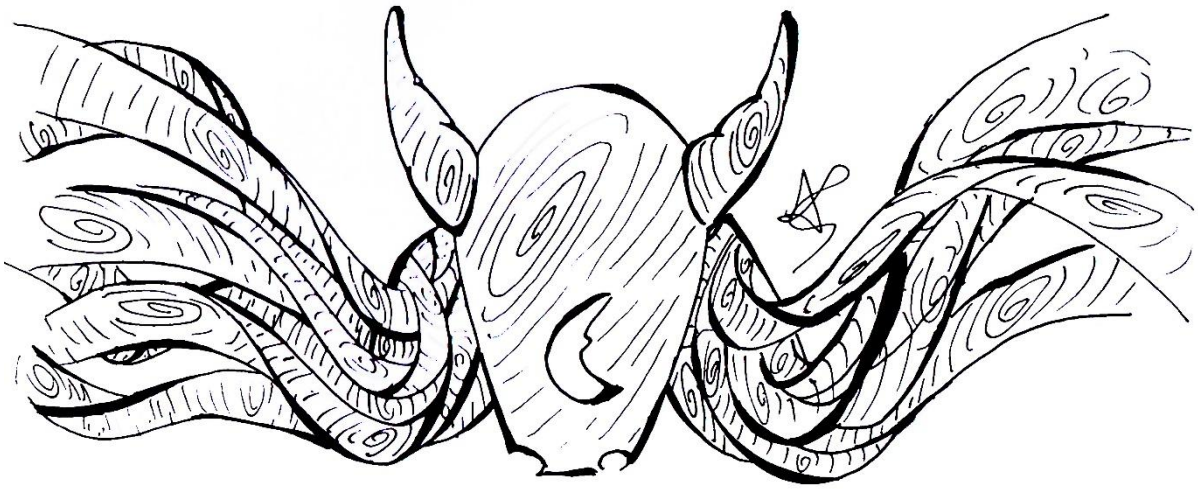


O Manejar da Encenação da Companhia Teatral Quixotes Del Grão Pará

***

Marilo Ferreira Santos

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE - UFPA
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA
LICENCIATURA EM TEATRO

MURILO FERREIRA SANTOS

O AUTO DA VACA-BUMBÁ ROSINHA CHEIROSA:
O Manejar da Encenação da Companhia Teatral Quixotes Del grão Pará.

Belém/PA
2019

MURILO FERREIRA SANTOS

O AUTO DA VACA-BUMBÁ ROSINHA CHEIROSA:
O Manejar da Encenação da Companhia Teatral Quixotes Del grão Pará.

Monografia apresentada à Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado no Curso de Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Prof. Dra. Olinda Margaret Charone.

Belém-PA
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da Escola de Teatro e Dança da UFPA - Belém-PA

S237t Santos, Murilo Ferreira

O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa: O Manejar da Encenação da Companhia Teatral Quixotes Del grão Pará / Murilo Ferreira Santos -- 2019.

Orientadora: Prof. Dra. Olinda Margaret Charone.

Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em Teatro, Belém, 2019.

1. Teatro popular - Pará. 2. Teatro de Grupo. 3. Cultura popular - Pará. 4. Representação teatral. 5. Folclore - Pará. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.098115

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

SERVIÇO PÚBLICO FEDRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIENCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

ESCOLA DE TEATRO E DANÇA DA UFPA – UFPA

ATA DE AFERIÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos quatro dias do mês de julho do ano de dois mil e dezenove, às dezenove horas, reuniu-se no Auditório desta ETDUFPA, a Banca Examinadora composta pelos professores: Profª. Drª. Olinda Margaret Charone (Orientadora e Presidente), Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués (Examinador) e Prof. Me. Anibal José Pacha Correia (Examinador), para a avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso de autoria do aluno MURILO FERREIRA SANTOS, intitulado: "O MANEJAR DA ENCENAÇÃO DA COMPANHIA TEATRAL QUIXOTE DEL GRÃO PARÁ".

Após a apreciação do trabalho escrito e da apresentação pública oral e expositiva, a banca promulga o seguinte resultado:

O trabalho foi APROVADO **com conceito** EXCELENTE
com as seguintes observações: Organização da escrita. e corrigir todas as indicações propostas pela banca.

e após constar, foi lavrada a presente Ata, que depois de lida e aprovada, foi assinada pelo presidente e demais membros da banca examinadora.

Belém, 04 de julho de 2019

Olinda Margaret Charone
Profª. Drª. Olinda Margaret Charone
Orientadora e Presidente de Banca

Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués
Examinador

Prof. Me. Anibal José Pacha Correia
Examinador

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Murilo Ferreira Santos

Murilo Ferreira Santos

Local e Data: Belém, 15 de Outubro de 2019

Dedico esta, bem como todas as minhas demais conquistas, a minha amada mãe Eliana Olegario, a minha companheira de jornada Joyse Carvalho e minha filha Lívia Carvalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus, que em sua infinita sabedoria colocou força em meu coração para vencer essa etapa de minha vida.

A Dionísio, metamorfoseando meu corpo.

A minha mãe Eliana Olegario (in memoriam), que não pode estar presente neste momento tão incrível da minha vida, mas se hoje consegui concluir a faculdade, devo tudo a ela. Seus ensinamentos e valores alimentaram minha alma e conduziram meus passos até aqui. Saudades eternas!

Joyse Carvalho, por ser uma pessoa incrível que conheci e se tornou amiga e companheira de vida, sempre apoiando as minhas loucuras, meus estresses, segurando a barra da faculdade e da nossa casa para eu terminar o curso.

Lívia Carvalho, minha pequenes, que durante esses dois anos de conclusão de curso traz seu sorriso para casa. Quando nos momentos mais difíceis, ao chegar em casa à noite, ela corre com um sorriso gritando “papai”, pelos abraços nos momentos de lágrimas, pelos dias que acordou tão cedo para atravessar de um bairro ao outro para eu que eu pudesse escrever essas palavras. Te amo filha!

Deixo aqui um agradecimento especial à vovó Zilda Ferreira e ao meu tio Emir Ferreira, que sempre deram forças e investimento financeiro para concluir essa etapa.

Ao Meu Sogro Admilson Medeiros, ajudando diretamente na minha vida, me criando como pessoa e artista, acolhendo-me em sua casa durante esses quatros anos, ajudando a criar minha filha e por proporcionar esse estudo dentro do seu grupo teatral.

Aos meus segundos pais Marielza Ferreira e Edinaldo Ferreira e o irmão/primo Fabio Ferreira, tendo grandes contribuições durante a finalização deste trabalho, ficando com minha filha durante o dia todo para essa escrita.

A todo o Grupo Quixotes Del Grão Pará com O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa, me recebendo de braços aberto e contribuindo para o estudo.

Ao incrível Juan Silva pela arte da capa deste trabalho.

A minha escorpiana Dani Cascaes, por ser uma fotógrafa incrível e por me ajudar durante o curso e na vida pessoal.

Aos amigos de classe que choramos, gritamos, rimos, vivendo bons momentos com vocês: Dani Cascaes, Augusto Aragão, Lorena Coelho e Sawaki Oliveira.

Aos amigos não só de rolês, mas que conquistaram meu coração e me deu abraços quando precisava: Rayane Trindade e André Laune.

Ao Gerfison Soares pela revisão deste trabalho.

À Escola de Teatro e Dança da UFPA por me proporcionar um leque de conhecimento e estrutura para ser um bom profissional.

Aos professores: Claudia Gomes, Larissa Latif, Karine Jansen Anibal Pacha, Ivone Xavier, Wlad Lima e Iara Souza por serem mais que professores e sim, companheiros nessa minha estrada.

À Olinda Charone, minha orientadora que nunca desistiu de mim e com ela pude conhecer o teatro popular e ter um enorme prazer de escrever sobre.

RESUMO

Este trabalho tem como tema: O Auto Da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa: O Manejar da Encenação da Companhia Teatral Quixotes Del grão Pará. No qual se investiga através da observação participativa os processos da encenação do Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa. Cria-se como identidade cultural através da etnometodologia poética em conformidade com a memória do dramaturgo/diretor Admilson Medeiros como mote para o surgimento do grupo e posteriormente do Auto. O projeto se compõe em três momentos: O manejar dos piquetes, compreender o manejamento da construção do Auto e o papel da encenação nesse contexto tendo como autor principal o diretor do grupo; O pasto, tendo a compreensão do processo de encenação da dramaturgia do cortejo à observação participante dialogando com o roteiro de encenação junto com o texto dramatúrgico, das descrições das atividades, entrevista com o diretor/encenador do Auto da Vaca-Bumbá, dos brincantes, coisas ouvidas, sentidas. Contrapartida faço uma ponte com Viola Spolin - Improvisação para o teatro descobrindo métodos possivelmente utilizado pelo encenador e O Leite da Vaca-bumbá Rosinha Cheirosa, trazendo a compreensão de "comunidade" do livro O Tempo das Tribos – O Declínio do individualismo nas sociedades de massa de Michel Maffesoli, fazendo com que o assunto tenha uma aproximação dinâmica, pois tende a uma visão mais aguçada da criação de novas sociabilidades imaginárias e referente a micro sociedade pós-moderna, onde a comunidade (tribos) se forma em redes pela própria vontade de se divertirem e criam compartilhamento de opiniões, valores e gostos estéticos.

Palavras-chave: Vaca-bumbá. Encenação. Teatro em grupo. Teatro Popular.

ABSTRACT

This work has as its theme: The Auto da Bumbá Cow Rosinha Smell: The management of the staging of the Quixotes Del grain Pará Theater Company. In which it is investigated through participatory observation the staging processes of the Auto da Bumbá Rosinha Smell. It is created as a cultural identity through poetic ethnomethodology in accordance with the memory of the playwright / director Admilson Medeiros as motto for the emergence of the group and later of the Self. The project consists of three stages: The handling of pickets, understanding the management of the construction of the Auto and the role of staging in this context having as its main author the director of the group; The pasture, having the understanding of the procession staging of the dramaturgy of the procession to the participant observation dialoguing with the staging script along with the dramaturgical text, the descriptions of the activities, interview with the director / director of the Auto da Vaca-Bumbá, of the children, things heard, felt. By contrast I bridge Viola Spolin - Improvisation to the theater by discovering methods possibly used by the director and The Cowgirl's Milk Rosinha Cheirosa, bringing the understanding of "community" from The Time of the Tribes - The Decline of Individualism in Mass Societies Michel Maffesoli, making the subject have a dynamic approach, because it tends to a sharper vision of the creation of new imaginary sociability and referring to the postmodern micro society, where the community (tribes) is formed in networks by their own will have fun and create sharing opinions, values and aesthetic tastes.

Keywords: Vaca-Bumbá. Staging. Group theater. Popular Theater.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 20
Imagem 2 21
Imagem 3 21
Imagem 4 22
Imagem 5 22
Imagem 6 23
Imagem 7 23
Imagem 8 24
Imagem 9 24
Imagem 10 25
Imagem 11 25
Imagem 12 26
Imagens 13 e 14 27
Imagens 15 e 16 27
Imagens 17 e 18 33
Imagem 19 34
Imagem 20 34
Imagem 21 34
Imagem 22 35
Imagem 23 35
Imagem 24 35
Imagem 25 35
Imagem 26 35
Imagem 27 36
Imagem 28 36
Imagem 29 36
Imagem 30 37
Imagem 31 37
Imagem 32 37
Imagem 33 38
Imagem 34 38
Imagem 35 39
Imagem 36 39
Imagem 37 40
Imagem 38 41
Imagem 39 41
Imagem 40 42
Imagem 41 42
Imagem 42 42
Imagem 43 42
Imagem 44 43
Imagem 45 43
Imagem 46 44

Imagem 47.....44
Imagem 48.....44
Imagem 49.....44
Imagem 50.....45
Imagem 51.....45
Imagem 52.....45
Imagem 53.....46
Imagem 54.....47
Imagem 55.....49
Imagem 56.....51
Imagem 57.....53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11
1 O MANEJAR DOS PIQUETES 17
2 PASTO 20
2.1 PROCESSOS DE CONSTRUÇÕES 20
2.2 ENSAIOS 46
3 O LEITE DA VACA-BUMBÁ ROSINHA CHEIROSA 52
CONSIDERAÇÕES FINAIS 54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 56

“Se tem o boi? Porque não ter a Vaca!?”

(Ad Medeiros)

INTRODUÇÃO

Eu sou Murilo Ferreira Santos, artista–pesquisador, licenciando em Teatro junto a UFPA, nascido em 16 de maio de 1994, no Brasil, na cidade de Belém, no estado do Pará. Iniciei meu trabalho como ator na ETDUFPA (Escola de Teatro e Dança da UFPA) ao cursar o Curso Técnico em Ator, da turma de 2014. No desenho do curso técnico em ator adquiri uma curiosidade à disciplina Teatro Popular, especificamente sobre o Boi-Bumbá.

Minha mãe Eliana Olegário, durante sua vida, sempre ajudou em festas comemorativas da família e da comunidade construindo objetos, acessórios, brindes, roupas para os eventos. Essas confecções, em sua maioria, eram produzidas com material reaproveitados e através de trabalho manual. Lembro-me de muitos momentos de construções dos objetos, pois desde pequeno ajudava na pintura, colagem ou mesmo apenas apreciando o fazer artesanal.

Um desses momentos mais marcantes era mês de junho. Nesse período, a Eliana mobilizava a rua em que morávamos para fazer a festa de São João, o vizinho que é DJ tocava na festa, outras pessoas faziam as comidas, outras viam as brincadeiras e a fogueira. Eu e a mamãe todas as noites construíamos os objetos, o que levava dias para terminar, mas no final ficava lindo de ver as pessoas alegres olhando a decoração, decoração não, o cenário, pois tudo fazia parte de um grande jogo cênico.

A criação em um ambiente em que se respirava e transpirava as brincadeiras de ruas e até mesmo as produções de expressões artísticas da cultura popular como a festa de São João foi o impulso para construção desta escrita, apreciando e percebendo os mistérios e encantos, artifícios da encenação.

Já sabendo fazer essas construções de objetos do ambiente popular através da minha mãe Eliana Olegário, como já dito, mesmo sendo muito fortes as festas populares na minha rua eu nunca construí algo relacionado a Boi-bumbá ou a cordões de pássaros, muito menos a Vaca-Bumbá, consequentemente nunca vivenciei a encenação desses espetáculos. Acredito que esse distanciamento me permitiu querer conhecer mais de perto essa brincadeira, modificando o meu corpo de admirador para acompanhante investigativo.

Durante a formação acadêmica no Curso Licenciatura em Teatro da UFPA, observei que o currículo escolar em relação ao conteúdo Teatro Popular vem por vezes de uma forma reduzida em relação à importância para formação do educador, de modo que se faz necessário criar mecanismos para que possamos dar voz a esse fazer teatral, interpretando o fenômeno a

ser estudado e vivenciando cada vez mais, falando de povo para o povo, tendo uma visão dessa resistência que cada grupo vem se mantendo.

A partir desses atravessamentos, busco conhecer a encenação do Teatro Popular, tanto escrito, como imagens. Tendo na memória a Companhia Teatral Quixotes Del Grão Pará, propus a essa companhia para conhecer esse fenômeno, onde através dos ensaios e conversas buscando como objetivo a investigação da encenação do Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa, incluindo a dramaturgia, possíveis técnicas de construção cênica, modos de atuação e danças.

Tendo em vista que essa aproximação é um facilitador para a construção do trajeto teórico e da pesquisa em campo, parto para uma busca de informações num universo bastante abrangente em obras publicadas, literatura relativa do tema, desde os trabalhos mais detalhistas no âmbito acadêmico até um panfleto. Simultaneamente, a pesquisa de campo vem do convívio com o grupo, atuando como plateia nas apresentações, documentando através de fotos e vídeos os ensaios, a encenação e as entrevistas feita com o fundador/diretor do grupo, Ad Medeiros.

Os autores Bruno de Menezes, folclorista e poeta singular das letras paraense, e o Juraci Siqueira, um poeta com característica regional da poética amazônica, entram para contribuição da necessidade da linguagem cultural.

Para o reconhecimento dos processos da encenação do Grupo Quixotes Del Grão Pará em Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa se entende a etnometodologia[1] poética, através das minhas memórias e do diretor.

A etnometodologia mostra o entendimento entre o compreender e o explicar, sugerindo o conhecimento dos processos de interpretação que utilizamos no cotidiano para fornecer sentido aos nossos atos e os atos das outras pessoas. No falar cotidiano existem variações de características da essência social, abrigando uma capacidade desconhecida ou até mesmo ignorada. Esse mundo social que estou inserido, falando diretamente do grupo a ser dialogado e sobre suas vidas cotidianas,

> concebe o ator como sujeito ativo na construção da realidade, introduzindo o conceito de reflexividade. Incorpora a tese da reciprocidade das perspectivas: apesar de os indivíduos nunca terem experiências idênticas,

[1] Os estudos etnometodológicos surgiram com Harold Garfinkel, a partir do final da década de 1950, nos Estados Unidos. O livro inaugural nessa corrente, Studies in Ethnomethodology (GARFINKEL, 1984), vem sendo traduzido e publicado em português desde 2009, capítulo por capítulo, graças ao esforço do grupo de Paulo Gago e Raul Magalhães (2009) na Universidade Federal de Juiz de Fora. Entretanto, algumas obras em português, na década de 1990, influenciaram pesquisadores brasileiros no desenvolvimento de seus estudos no campo da sociologia.

> pois cada um deles tem um modo próprio de interpretar, eles supõem que sejam idênticas para fins práticos. (Silva et al, 2015, p. 235).

Através dos estudos etnometodológicos busco descrever meus relatos e dos membros do grupo, onde quer e por quem quer que sejam feitos, ao mesmo tempo em que se isenta de qualquer julgamento quanto à sua adaptação ou identidade, valor, importância, necessidade ou praticidade. De acordo que:

> Chamamos a essa política de procedimento de "indiferença etnometodológica [...] Nosso trabalho não se posiciona, portanto, em qualquer relação modificadora, elaboradora, contribuidora, detalhadora, subdivisora, explicadora, construtora de fundações quanto ao raciocínio sociológico profissional, tampouco nossa "indiferença" é dirigida a essas ordens de tarefas [...] Pessoas que fazem estudos etnometodológicos não podem "se importar" mais ou menos com o raciocínio sociológico profissional do que podem "se importar" com as práticas do raciocínio legal, raciocínio conversacional, raciocínio adivinhatório, raciocínio psiquiátrico e tudo o mais. (GAGO it al, 2012, p. 229 - 230)

Assim, incluindo o sujeito na pesquisa, proporciono o entendimento próprio desse grupo. Na medida em que investigo, uso ou trato os diálogos dos membros com a preocupação de esclarecer essas falas no interesse da compreensão do leitor, podendo dar uma expressão ou elocução[2] para os sujeitos, considerando que "a respeito desses fenômenos, começamos por observar que essas elocuções são regularmente tratadas por todos como oportunidades para práticas reparadoras; que tais práticas não são nativas apenas à pesquisa, mas a todos os usuários da linguagem natural". (GAGO it al, 2012, p.231)

A investigação da encenação do espetáculo Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa se constitui de três momentos. O MANEJAR DOS PIQUETES, nos localizando da fonte principal da subsistência desse solo para compreendermos o manejo da construção do Auto e o papel da encenação nesse contexto, permitindo a nutrição da escrita de forma simples e clara, tendo como autor principal o diretor do grupo, Ad Medeiros.

Após o caminho já estruturado, mostrarei a minha compreensão do processo de encenação da dramaturgia do cortejo O PASTO, utilizado à observação participante diálogo com o roteiro de encenação junto com o texto dramatúrgico, das descrições das atividades, entrevista com o diretor/encenador, dos brincantes, coisas ouvidas, sentidas, e outros fenômenos relevantes para a pesquisa durante o percurso atemporal do ensaio até a apresentação e, percebendo a qualidade da dramaturgia, na qual os próprios componentes cantam, dançam, tocam, dando a base para a dramaturgia.

---

[2] Ação ou efeito de demonstrar um pensamento (ou opinião) através da utilização de palavras. Disponível: https://www.dicio.com.br/elocucao/ Acessado em: 14/05/2019

Em contrapartida, faço uma ponte com Viola Spolin–Improvisação para o teatro descobrindo métodos possivelmente utilizado pelo encenador,

> "o jogo de improvisação passa a ter o significado de descoberta prática dos limites do indivíduo, dando ao mesmo tempo as possibilidades para a superação destes limites. Longe de estar submisso a teorias, sistemas, técnicas ou leis, o ator passa a ser o artesão de sua própria educação, aquele que se produz livremente a si mesmo.". (SPOLIN. 2010, p. XXIV)

Por fim, O LEITE DA VACA-BUMBÁ ROSINHA CHEIROSA trazendo a compreensão de "comunidade" o livro O Tempo das Tribos – O Declínio do individualismo nas sociedades de massa de Michel Maffesoli, fazendo com que o assunto tenha uma aproximação dinâmica, pois tende a uma visão mais aguçada da criação de novas sociabilidades imaginárias e referentes a micro sociedade pós-moderna, na qual a comunidade (tribo) se forma em redes pela própria vontade de se divertir e cria compartilhamento de opiniões, valores e gostos estéticos. Reconhecendo "aqui a ideia da persona, da máscara que pode ser mutável e que integra sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque são representadas em conjuntos". (MAFFESOLI, p. 17. 2014)

Por não se ver obras ou produções de literaturas existentes no teatro em relação a Vaca-Bumbá, busco bibliografia em livros que consta o Bumba-meu-boi, Cordões de Pássaros, a encenação e jogos teatrais, contribuindo para contextualizar e entender o trabalho e a ter a compreensão da dinâmica do trabalho em grupo para a realização da brincadeira da Vaca-bumbá Rosinha Cheirosa.

A compreensão de teatro popular no Brasil iniciou no final da década de 1950 com a identificação de um público atraído em ver nos palcos as mais diversas questões nacionais, o que resultou em uma natureza regionalista formada principalmente por Ariano Suassuna e João Cabral. Em 1951, no Rio de Janeiro o folclorista e poeta Bruno de Menezes buscando evoluir e não modificar a apresentação do auto (características do nosso folguedo), defendendo no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore a tese da Matriz Africana do nosso Boi-bumbá que, diferente do Bumba-meu-boi nordestino, inclui na sua apresentação um auto cômico-dramático.

Durante esse percurso do teatro popular observamos muitas sugestões e discussões a respeito da elaboração das políticas públicas nas ações culturais em todas as categorias, tendo em vista as características de cada manifestação popular que no caso de alguns grupos não obtiveram um incentivo político, mesmo na década de 2000, no qual estas manifestações foram se reduzindo somente a concursos e festivais que até os dias de hoje ocorrem no mês de

junho, tendo como consequência um descaso, observando que essas ações vão se tornando uma “festinha” para o mês de junho.

Todos esses enredos compõem-se de uma encenação típica de teatro popular na qual improvisos, músicas, uso de percussão pelos brincantes (matracas e maracás criados especialmente para deixar os participantes mais livres para fazerem suas evoluções) são os elementos tradicionais do folguedo agregando valores tradicionais e de inserção social, uma vez que o grupo Quixotes Del Grão Pará nasceu da experiência com pessoas em situação precária. Assim, o projeto pensa o teatro popular como um catalisador dos processos de interação e integração social, como Ad Medeiros diz:

> [...] No CAPS[3] trabalhando na minha área, sou psiquiatra atendendo os pacientes e trabalhando também nas atividades grupais, pois essa era a proposta, o médico não ficava só no consultório, a gente também trabalhava com pacientes a nível de grupo com toda a equipe, um trabalho que na época era multidisciplinar já entrando para interdisciplinariedade que hoje conseguido chegar até, que dizer ainda estamos no início. Então eu trabalhava com um grupo que havia outros profissionais como: psicólogos, assistente social, técnico de enfermagem, mas eu que coordenava e como eu gostava muito de teatro comecei a trabalhar com os pacientes (isso antes do curso técnico) usando o teatro como terapia, a arte como terapia, não havia outro propósito a não ser trabalhar as funções psicofísicas dos pacientes que estavam alteradas, como se usa nas outras áreas: o canto, a dança. Sendo que todos os pacientes eram indicados para fazer essa atividade. (MEDEIROS. Relato, 2018)

Todos os membros desse grupo teatral, mesmo não sendo mais pacientes, almejam continuar construindo uma referência de "companhia" que em companhia exercitam a arte teatral prazerosamente. Sendo assim, a construção de todo o Auto, desde a criação de textos, objetos de cena, figurino, material de percussão, entre outros ocorre com a criatividade dos participantes e colaboradores. Acerca de tais características, importa salientar que assim como para Oliveira, (2003) destaca que o espaço grupal, é um lugar para se retirar máscaras, nesse contexto, um trabalho de grupo desenvolve outro tipo de relação entre os integrantes e com o contexto social onde está inserido, poderíamos dizer então, que como desejou Grotowski “*o grupo passa a ser uma terra fértil*.

Dessa maneira, a função artística se impõe, não deixando resvalar pela espetacularização pura e simples, e também não contrapor arte popular e arte erudita, estabelecendo o entendimento da manifestação artística teatral como uma necessidade

[3] Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) são unidades especializadas em saúde mental para tratamento e reinserção social de pessoas com transtorno mental grave e persistente. Os centros oferecem um atendimento interdisciplinar, composto por uma equipe multiprofissional que reúne médicos, assistentes sociais, psicólogos, psiquiatras, entre outros especialistas.

humana, identificando desenvolvimentos e resultados como o reconhecimento dentro e fora da sua comunidade, tendo como referência para outras vidas, mostrando outras possibilidades, fazendo com que essas rupturas sejam além da inspiração, também a valorização e divulgação desses fazeres teatrais e até mesmo reviver os currais.

A interferência enquanto pesquisador não está na preocupação com a natureza didática do trabalho com o grupo Quixotes Del Grão Pará, mas sim na humanização dos problemas enfrentados por eles, na orientação de atitudes reflexivas e de participação, na ampliação de informações, conhecimentos, estabelecendo um espaço, através da Investigação da encenação do espetáculo Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa.

Considero que esta pesquisa é refletir sobre a encenação construída no grupo, no qual estão inseridas na contemporaneidade, observando que os significados atuais não pertencem ao texto dramático, mas o entendimento do grupo diz respeito às sustentações do teatro popular determinando a composição cênica.

1 O MANEJAR DOS PIQUETES

Para termos um entendimento maior deste manejar é de suma importância não só relatar a encenação do Auto, mas compreender de onde veio o gostar de manejar esse pasto, conseguindo a cada ano adaptar-se às condições encenadas da sua região, montar uma estrutura dramatúrgica que permita melhor manutenção da cultura popular, fazendo, assim, um eficiente alimento.

O manejo do pasto do Auto da Vaca Rosinha Cheirosa consiste em um conjunto de procedimentos adotados pelo manejador da pastagem para conduzir os roteiros, a dramaturgia, os brincantes dentro da encenação. Assim foi produzida e está disponível a partir desta escrita.

O mesmo estando na sua função de manusear, mexer, administrar, precisa ao longo de sua vida ir colocando pequenos piquetes, que é ir marcando sua trajetória de vida, construindo a sua estrada e/ou tendo conhecimento para construir seu próprio pasto.

Nos localizando da fonte principal da subsistência desse solo, chamo o manejador através do seu relato, no sentido de entendermos algumas construções de sua vida para o manejamento do Auto da Vaca Rosinha Cheirosa, o Admilson Medeiros de Souza, atualmente morando em Belém do Pará, conhecido artisticamente como Ad Medeiros, aos seus que sessenta anos artista e psiquiatra.

Em um lugar chamado Porto Velho, nasceu um menino muito brincalhão, com o passar do tempo por volta dos seus seis anos de idade nunca tinha presenciado a brincadeira do boi-bumbá.

Na primeira da segunda!
Carrapato na sua bunda!
Na primeira da terceira!
Carrapato na sua beira!
(Ad Medeiros. Relato, 2019)

Essa foi a primeira fala de que ele se recorda da brincadeira de boi-bumbá e ouvia de amigos da vizinhança daquela infância. Mas lhe contavam que essas frases eram proferidas por um personagem que levantava o rabo do boi e cheirava seu cú e espirrava enquanto o vaqueiro que segurava os chifres do boi lhe respondia. Anos depois, já residindo em Teresina no Piauí, durante o período junino, o seu irmão construiu um boi de miriti e cobriu de papel de seda para juntos brincar com os amigos da vizinhança. Esse texto foi introduzido na brincadeira e o personagem que cheirava o cú do boi seria o médico e o que segurava os

chifres, o Nego Chico. Foi então que começou a ver o bumba meu boi em cortejo pelas ruas da cidade sem nunca ter visto uma apresentação nos ditos currais e ficar entristecido quando contavam a história da matança que ocorria no mês de julho, quando se queimava o boi e o dono (o botador do boi) chegava a chorar; no ano seguinte construiria outro boi.

Em sua adolescência foi então que teve o seu primeiro contato com uma apresentação de um boi-bumbá no Teatro de Arena em Teresina feita por estudantes da Universidade Federal do Maranhão - UFMA. A história já conhecida era então representada com música, sons de matracas, um figurino com muitas cores e penas de aves nos cocares indígenas e, para sua surpresa, um boi minúsculo, mas com uma evolução e movimentos impressionantes. Foi por essa mesma época que passou a ter contato com a vida cultural da cidade, a fazer parte de clubes literários, jornais estudantis, escrever e participar de concurso de contos e a fazer o seu primeiro teste para montagem de uma peça teatral. E não é que passou no teste! Mas naquele momento estava envolvido mais com a arte literária chegando a fundar junto com seus amigos um jornal literário no qual publicou um conto, o rapaz se destacou a ponto de até um crítico local chegar a aponta-lo como um dos "novos" da época. Foi também nessa época que ele passou a ter contato com a literatura de cordel mais frequentemente, estimulado por professores que eram autores de cordel e influentes na cena cultural local.

Apesar de todas essas influências, o pai dele foi o precursor dessa magia do teatro popular, aquele que apresentou as histórias de cordel; lembrando-se até hoje dele recitando alguns que sabia de cor.

Mas a estrada sempre tem dois lados, então ele estanca o lado da arte e se dirige ao outro lado, piqueta no chão sua outra profissão de médico. Até tentou piquetar os dois lados ao mesmo tempo, enquanto estudava medicina compôs letra de samba enredo e foi vice-presidente de escola de samba (um enredo da escola foi o bumba meu boi). Mesmo com todo o esforço teve que continuar somente com um lado, foi quando decidiu ir para o Pará exercer sua profissão de médico generalista.

Passaram-se trinta anos depois dele ter tido aquela experiência com teatro, já como especialista em psiquiatria, movido pelo interesse em usar arte teatral para tratamentos de pacientes em sofrimentos psíquicos ele olha para trás e se reencontra com o fazer artístico. Em seu caminho muitas pessoas passavam, pararam e outras que nunca lhe alcançou. Um desses momento de passagem em seu caminho, uma colega de profissão lhe diz para fazer teatro novamente, foi então, que resolveu fazer uma oficina de teatro na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Dentro da oficina de teatro ele foi indicado para fazer o curso de técnico em ator da escola, o qual concluiu em 2004. Dez anos depois já formou com usuários, familiares

e funcionários do CAPS Grão Pará um grupo teatral, os Quixotes Del Grão Pará. Só esqueceu de dizer que o caminho percorrido foi em círculo, que até então, não havia percebido que tinha criado seu próprio pasto – O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa – um espetáculo criado pela companhia em 2014 com apresentações durante a quadra junina, procurando manter a tradição do Boi-bumbá paraense. O Auto nasceu da ideia da ARQPEP – Associação dos Amigos dos Arquivos Públicos do Pará – de realizar um evento artístico-cultural no período da quadra junina em 2014. A direção da ONG solicitou ao diretor Ad Medeiros, da Companhia Teatral Quixotes Del Grão Pará, que organizasse um evento alusivo aos festejos juninos.

Ponderando sobre a importância de se manter uma das tradições paraense, o manejador da companhia teatral resolveu criar uma peça baseada na história do Boi-bumbá, mas que na verdade se constitui numa continuação da conhecida história do escravo que mata o boi preferido do patrão para tirar-lhe a língua e dar para a sua mulher que por estar grávida estava desejando comer, criando a protagonista, no caso, a Vaca Rosinha Cheirosa, e manteve os demais personagens e incluindo outros no núcleo da história e as características do folguedo.

Desde então o Auto conta com o apresentador Bento Memória, recordando a todos os presentes a história do Boi-bumbá, contando-a em versos rimados, prosseguindo a apresentação com a invocação de Nossa Senhora da Amamentação por Catirina e então tem o início a função teatral propriamente dita. O enredo gira em torno da suposta Vaca companheira do Boi-bumbá sacrificado e ressuscitado, que agora ressentida por não mais poder contar com as lambidas carinhosas de seu consorte – uma vez que língua do mesmo fora cortada para satisfazer os caprichos de Catirina – resolve "esconder o leite". O conflito se instala porque Catirina está sem poder amamentar seu filho, pois “seu leite secou” e precisa do leite da Vaca. Solicitando a ajuda da vizinha, Dona Guimá, que se apresenta para fazer um ritual com banho de cheiro invocando os deuses afros e os santos católicos da quadra junina contando com a participação de todos os presentes, que entoam cantos tradicionais do Boi-bumbá.

Ao iniciar uma investigação nos primeiros contatos com a encenação do Auto, visando à compreensão do todo, encontro os contextos históricos, a frequência do dramaturgo em cena, o texto que nasce da conversa informal dos participantes do grupo, trazendo a autonomia das atribuições criativas, criando a própria autoria.

2 PASTO

O Auto da Vaca Rosinha Cheirosa não se baseia ou não se constrói a partir da dramaturgia convencional, mas sim do enredo que auxilia na construção das dramaturgias escritas, revelando-os nas partituras que por muitas vezes são pactuados pelas ações no espetáculo.

Ressaltando que existem três fenômenos espetaculares da Vaca-Bumbá: A morte do boi, entrando no enredo resumidamente no prólogo; o sumiço do Leite, que em vez de utilizar os rituais para ressuscitar o boi usa para fazer com que a vaca tenha leite e a língua do boi, aparecendo como uma solução, após os conflitos serem gerados.

Para compor essa brincadeira em um jogo dramático, mesmo nunca sendo formalizado como dramático, convido você leitor a compreender essa brincadeira. Para isso, assumo a função de participante observador, com uma escrita espontânea, informal conduzindo-os para um mero espectador.

2.1 PROCESSOS DE CONSTRUÇÕES

Se inicia quando o manejador dentro de sua residência entra em um dos cômodos “o quarto da vaca”, criando esse espaço para estudos, construções dos elementos para o espetáculo e como acervo de figurinos e adereços.

Imagem 1: Quarto da vaca - Vaca-Bumbá guardada em cima do armário - 2019
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 2: Varal de roupa colocado na parede para pendurar os figurinos e o Burro - 2019
(Fotos: Murilo Ferreira)

Para a construção da dramaturgia o manejador buscou os personagens que foram criados para homenagear Bruno de Menezes que em 1951 foi ao Rio de Janeiro proferir palestra sobre a evolução do teatro no Boi-bumbá paraense no Primeiro Congresso Folclórico Brasileiro. Foi criada ainda outra dramaturgia em 2017, com a introdução de um novo personagem na história, um burro (fantoche) chamado de Asnaldo Nobretão, que foi intitulada de “A Vaca Foi Pro Brejo”, sendo eles:

Rosinha Cheirosa: Vaca-Bumbá vaidosa que sente falta do seu boi. Após a morte do seu amado ela decide não dar mais leite.

Imagem 3: Vaca-Bumbá na apresentação de 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Tripa da Vaca ou Miolo: Um dos que veste o Vaca, fazendo os movimentos, assombrando e articulando todo o mecanismo que a Vaca possui.

Imagem 4: Tripa antes da apresentação de 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Catirina: Companheira do Francisco, mulher negra, com cabelos afro, gosta de se vestir bem chamativa, estressada, está grávida e com desejo de comer a língua do boi-bumbá.

Imagem 5: Em cena expressando o pouco de leite que a vaca deu - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Pai Francisco: Vaqueiro, homem negro, calmo, barba por fazer, ex-escravo de um fazendeiro, cuidava do boi-bumbá e é responsável pela morte do animal.

Imagem 6: Francisco orando para a vaca dar leite - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Dona Guimá: Vizinha do casal, mulher vestida toda de vermelho, curandeira, ajuda o casal a tentar fazer a vaca produzir leite novamente.

Imagem 7: Após a Vaca-Bumbá soltar leite em pó no seu rosto - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Bento Memória: Apresentador, recorda para o público a história do boi-bumbá em cordel.

Imagem 8: Bento no início do auto manipulando o boi - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Sumano: Amigo próximo da Dona Guimá, da Catirina e seu esposo, sendo o que conduz o próprio Asnaldo Nobretão.

Imagem 9: O brincante antes da encenação começar - 2017
(Foto: Murilo Ferreira)

Asnaldo Nobretão: Um burro todo elegante que não se passa de um tremendo pobretão querendo ser nobre. Usando cartola e uma gravata borboleta, corteja a Rosinha Cheirosa sempre que pode.

Imagem 10: Burro sendo conduzido pelo Bento Memória - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Brincantes: Fazem a sustentação da encenação no qual, cantam, tocam instrumentos, criando interações com o público.

Imagem 11: Foto retirada antes da apresentação na Vila Mariza - 2017
(Foto: Murilo Ferreira)

Boi-Bumbá: O ex-companheiro da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa

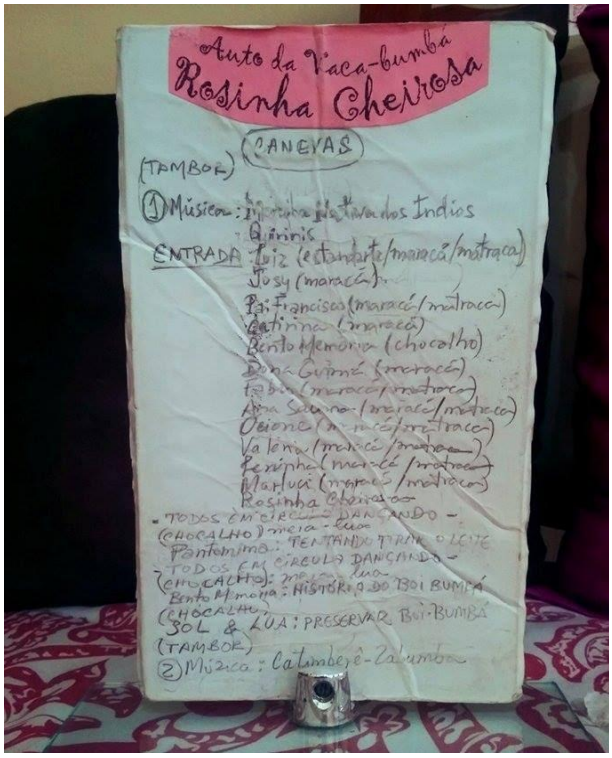
Figura 12: Sua entrada, onde o manipulador o embala - 2018
(Foto: Murilo Ferreira)

Buscando atualizar seu texto dramático, ele traz suas memórias e dos brincantes as memórias vivenciadas do passado e na atualidade, deixando fluir na encenação e no jogo cênico.

No momento que a dramaturgia está pronta o manejador constrói o esqueleto do espetáculo através das canevas (canovaccio) para seu próprio direcionamento.

> Usado no sentido do roteiro em vez de sinopse ou resumo da trama com originalmente se emprega. Optando pelo termo afrancesado em vez do italiano canovaccio (na *commedia dell'arte*, roteiro sobre o qual o elenco improvisa). Talvez porque remete ao *alavantú* (Todos vão pra frente. Foi o abrasileiramento das expressões usadas em folguedos de origem francesa praticadas em festas nordestinas.) e *anarriê* (voltar todos a seus lugares, na dança) das quadrilhas juninas". (Ad Medeiros. Relato, 2019)

Incluindo entradas e saídas dos brincantes, a sonoplastia, determinando ações no espaço cênico.



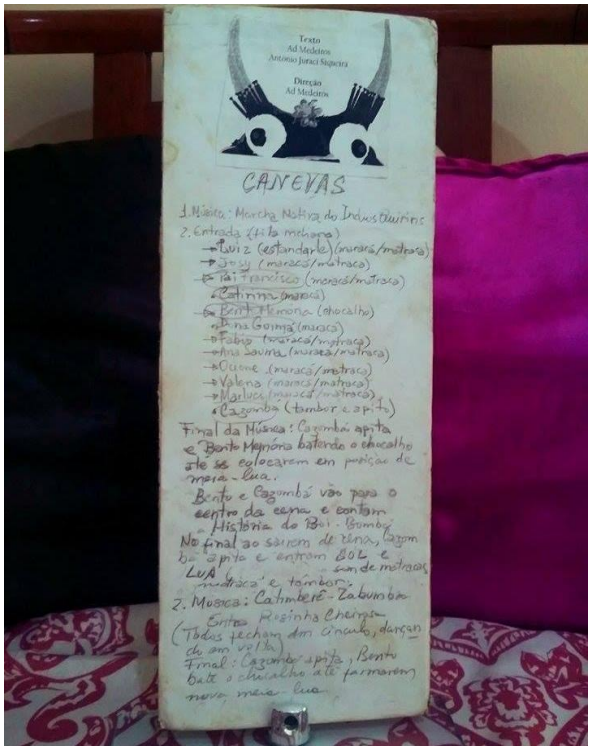
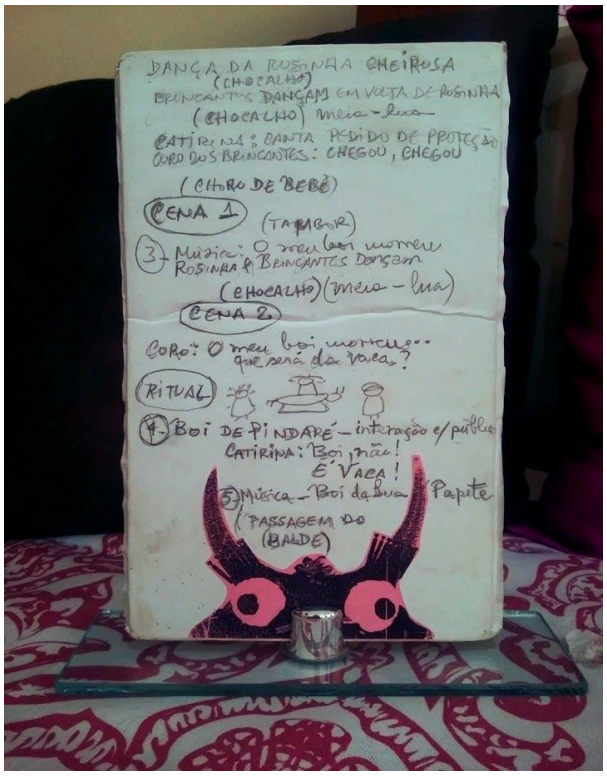


Figura 13 e 14:Roteiro feito com caixa de papelão revestido com papel A4
(Fotos: Murilo Ferreira)



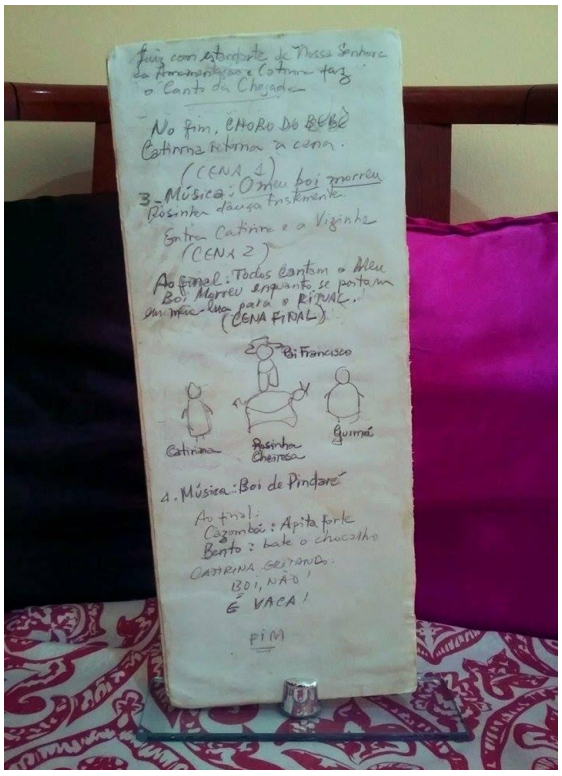


Figura 15 e 16: Roteiro consiste de imagens para ilustrar os personagens e suas marcações
(Fotos: Murilo Ferreira)

A história apresentada na abertura do auto é feita em cordel por Juraci Siqueira:

Todo mundo já conhece
a história do boi-bumbá
mas pra aliviar a memória
uma parte dessa história
repito em meu blá-blá-blá!

Catirina estava prenhe
e, pro filho não perder,
Pai Francisco ao campo foi,
cortou a língua do boi
do patrão pra ela comer.
(Trecho do cordel A vaca foi pro brejo - Juraci Siqueira)

O Antônio Juraci Siqueira, construindo a história do boi-bumbá - Onde está o leite? e da vaca-bumbá–O sumiço do leite, todos feito em cordel estando sempre no prólogo do espetáculo, no qual, a cada ano um cordel é utilizado.

> Um dia encontro no ônibus indo para o trabalho o poeta Juraci Siqueira colando seus tradicionais 'coraçõezinhos'. Contei pra ele a história da vaca e pedi pra que ele escrevesse a história do boi-bumbá pra apresentarmos no auto. Dias depois ele me mandou a história que ele deu o título de 'Pai Francisco e Catirina' que o personagem Bento Memória recita na abertura do auto. (MEDEIROS, relato, 2019)

O cordel entrou no texto pela necessidade de buscar uma maneira de contar no início do espetáculo a história do boi-bumbá de uma forma nordestina, onde o manejador traz outra manifestação cultural. Assim como para Assis e Tenório (2011, p.04) "a cultura é o que dá sentido à vida humana. Todo ser humano é dotado de cultura, e esta é sua essência, a cultura é construída na vida e em sociedade e é pelo meio social que a transmitimos e a transformamos. As diferentes culturas interagem e a todo o momento, revelam traços umas das outras".

Os Cordéis do O Auto da Vaca Rosinha Cheirosa aponta diferentes temas, assim como as produções da esfera literária em verso:

Cordéis cômicos ou satíricos – abordam questões da vida humana na forma de denúncia social, religiosa ou fatos do cotidiano:

[...]
Mandou prender os escravos
para os poder castigar,
chamou padres, benzedeiras,
médicos e curandeiras
para o boi ressuscitar.
[...]
(Trecho retirado do cordel Catirina e Pai Francisco - Antonio Juraci)

Cordéis que recontam histórias da literatura universal ou apresentam lendas folclóricas, assim como bichos com características humanas:

Às margens do São Francisco,
num tempo que já se foi,
aconteceu essa história
que o povo traz na memória
chamada Bumbá-meu-boi.

Correndo de boca em boca,
ela chegou no Pará
e, pelo povo adotada,
foi logo rebatizada
com o nome Boi-bumbá.
[...]
(Trecho retirado do cordel Catirina e Pai Francisco - Antonio Juraci)

Abrindo um espaço para falar da escrita em cordel, no Brasil essa literatura veio através dos portugueses, tendo permanecido até a presente data no Nordeste brasileiro e em outras regiões do país, percorrendo de uma estrutura feita do povo para o povo, tendo suas próprias características, seus mestres. Ao passar dos anos o cordel se tem como resistência e construção da identificação cultural da população nordestina e brasileira. Segundo as DCE (2008, p.59) de Artes:

> Arte popular é aquela produzida e vivenciada pela classe trabalhadora, por grupos sociais (menos favorecidos) e étnicos, e compõem um espaço de sociabilidade que constitui a identidade dessas classes e desses grupos. Neste campo, inclui-se o folclore que tem a particularidade de ser uma manifestação artística a qual permanece por um tempo maior na história de uma determinada cultura.

Os temas religiosos que aparecem na dramaturgia estão ligados à sua experiência de ter estudado em colégio religioso e também de estar ligado às festas juninas muito comuns no Nordeste onde viveu, como na cena da Dona Guimá em que enquanto o ritual do banho acontece ela vai buscando mais informações sobre a alimentação da vaca. Esse diálogo é composto por diferentes crenças populares:

Se comeu taperebá: Quizila de santo.
Se comeu Fubá de milho: Quizila de Oxóssi.
Se comeu melancia: Quizila de Oxum.
(Trecho retirado do cordel Catirina e Pai Francisco - Antonio Juraci)

Durante o tempo em que essas perguntas acontecem, o Pai Francisco e a Catirina vão se preocupando cada vez mais em razão de vaca não estar dando leite e da possibilidade de seu curumim morrer de fome caso não consigam o alimento para ele. A vizinha, pensativa,

tem outra ideia: pede para pegar a língua do boi que sobrou no "Prosdócimo" e manda a Catirina passar na vaca.

Construindo um jogo cênico na oralidade da Guimá-Catirina-língua-vaca através das crenças religiosas, este se passa por três momentos:

Como na cena da Dona Guimá, entrando em cena dançando para começar seu ritual.

Tava na beira do rio
Sem poder atravessar
eu chamei pelos caboclos
Caboclo Tupinambá.
(Ponto do Caboclo Tupinambá - Umbanda).

Após o seu ritual Dona Guimá, recebe informações que a vaca não está dando leite por conta que mataram seu boi e ela sente falta do consolo dela - a língua.

Todos:
O meu boi morreu
Que será da vaca?
Pinga com limão, ó maninha!
Tira urucubaca.
O meu boi morreu
Que será da vaca?
Só puçanga[4] forte, ó maninha!
Tira urucubaca.
(Trecho retirado do texto Onde está o Leite? – Ad Medeiros)

Primeira da primeira: chamasse o São Pedro, é o que carrega a chave, abrindo os caminhos.

Passa a língua no sedém da vaca.

Opa!

Começa a piscar

Primeira da segunda: o Santo Antônio, para segurar o erê chorando. Passa a língua na bunda…. É na bunda da vaca vizinha.

Opa!

Levantou o rabo.

Primeira da terceira: venha São João, esse é forte agarra o bicho. Passa a língua nas suas bêras.

Opa!

A vaca lançou um leite… em pó.

[4] [Brasil: Norte] Remédio caseiro; mezinha. Beberagem; feitiço. Remédio preparado pelos pajés. Disponível: https://www.dicio.com.br/pucanga/. Acessado em: 06/06/2019

A forma de como se dá a fala nos temas religiosos é feita também pelo latinório[5] para fazer a vaca voltar e a jaculatória[6], em que os brincantes e o público ajudam. Após o fim da música, a Dona Guimá se dirige aos brincantes e explica que haverá duas formas de jaculatória[7]:

Jaculatória Amorosa: as pessoas dizem "Não vem ao caso" quando ela levantar um braço.

Jaculatória temerária: no momento em que ela levantar os dois braços, dizem: "Tem de manter isso".

Durante essas frases ela diz também que irá bater uma palma e todos completam falando "Viu?". A cada viu a vaca Rosinha Cheirosa entra em cena, até se posicionar no centro.

Catirina começa sua rogatória:

Por todas as tetas mamadas…
(Guimá levanta um braço)
Todos: Não vem ao caso

Pela volta da Rosinha…
(Guimá levanta os dois braços)
Todos: Tem de manter isso, …

(Guimar bate palmas)
Todos: viu?
(Trecho retirado do texto A Vaca foi pro Brejo – Ad Medeiros)

Guimá comandando a ladainha se dirige ao público e pede para se juntarem nessa prece, fazendo assim, um grande rogo. Ela separa em dois grupos o público: lado esquerdo e direito dando a cada grupo um jaculatório aleatoriamente, fazendo com que deem as respostas. A partir desse instante, esses rogos são referentes a temas que o povo vive em seu contexto social.

Dentro da dramaturgia, mesmo que haja indicações de ações cênicas, não devemos firmar uma matriz a ser seguida no teatro popular, e sim, ter como fragmentos poéticos para possíveis montagens e esquemas de encenação, deixando de ser o certo ou o errado. Em uma conversa com o manejador ele diz:

---

[5] Texto latino mal traduzido ou mal-empregado. Disponível: <https://www.dicio.com.br/latinorio/>. Acessado em: 01/05/2019.

[6] Oração curta e fervorosa. Disponível: <https://www.dicio.com.br/latinorio/>. Acessado em: 01/05/2019.

[7] Os termos amorosos e temerário se referem ao Juiz Sérgio Moro ("Não vem ao caso") e ao ex-presidente Temer ("Tem de manter isso"). Ad Medeiros, relato, 2019

> A dramaturgia teria que permanecer com os personagens da história primordial do boi-bumbá. Então surge a ideia de dar continuidade à história. Então essa vaca seria a companheira do boi-bumbá. O elemento essencial do conflito teria que estar presente: o desejo de Catirina comer a língua do boi. Na origem e em toda a minha experiência com essa história percebi o teatro do boi-bumbá como um drama e uma comédia, por isso resolvi chamar de dança&comédia ou mesmo comédia dramática após ter tido contato com o termo dança dramática dado por Mário de Andrade ao bumba meu boi. (MEDEIROS, relato, 2019)

A dramaturgia dentro do O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa é a espinha dorsal, sustentando o corpo para sua encenação. Apesar de que, o seu esqueleto se repita, ele funciona como condutor, tendo maior flexibilidade. O trabalho de pesquisa para a construção da dramaturgia foi feito ao longo de várias confecções como:

Os bonecos populares em especial os fantoches vêm do Nordeste do Brasil da dramaturgia de mamulengo fazendo parte há muito tempo das celebrações e das festividades das igrejas, trazendo risos para o povo dentro da sua trama com diálogos e situações improvisadas, no qual havia piadas de humor brincalhão, pesado, e até mesmo ridicularizando fatos ou pessoas.

Existe muitos temas mais variados possíveis, oferecendo o imaginário popular, "o quotidiano do homem, suas lutas em seu meio social, suas ilusões e decepções pessoais. Mas mesmo tratando do quotidiano, ele se coloca no irreal." (AMARAL, p. 165. 1996)

Dentro do Auto existe os bonecos de animais, possuindo uma grande importância dentro das narrativas, mesmo que tradicionalmente nunca falarem durante os espetáculos.

Mas... E quem são esses personagens dentro do Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa?

Vaca-Bumbá é a figura principal da brincadeira do Auto, acontecendo um grande jogo com a Catirina e Dona Guimá, mas todas os personagens com ela se relacionam. Sua representação plástica é composta de uma armação feita de paneiro[8] e papietado com folha de jornais dando resistência a carcaça. O "couro" que cobre a armação é pintado de tinta preta, na sua coluna traz uma imagem do São João do Carneirinho[9]. A cabeça recebe um par de

[8] Paneiro é o cesto amazônico por excelência, feito de talas de guarimã, guarumã ou arumã, eu prefiro chamar de guarimã como é conhecido no baixo amazonas e zona Bragantina do Pará. Disponível:<http://pedropaulofloresta.blogsport.com.br/2011/16/paneiro.html> Acessado em: 25/05/2019

[9] São João é representado no estandarte como um menino segurando um carneiro; referência à doutrina de que ele teria anunciado ao mundo a chegada do cordeiro de Deus.

chifres dourados. No lugar dos olhos, um protetor de mesa para copos com imagem da fruta laranja e uma semente de olho de boi, os cílios longos confeccionados com metal preto. Sua orelha recebe várias argolas. Na testa traz uma flor de bijuteria, em seu nariz uma argola grande. A boca vermelha (representando o batom). Em seu pescoço uma abertura (para a visão do miolo[10]) coberta com uma tela de pintura artesanal. Na base da armação é pregada com velcro a barra, uma saia comprida de tecido, assim escondendo as pernas do miolo.

Nesse processo foi acrescentado ao boneco alguns artefatos para compor a ação, como piscar os olhos, levantar o rabo e lançar pó pelo cú.

> É fato que gosto deste tipo de atividade desde criança, época em que cheguei a construí projetor de fitas de filmes que comprávamos na matinê de domingo na frente do cinema, feito com caixa de miriti, lâmpada cheia de água como lente de aumento e a fonte de luz era um espelho projetando a réstia da luz de sol que escapava pela fresta do telhado moldada pelo afastamento de uma telha. (MEDEIROS, relato, 2019)

Imagens 17 e 18: tiradas para uma visão mais ampla dos detalhes da vaca
(Foto: Murilo Ferreira)

Disponível: <https://oglobo.globo.com/rio/sao-joao-do-carneirinho-22795854#ixzz5q03zRk6Gstest> Acessado em: 25/05/2019

[10] O miolo é o brincante que se mete dentro do boi e o faz bailar. É quem manipula o boneco, anima, dá vida ao objeto central da brincadeira. É conhecido principalmente como “miolo”, mas também pode ser denominado de “tripa”, “alma”, “fato”, “espírito”, “condutor” ou “mulher do boi”. Disponível: <http://bumba-meu-boi.info/boi-de-parintins.html> Acessado em: 20/05/2019

Imagem 19: Cú da vaca – onde sai o leite em pó
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 20: Mecanismo para colocar o talco e a mangueira onde o miolo assopra para jogar o pó
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 21: Abertura para o miolo enxergar
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 22: Suporte para o miolo segurar a vaca
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 23: Vestimenta da vaca – saia rodada
(Fotos: Murilo Ferreira)

Boi-bumbá: o primeiro boneco entrar em cena dialogando com o Bento Memória (sendo o mesmo que o manipula). Sua estrutura é feita com caixa de leite, seu "couro" é um tecido preto revestido. Os chifres feitos de papel e revertido com fita preta. Olhos de botão que logo abaixo vem uma lua crescente amarela. Na boca existe um buraco onde se guarda a língua. Usa uma manta colorida (imagem parecida com um vitral) no qual a barra é feita de várias fitas pretas. Manipulado por um cabo de vassoura.

Imagens 24, 25 e 26: Boi de ângulos diferente e sua vestimenta
(Fotos: Murilo Ferreira)

Nesse boneco existe um mecanismo que se monta e desmonta para reforçar a fala do Bento Memória.

Imagem 27: Boi partido em quatros pedaços e a vara para sua manipulação
(Fotos: Murilo Ferreira)

[...]
Depois dividiu o boi
com toda a população:
peito, costelas, lombada,
mocotó, filé, rabada…
Os chifres ninguém quis, não!
[...]
(Trecho do cordel Catirina e Pai Francisco - Antonio Juraci)

Burro: construindo do mesmo material da Vaca, é um boneco feito com armação de paneiro e papietado com folha de jornais dando resistência a carcaça. O "couro" que cobre a armação é pintado de tinta cinza, tendo o centro vazado para que o brincante (miolo), colocar-se dentro. Usa uma cartola, uma fita de renda no pescoço e uma gravata borboleta. Olhos pintados à mão. A armação é sustentada nos ombros do miolo por dois suspensórios e finalizada com uma barra de pano azul marinho que cobre as pernas do brincante.

Imagem 28: Burro já papietado, indo para o processo da pintura
(Fotos: Murilo Ferreira)

Imagem 29:Vestimenta do burro – saia estilo medieval
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 30: Estrutura de dentro do burro
(Fotos: Murilo Ferreira)

Imagem 31: Burro pronto para a apresentação
(Fotos: Murilo Ferreira)

Objetos cênicos vão surgindo como elementos visuais para a cena, também de suma importância para o diálogo visual do público.

> Ou seja, mesmo que isolados no espaço, eles se relacionam de modo direto com os múltiplos elementos da encenação, constituindo visualidades, atmosferas, climas e até mesmo paisagens sonoras. [...] objetos teatrais produzem imagens e insertam dicotomias, antíteses, paradoxos, metáforas, metonímias e poesias; criando sentidos. Eles também geram presença, constituindo, por vezes, a própria presença. Os objetos contêm histórias e as figura por meio de sua ligação com o espaço. Enfim, os objetos de cena criam, ampliam e aprofundam espaços simbólicos e memoriais". (OLIVEIRA, p. 367. 2018)

Imagem 32: Objeto cênico Cuia fazendo parte do ritual de Dona Guimá
(Foto: Murilo Ferreira)

[...]
(aspergindo o banho na vaca)
O meu boi morreu
Que será da vaca?
Todos: (brincantes batendo maracás e matracas)
Só um banho de cheiro, ó maninha!
Tira urucubaca
[...]
(Trecho retirado do texto Onde está o leite? – Ad Medeiros)

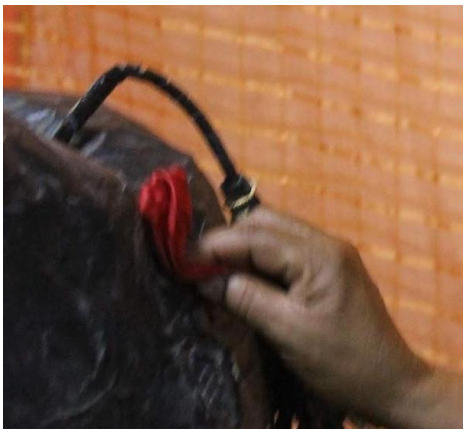


Imagem 33: Língua do boi - uma tira de pano vermelho, passando no cú da vaca
(Foto: Murilo Ferreira)

Vizinha: E agora, Pai Francisco?
Pai Francisco: (levantando-se) Nadinha, nadinha! (Choro do bebê).
Catirina: E agora, vizinha? O meu curumim vai morrer de fome.
Vizinha: E tu comeu a língua do boi todinha, mulhé?
Catirina: Não, vizinha. Inda tem um pedaço, guardado no prosdócimo.
Vizinha: Pois então vai buscar logo, mulhé. (Catirina sai).
(Trecho retirado do texto Onde está o leite? – Ad Medeiros)

Imagem 34: Balde e a Caixa de leite, usado tanto para a extração do leite quanto para passar o "chapéu" no fim da apresentação O público serve ao artista contribuindo de forma espontânea com o quanto puder e o quanto quiser, retribuindo assim ao serviço prestado, podendo realiza-lo livremente de acordo com seu bolso e senso de comunidade.
(Foto: Murilo Ferreira)

Vizinha: (incrédula) Saindo do fiofo?
Pai Francisco: (levantando-se com uma caixa de leite na mão). É não, mulhé. É leite em caixa. Olha só! (choro do bebê).
Catirina:(Catirina pegando a caixa do leite da mão do marido). Já tô indo, meu fio. (sai).
[...]
(Trecho retirado do texto Onde está o leite? – Ad Medeiros)

Os estandartes vêm tanto como referência das comunidades religiosas em procissão, quanto de carregar o símbolo, a entidade a que o povo pertence. Sendo que no início do século XX era a figura principal dos cordões carnavalescos.

Catirina entra com o estandarte de Nossa Senhora da Amamentação e entra o canto de abertura que segundo Medeiros foi escrito como letra para a melodia Boi de Pindaré de autoria de Coxinha, compositor de Bumbá-meu-boi do Maranhão. O Canto faz parte da toada de abertura ou chegada que ocorre na tradição das apresentações do boi bumbá. "É uma espécie de pedido de licença para a apresentação que ocorre no local, ao mesmo tempo que se pede a bênção ao santo a que foi dedicado aquele boi fruto de uma promessa do "botador de boi". (MEDEIROS, relato, 2019)

Imagem 35: Estandarte da Nossa Senhora da Amamentação – técnica de tecido-gravura
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 36: Estandarte do Auto da Vaca – técnica de tecido gravura
(Foto: Murilo Ferreira)

Senhora de Nazaré
que Jesus amamentou
(2x)
Dai-nos hoje a proteção
Que deu a nosso Senhor
De seguir com a nossa história
que o Bento consagrou
(coro)
Chegou! Chegou!
A Vaca-Bumbá Rosinha
Cheirosa que nem uma flor.
(Ad Medeiros)

Todas os **Figurinos** e até mesmo os estandartes foram feitos a partir da concepção do Manejador e da Ana Carla Beltrão[11]. Dentro de figurino existe seu próprio significado, expressando a aparência de uma persona à outra, as cores, materiais e formas é o principal comunicador, onde segunda a estilista e figurinista Janice Ghisleri (2005), os signos devem ser sentidos e entendidos pelos espectadores para que haja uma comunicação. Se a mensagem (história) do espetáculo não causar efeito e não atingir o público então ele não vai entender a mensagem e nada lhe altera os sentimentos, então podemos concluir que não houve comunicação. Os signos reforçam-se uns aos outros, se completam, e estas combinações e afinidades formam uma linguagem homogênea que deve ser transmitida.

Imagem 37: Artista Ana Carla Beltrão
(Foto: Débora Flor)

Essa existência dos símbolos que faz as culturas serem diferentes, a artista Carla Beltrão usa uma técnica tecido gravura:

[11] Nascida em Rio de janeiro, em agosto de 1964, Ana Carla Vieira Beltrão da Silva, Carla Beltrão, desde a década de 80 dedica-se à arte, na linha de Pesquisa Material, sobretudo no campo da gravação em tecidos através de pirógrafos, pesquisando e criando técnicas não convencionais.

> [...]oriunda de processo de pesquisa onde utilizo ferramenta de calor na construção de gravura, sendo matriz para impressão através do reaproveitamento de tecidos sintéticos. Meu método [...] é trabalhando leituras poéticas do cotidiano para aplicabilidade das técnicas. (CARLA BELTRÃO)

A partir do uso de pirógrafos – instrumentos originalmente utilizados para gravar em madeira através da queima – a artista processa texturizações e junções de várias camadas de tecidos, criando desenhos, verdadeiros bordados gráficos que ela denomina de Tecido-gravura, sendo que a cada ano se cria ou modifica os figurinos.

Imagem[12] 38: Pirógrafos

Imagem 39: Manta do Boi-Bumbá – Técnica de tecido-gravura
(Foto: Murilo Ferreira)

[12] Foto disponível em: https://www.casadaarte.com.br/pirografo_palante_com_60_temperaturas_110-220v_-bivolt-_-_ref-_profissional_pm-13/p. Acessado em: 11/06/2019

Roupas Masculinas

Imagem 40: Costa do colete usado por um dos brincantes
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 41: Frente do colete usado por um dos brincantes – feito com tecido de sombrinha
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 42: Frente do colete utilizado pelo Bento Memória
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 43: Costa do colete usado pelo Bento Memória – técnica de tecido-gravura
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 44:Frente do colete usado por alguns dos brincantes – Técnica de tecido-gravura
(Foto: Murilo Ferreira

Roupas Femininas

Imagem 45: Após a apresentação para a ARQPEP em frente da Praça Dom Pedro I - 2017
(Foto: Murilo Ferreira)

Chapéus

Imagem 46: Chapéu usado por brincantes

Imagem 47: Chapéu usado por brincantes
fffffffffff

Imagem 48:Chapéu usado pelo Bento Memória

(Fotos: Murilo Ferreira)

Instrumentos

Imagem 49: A Brincante sacudindo o Maracá e a Matraca para a evolução da cena
(Foto: Murilo Ferreira)

Os instrumentos utilizados no auto são de grande importância para os brincantes e o público, no qual aumenta, além da sensibilidade a audição, qualidades como: concentração, coordenação motora, sociabilização. A musicalização criada através das maracás e das matracas construídas pelo manejador pulsa como batimentos do coração, tornando o auto vivo a cada cena.

O Maracá é feita de garrafa de latinha de refrigerante ou cerveja, nas duas extremidades é feito um furo para amarrar um elástico para ter um suporte para segurar na palma da mão do brincante Dentro é colocado sementes ou pedrinhas, que ao chacoalhar saia o som.

Imagem 50: Instrumento maracá
(Foto: Murilo Ferreira)

A Matraca foi construída pelo artista ....., sendo feita de madeira e tem um suporte com elástico que se prende aos dedos da mão para que os brincantes possam se movimentar e tocar.

Imagem 51: Instrumento matraca
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 52: Foto de como fica posicionado na mão
(Foto: Murilo Ferreira)

2.2 ENSAIOS

Durante a construção da dramaturgia, das canevas, dos objetos cênicos, dos bonecos e a construção das indumentárias, o manejador começa com a leitura da dramaturgia A Vaca foi pro brejo junto com os brincantes. Todos estão reunidos na sala do manejador, o som já está montado, começa então a primeira leitura já com intenção, possibilitando que os brincantes descubram outras possibilidades para montar a encenação, considerando que "os brincantes têm que entender o que se está falando. Isso ajuda na memorização, na intenção do texto". (MEDEIROS, Relato, 2019)

Essa compreensão que os brincantes do Auto tem na leitura, fica evidente entre seus movimentos grandes – pequenos, rápidos – lentos, pois com a compreensão do texto eles estão livres para explorar o que está ao seu redor e o manejador contribui parando cada cena para explicar suas ideias, mesmo que às vezes no decorrer da leitura surjam outros assuntos externos como por exemplo: [Eras, o açaí tá caro]; [Ela não vem]; [Eras, naquele dia ela pegou muita chuva]. Para Maffesoli (1998, p. 38)esses diálogos tem como função para validar o afeto que cada grupo tem de si mesmo, onde "beber junto, jogar conversa fora, falar dos assuntos banais que pontuam a vida de todo dia provocam o 'sair de si' e, através disso, criam a aura específica que serve de cimento para o tribalismo".

No meu olhar esse grupo necessita dessas conversas informais a fim de trazer o máximo para seu cotidiano, deixando as coisas fluírem de maneira espontâneas, de maneira que o manejador, observando essas falas, retire algumas para por no texto e percebo que esse jogo de conversa serve primordialmente para a improvisação, construindo assim um jogo.

Imagem 53: Leitura do texto na garagem com todo o elenco
(Foto: Murilo Ferreira)

Imagem 51: Leitura do texto na sala com Catirina, D. Guimá e o Pai Francisco
(Foto: Murilo Ferreira)

A construção das cenas acontece quase sempre aos sábados por volta das dezesseis horas, ocorrendo em praças públicas, em um clube de piscina, casa do diretor ou na dos brincantes. No ano de 2018 um dos nossos encontramos foi na casa da Dona Ana Sauna, que nos recebe com um grande sorriso, dizendo que somos bem-vindo e nos direciona até o fundo de sua casa - o quintal. Lugar de terra, com árvores por todos os lados, no meio desse quintal se encontra o espaço de uma pequena arena, com um banco grande e um puxadinho.[13] O manejador então começa a retirar de sua mochila seus matérias de ensaio (caixa de som, DVD / CD, extensão para tomada e seu texto), enquanto isso os brincantes vão chegando.

Me sento debaixo do puxadinho, discretamente retirei da mochila meu caderno de anotações e um lápis, o manejador então pergunta para os brincantes se eles têm alguma dúvida sobre a dramaturgia e alguns respondem que sim, prontamente eles formam uma roda e tiram suas dúvidas.

Imagem 54: Brincantes em roda para iniciar o ensaio
(Foto: Murilo Ferreira)

[13] É uma extensão que faz numa casa, ou num boteco ou bar.
Disponível em:<https://www.dicionarioinformal.com.br/puxadinho/> Acessado: 2019).

Ele pergunta:

[Vamos começar a ensaiar?]

Se virando em minha direção pede que eu aperte o play do DVD. Os brincantes ao som da música se espalham pelo espaço aquecendo seu corpo dançando, o manejador com seu texto pede que façam uma roda e começa dizendo:

[A questão é o seguinte, essa música é da entrada, certo?! Então vocês vão está dançando, assim, bem espalhado, ocupando todo o espaço da cena e roda, girando com toda a alegria. Por que essa é a entrada, é o momento que o grupo se apresenta, por que neste espetáculo primeiro apresenta seus personagens. Como é que faz a abertura?]

O manejador conduz os brincantes para fazer uma fila indiana, aperto o play novamente e os brincantes entram nessa formação até fazer uma grande roda. Durante esse ensaio havia um gato transitando no espaço e alguns brincantes acabavam se distraindo, então ouço:

[Deixa o gato! Na rua vai ter mais interferências.... Se concentrem]

Prontamente o jogo é estabelecido no balançar da dança, onde o manejador começa a introduzir indicações de gingado e noção de espaço.

Para Spolin (2010, p 04) "o jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessário para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar".

Através desse jogo onde os brincantes não têm uma consciência de técnicas, mas sim de seguir as regras de um determinado jogo, percebo que o desenvolvimento do corpo é muito maior, estimulando esses atuantes a trazer memórias de vivências de jogo que muitas vezes deixamos de lado naquela brincadeira de rua e até mesmo expandindo o olhar para a cena no qual após o aquecimento uma das brincantes diz: [Essa dança é para segurar o pessoal]. Essa atuante consegue compreender a necessidade desses movimentos e o brincar na cena, deixando fluir naturalmente esse jogo cênico, o que é importante, assim para a Viola:

> O intuitivo só pode responder no imediato - no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos como o mundo à nossa volta que está em constante transformação". (SPOLIN, 2010, p.04)

O manejador deixando o jogo rolar parte para a encenação, que a cada cena propõe marcações para contribuição dos movimentos dados pelos brincantes, deixando a cena pronta. "O Aluno-ator que foi treinado com marcação de cena não-direcional instrumenta o trabalho do diretor ao mover-se no palco, sempre consciente de seu lugar dentro do quadro". (SPOLIN,

2010, p. 142). Esse tipo de marcação gera uma espontaneidade e habilidades para enfrentar crises no momento do espetáculo onde os brincantes estão sujeitos a várias intervenções durante as cenas por ser um teatro de rua.

A sonoplastia entra para dar um suporte de entrada e saídas dos personagens, a noção do tempo de movimentação de cada um. Percebendo então que os brincantes vão ter mais noção com eles fazendo, o manejador pede que se levantem e dancem, no primeiro instante um tropeça no outro (sendo por conta da sala pequena), as gargalhadas vão surgindo e esse jogo se constrói a partir do olhar possibilitando uma dinâmica de palco criando sintonias através da música popular. Quando há músicas com letra ou músicas clássicas todos os brincantes cantam e ouvem alegremente trazendo para o ensaio suas lembranças das festas que iam antigamente ou até mesmo as músicas da rádio, criando assim mais um indutor para a evolução do auto.

Imagem 55: Manejador explicando os momentos das entradas das músicas
(Foto: Murilo Ferreira)

A música utilizada no auto vem da sua paixão pela música sertaneja tradicional do Nordeste:

> Quando criança organizava quadrilha junina e por não ter aparelho de reprodução sonora cantávamos enquanto dançávamos. Na minha adolescência ouvia muito Luiz Gonzaga, Quinteto Violado, Trio Nordestino, Marinês, Dominguinhos, Oswaldinho do Acordeon, e tantos outros. (Ad Medeiros, relato, 2019)

A música eletrônica é elemento primordial para as passagens de cena. Há uma influência dos musicais e óperas. Há uma proposta de junção da música erudita com a popular. Há um momento em que a vaca dança a Quinta Sinfonia de Beethoven em ritmo de

forró. Isso foi trazido pelo seu fascínio ao assistir um show de Oswaldinho do Acordeom quando estava terminando a faculdade. Como podemos perceber na dramaturgia:

Êêê mundão
Quem me mata é Deus
Êêê mundão
Quem me come é o chão
(Mundão - Quinteto Violado – Retirado do texto Onde está o leite?)

Entra Rosinha Cheirosa dançando a Quinta Sinfonia de Beethoven em ritmo de forró. Terminada sua dança volta para meia lua.

Após a Rosinha Cheirosa soltar o leite em pó pelo cú, o Pai Francisco está ordenhando-a e consegue retirar uma caixa de leite. Catirina e Francisco voltam para a meia lua. Começa então um grande círculo em volta da Vaca-Bumbá feito pelos brincantes fazendo evoluções no ritmo da música, no qual todos cantam, dançam e tocam seus instrumentos (maracás e matracas). O público em seu encantamento se permite a entrar nesse jogo cênico, no qual os próprios saem da visão de plateia/espectador e assumi um ser brincante da cena.

Lá vem meu boi urrando,
subindo o vaquejador,
deu um urro na porteira,
meu vaqueiro se espantou,
o gado da fazenda
com isso se levantou.
Urrou, urrou, urrou, urrou
meu novilho brasileiro
que a natureza criou
(Boi de Pindaré- A Quatro Vozes).

Assim como para Yogi (2003, p.12) "um importante mediador do desenvolvimento da criança nas suas habilidades físicas, mentais, verbais, sociais e emocionais". Tendo a liberdade de criar e adaptar, fazendo com que as práticas se transformem "atraentes aos olhos das crianças que buscam incansavelmente novidades, descobertas e vivências que lhes satisfaçam a curiosidade" (YOGI, 2003, p.12). Adquirindo essa educação no próprio corpo e voz do aluno, desencadeando brincadeiras lúdicas, trabalhos de arte, imaginação, histórias, manuseios de instrumentos, etc.

Esses indutores estão relacionados ao respeito do nível de entendimento e do progresso de cada brincante, bem como, as diferenças socioculturais, por meio do vocabulário musical, o crescimento do diálogo e a representação. Entendendo que a música possui uma

interação durante todo o auto, considero que a forma como é jogado o entendimento é mais encantadora, alegre e contextualizada.

Tendo com visão que “o encenador não profissional deve explorar o fato de tanto ele quanto seus atores estarem imediatamente ligados à realidade social. Atores-operários não têm nenhuma dificuldade na representação de operários”, deixando assim fluir a encenação e registrando a essência do teatro popular, teatro do povo para o povo. (WEKWERTH, Manfred. 1997)

Durante o ensaio os brincantes pegam seus instrumentos de percussão (maracas e matracas) e iniciam o batuque criando novas propostas de movimento, de acordo com que o objeto interfere diretamente em seu corpo.

Imagem 56: Momento que os brincantes estão manuseando os instrumentos de percussão”
(Foto: Murilo Ferreira)

Após o término do ensaio o manejador grita:

E viva o Boi-Bumbá!

Todos:

É vaca-Bumbá

Viva! Viva!

3 O LEITE DA VACA-BUMBÁ ROSINHA CHEIROSA

Se tem o boi? Porque não ter a Vaca!?

Ao final de um ensaio ouço essa frase dita pelo próprio manejador para os brincantes e por um momento paro e começo então a refletir sobre esse novo grupo de resistência popular - os Quixotes Del Grão Pará, trazendo a Vaca-Bumbá como protagonista, não se tratando "mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo" (MAFFESOLI, p. 18. 2014).

Criando suas próprias raízes, há mais de quatro anos o grupo difundi de forma atrevida o humor anônimo, percorrendo espaços alternativos e ruas de Belém, criando seu próprio espaço, instalando-se os símbolos, os valores, suas normas, vivencias e experiências, permitindo reconhecer esses brincantes, criando laços de convivências com o público, redescobrindo uma identidade, sublinhando "a força desse processo de identificação, que possibilita o devotamento graças ao qual se reforça aquilo que é comum a todos" (MAFFESOLI, p. 27. 2014). E é nesse lugar que vem acrescentar O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha Cheirosa, chegando com suas indumentárias em muitas cores, os estandartes erguidos, vozes cantando e corpos dançantes, as crianças correm no espaço cênico permitindo com que os brincantes e o público pertencem à mesma classe social.

O público se torna brincante, interferindo vivamente no espaço da apresentação, podendo a qualquer momento alterar a encenação, marcações, falas e danças. Entretanto essas interferências respeitam uma regra de jogo de rua estabelecida de maneira informal que não necessariamente exige uma pessoa ressaltar: é o respeito pelo outro (mesmo que haja "brincadeiras" partindo do público, de tons irônicos, isso faz parte daquela comunidade que está inserido). Essas práticas dentro dos espaços públicos carregam consigo uma carga simbólica, mergulhando em um imaginário coletivo através de várias situações (citadas a cima), de gente comum.

Essa "cultura", causa de grande admiração para muitos, é feita do conjunto desses pequenos "nadas" que, por sedimentação, constituem um sistema significante [...] o ressurgimento e a multiplicação das ocasiões festivas. (MAFFESOLI, 2014. p. 42 - 43).

Para isso, temos que entender a dinâmica do Teatro Popular. Cada grupo inicia seu desenvolvimento com um aumento mais intenso da quantidade da encenação, mas sem tirar sua essência. Esse processo pode ser facilmente visualizado em pastos antigos nos quais o

manejador sempre rega o capim com água retirada da fonte, ou seja, sempre o diretor/encenador tem que manter as tradições do teatro popular, mesmo na contemporaneidade.

De forma geral, o amadurecimento do manejador nessa tradição resulta um valor nutritivo significativo nas comunidades e um comprometimento para deixar sempre de pé a estrutura da pastagem.

Para visualizar o que falamos, pare por um instante e pense na Vaca-bumbá comendo forragem[14]. Calma, calma eu não tenho a receita para essa façanha. Não podemos duvidar de que o pastejo antigo e resistente e barato de se fornecer alimento volumoso às futuras vacas, mesmo com um custo menor em suas produções, menor exigência em manejo dos brincantes, mão-de-obra e equipamentos baratos e acessíveis, e metabolizar[15] a energia. A produtividade final do pastejo (leite) é o resultado das combinações e contribuições que se consegue em cada etapa do processo produtivo encenado. O manejo do pasto é, em resumo, o que vai controlar a eficiência geral do sistema cultural. Assim, fica claro que quanto melhor a qualidade da forrageira, mais leite o produtor vai conseguir tirar de cada hectare[16] da sua propriedade.

Imagem 57: Os brincantes após a primeira apresentação do Auto na Praça Bruno de Menezes"
(Foto: Murilo Ferreira)

[14]Vegetal usado como alimento para o gado, cavalo ou outros animais.
Disponível:<https://www.dicio.com.br/forragem/> Acessado em: 10/06/19

[15] [Fisiologia] transformar uma substância dentro do organismo vivo. Disponível:
<https://www.dicio.com.br/metabolizar/> Acessado em: 10/06/19

[16] Medida de superfície, simbolizada por ha, com valor igual a cem ares ou a um hectômetro quadrado (dez mil metros quadrados). Disponível:<https://www.dicio.com.br/hectare/> Acessado em: 10/06/19

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação da encenação do espetáculo O Auto da Vaca-bumbá Rosinha Cheirosa se constitui de três momentos. O manejar os piquetes para compreendermos o manejamento da construção do auto e o papel da encenação nesse contexto. Por não se ver obras ou produções de literaturas existentes no teatro em relação a Vaca-bumbá, busquei bibliografia em livros que consta o Bumba-meu-boi, Cordões de Pássaros, a encenação e jogos teatrais. Contribuindo com a contextualização para entender os processos da encenação e ter a compreensão da dinâmica do trabalho em grupo para a realização da brincadeira da Vaca-bumbá Rosinha Cheirosa.

O pasto, utilizei a observação participante dialogando com o roteiro de encenação junto com o texto dramatúrgico, das descrições das atividades, entrevista com o diretor/encenador do Auto da Vaca-Bumbá, dos brincantes, coisas ouvidas, sentidas, e outros fenômenos relevantes para a pesquisa durante o percurso atemporal do ensaio até a apresentação e, percebendo a qualidade da dramaturgia, na qual os próprios cantam, dançam, tocam, dando a base para a encenação.

E o leite da vaca-bumbá rosinha cheirosa fazendo com que o assunto tenha uma aproximação dinâmica, pois tende a uma visão mais aguçada da criação de novas sociabilidades imaginárias e referente a micro sociedade pós-moderna, onde a comunidade (tribos) se forma em redes pela própria vontade de se divertirem e criam compartilhamento de opiniões, valores e gostos estéticos.

De acordo com essa pesquisa, é sobre os processos de encenação deste grupo de mote principal o surgimento foi por conta do Ad Medeiros – manejador que migrou da cidade onde nasceu para o estado do Pará - Belém, trazendo consigo sua infância, seus conhecimentos e experiências.

O Auto da Vaca-bumbá dentro do teatro contemporâneo amplia o campo de “formalização” e de valorização, deixando de lado uma obra acabada ou tendo como resultado uma produção popular. Diferente de outros teatros tradicionais o início do encenador/diretor não ocorre durante os ensaios, mas sim antes, não sendo necessário estar totalmente construída a dramaturgia, ter qualquer tipo de enquadramento. Dessa forma, o encenador se põe ao lado dos brincantes com igualdade.

A partir dessa igualdade as improvisações dos brincantes, as discussões durante as rodas de conversas, os ensaios em geral, são construídas de tentativas sem um julgamento por

parte do grupo. Dentro dessa evolução do grupo existem várias pastagens, podendo não ser pacíficas ou organizadas. A estrutura da Vaca-Bumbá, ao longo desses anos, foi se modificando e se estruturando, sendo que o manejador tem o controle maior na estrutura de organizar (partindo dos roteiros), imaginar e ativar os brincantes.

O cuidar da encenação é um outro ponto que não depende somente do manejado, pelo fato e ele ter essa vivência de compartilhamento, o impulso para estabelecer uma relação familiar, onde cada qual tem seus pensamentos ou modos de vestir, mas de todo modo sempre existe algo em comum, como por exemplo este grupo que mesmo com essas diferenças até mesmo de parentesco ou das amizades construídas, a encenação e física é afetiva num objetivo comum, que é o ato de brincar a Vaca-Bumbá.

O Auto da Vaca-Bumbá Rosinha cheirosa (r)existe a cada rifa, sorteios, promoções de festas, doações feitas pelos moradores do bairro após o fim do espetáculo, ajuda de comerciantes locais, artistas locais ajudando como podem, além dos padrinhos do grupo e a própria renda do manejador para custear algumas despesas durante e após o Auto.

Concluo dizendo que é possível manter a Vaca-Bumbá leiteira apenas com o pasto, trabalhando com a forragem como o verdadeiro valor nutritivo para a comunidade. As forrageiras de alto valor, ofertadas para seus brincantes em quantidades generosas, é fundamental para o desenvolvimento dos brincantes, para que assim se consiga melhor desempenho durante a encenação e com isto, a Vaca-Bumbá produza o seu leite todo ano. A observação participante para pesquisa do processo de encenação foi de curta duração aproximadamente 1 a 2 meses (período do grupo se reunir - ensaiar – apresentar), mesmo com esse curto período a produção foi com uma produtividade positiva e modesta.

E que, a produção dessa escrita foi construída pelas reservas (roteiros, textos, fotos, vídeos, folder, cartaz, entrevistas) corporais da vaca, o que foi de grande importância para conclusão desse trabalho.

Deixo nessas últimas linhas o quanto o processo de encenação reverberou em meu corpo. Sou brincante nessa escrita, aprecio o Auto e o que está tudo ao redor como uma criança descobrindo o mundo, eles me contaram e eu conheci, assisto aprendo, vivencio novamente na pele a imaginação que um dia foi adormecido. Coração pulsando, lágrimas quase caindo de alegria para esse grupo de teatro popular que se mantém em pá. Aprendi a compartilhar, amar, respeitar as diferenças através dos simples olhares e risos dados pelos brincantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amaral, Ana Maria. **Teatro De Formas Animadas: Mascaras, Bonecos, Objetos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

ASSIS, Regiane Alves de, TENÓRIO Carolina Martins e T. Callegaro. **Literatura de Cordel como fonte de informação**. CRB-8 Digital, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 3-21, jan. 2012 | <http://revista.crb8.org.br>

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

D'ALMEIDA, Denilson. **Bruno de Menezes, poeta singular das letras paraenses**. Belém, 2010. Disponível em: <http://blogdenilsondalmeida.blogspot.com.br/2010/10/bruno-de-menezes-poeta-singular-das.html> Acessado em: 15/10/2018

Diretrizes Curriculares da Educação Básica. Editora: Jam3 Comunicações.2008

FONSECA, C. **Quando cada caso não é um caso**. Revista Brasileira de Educação, São Paulo, n. 10, p. 58 – 18. 1999.

GAGO, Paulo Cortes; MAGALHÃES, Raul Francisco. Tradução da obra de GARFINKEL, H. **O que é etnometodologia?** Revista Teoria e Cultura, Juiz de Fora, v. 4, n. 1 e 2, p. 113-134, jan./dez. 2009.

GARFINKEL, Harold. **Studies in Ethnomethodology**. Cambridge: Polity Press, 1984.

HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana. **Ensino de Música – Propostas para pensar e agir em sala de aula**. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos - O Declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 5ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 2014

_____**O tempo das tribos - O Declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 1998

MENEZES, B. de. **Boi-bumbá: auto popular**. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **Urdimento**, Revista online v.2, n.32, p. 364-383, Setembro de 2018

PIÑOM, S. **A Farsa do Prêmio. Um estudo sobre a Política do Folclore em Belém**. Belém: Academia Paraense de Letras,1982.

SALLES, V. **Épocas do teatro no Grão-Pará: ou, Apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994.

SIQUEIRA, Juraci. Blog do Boto. Belém, 2008. Disponível em: <http://blogdobotojuraci.blogspot.com.br/>

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin**; tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOURINHO, Lígia Losada. Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das Artes da Cena. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

YOGI, Chizuko. **Aprendendo com música e com jogos**. Vol. 1 e 2. Belo Horizonte: Fapi, 2003.