O ciclo festivo do boi é dividido em quatro etapas: os ensaios, o batismo, as apresentações públicas ou brincadas e a morte.

²³ De acordo com Cavalcanti (2006), “uma das formas mais populares do teatro medieval, o auto é uma composição teatral que surgiu na Espanha em meados do século XII. Composto por um único ato que transita entre o religioso e o profano, suas personagens alegóricas simbolizam as virtudes, os pecados, anjos e demônios”.

Lá vai – Algumas considerações para o romper da aurora

Nesta primeira escrita sobre o espetáculo “O Desejo de Catirina: o auto do Bumba Meu Boi” procuramos identificar algumas possíveis contribuições do espetáculo estudado na construção da dramaturgia baseada nos dramas populares com o uso de múltiplas linguagens para ator/atriz-bonequeiro/a, máscaras e objetos, tendo como elementos centrais os bonecos e adaptável a múltiplos espaços e públicos.

Cabe mencionar que o universo circense se fazia presente tanto no primeiro ato quanto no segundo, integrando-os enquanto unidade, porém ambos eram, quando necessário, apresentados separadamente, constituindo-se em um espetáculo em si. O que tornava a sua duração variada de acordo com a ocasião e com o público e, especialmente, com o interesse do contratante.

Concebido como dramaturgia popular de circo, “O Desejo de Catirina” garantiu aos artistas renda regular, sustento e a possibilidade de investimentos financeiros em suas carreiras individuais. A sede da Cia. Circense manteve o grupo afinado na elaboração dos bonecos, figurinos, máscaras e adereços de cena para este e outros espetáculos, bem como para seus trabalhos independentes. Beto mantinha a Cia. Pirlampo, que se encerra com sua morte, mas sua irmã Joana Bittencourt dá continuidade, conforme foi mencionado, por meio da Sociedade Artística e Cultural Beto Bittencourt, responsabilizando-se pela preservação do acervo, montagens de espetáculos, desenvolvimento de oficinas e execução de projetos artísticos. Silvana Cartágenes com o espetáculo “Catirinando” (2008 a 2014) potencializando a personagem Catirina com novo enredo e grande elenco. Posteriormente, com a criação da Cia. Reboição de Teatro de Bonecos, com os espetáculos “Kabupe, o Cavalo Voador” (2014), e “Jardim das Margaridas” (2015). E Sandra Cordeiro, com o espetáculo “Brincadeiras de Encantação”, e depois com a criação da Cia. Pés de Fulô.

Silvana e Sandra fundaram em 2019 o coletivo Mulheres Bonequeiras, articulando as artistas da ilha de São Luís em encontros denominados de Chaneco para discutir a realidade das mulheres bonequeiras maranhenses no teatro de animação e estimular a criação de novas produções.

Pode-se dizer que o espetáculo enfocado inspirou outras encenações deste auto popular para o palco italiano e para a rua, reverberando nos contextos comunitários, escolares e no meio artístico e cultural até os dias atuais. As reverberações apontam para necessidade de futuras pesquisas acerca dos aspectos da formação e atuação dos/as bonequeiros/as ancoradas em valores, costumes, atitudes, formas e expressões do imaginário local e regional e no comprometimento com a transformação social.

Referências

BRASIL, **Dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**, 2011. Brasília. Disponível no site eletrônico do IPHAN:
[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_bumba_meu_boi(1).pdf)

Boi dança com bonecos e atores. **Jornal O Imparcial**, São Luís, 28 de maio de 1997.

BORRALHO, Tácito Freire. **O boneco do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura/ SESC, 2005.

_____. Os elementos animados no Bumba-Meu-Boi do Maranhão. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 02, p. 156-178, 2018. DOI: 10.5965/2595034701022006156. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701022006156>
Acesso em: 8 jun. 2023.

_____. **Os elementos animados no Bumba-Meu-Boi do Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 2020.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Temas e variantes do Mito: sobre a morte e a ressurreição do Boi. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, nº 1. Abr.2006. Disponível em:
<https://marialauracavalcanti.com.br/2020/12/15/tema-e-variantes-do-mito-sobre-a-morte-e-a-ressurreicao-do-boi/> Acesso em: 29.maio.2023.

_____. Por uma antropologia dos estudos do folclore: o caso Maranhão. In: FERRETTI, S. F.; RAMALHO, J. R. (Org.). **Amazônia, desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural**. São Luís: EDUFMA, 2009. p. 199-218.

Drama de Catirina na rua e no palco: a Cia Circense de Teatro e Bonecos, O Desejo de Catirina baseado no auto do bumba-meu-boi para o período junino. **O Estado do Maranhão**, São Luís, 23 de junho de 1996.

MARTINS, Carolina. Políticas e culturas nas histórias do bumba meu boi no Maranhão. Teresina: Cancioneiro, 2021.

PEREIRA, Roberto. **Rodas Negras: capoeira, samba, teatro e identidade nacional (1930-1960)**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

RIBEIRO, Lio. **Salve, Beto Bittencourt - bonequeiro**, disponível no seguinte site:

<http://www.lioribeiro.com.br/2013/09/salve-beto-bittencourt-bonequeiro.html> Acesso em 29.maio.2023.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro: Maranhão**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte; Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. (Cadernos de Folclore, v. 3).