



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES - PROFARTES**

**SHIRLEY ALENCAR**

**“NA MATANÇA DO BOI A FESTA COMEÇA”: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO  
CÊNICA POR MEIO DOS SABERES TRADICIONAIS NA EEEP JOAQUIM  
MOREIRA DE SOUSA**

**FORTALEZA**

**2024**

SHIRLEY ALENCAR

“NA MATANÇA DO BOI A FESTA COMEÇA”: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO  
CÊNICA POR MEIO DOS SABERES TRADICIONAIS NA EEEP JOAQUIM  
MOREIRA DE SOUSA

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Ceará (ProfArtes/UFC) como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes. Área de concentração: Ensino de arte

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A355 Alencar, Shirley.

"Na matança do boi a festa começa" : experiências de criação cênica por meio dos saberes tradicionais na EEEP Joaquim Moreira de Sousa / Shirley Alencar. – 2024.  
145 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Mestrado Profissional em Artes, Fortaleza, 2024.

Orientação: Profa. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva .

1. Brincadeira do boi. 2. Etnocologia. 3. Ensino de arte. I. Título.

CDD 700

---

SHIRLEY ALENCAR

“NA MATANÇA DO BOI A FESTA COMEÇA”: EXPERIÊNCIAS DE CRIAÇÃO  
CÊNICA POR MEIO DOS SABERES TRADICIONAIS NA EEEP JOAQUIM  
MOREIRA DE SOUSA

Dissertação apresentada ao Mestrado  
Profissional em Artes da Universidade  
Federal do Ceará (ProfArtes/UFC) como  
requisito parcial à obtenção do título de  
mestre em Artes. Área de concentração:  
Ensino de arte

Aprovada em: 28 / 05 / 2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Thaís Gonçalves Rodrigues da Silva (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Gerardo Silveira Viana Junior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza  
Professora examinadora

Ao meu filho José Eduardo,  
por ser minha obra de  
encanto e felicidade.

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, em primeiríssimo lugar, pois ele me deu o dom da vida e me proporcionou o encontro com todas as pessoas que me auxiliaram durante o processo desta pesquisa.

Aos deuses, santos e encantados que por intermédio protecional têm lançado suas bênçãos em favor deste corpo e espírito, abrindo mente, portas e caminhos.

Ao Mestre Zé Pio e todos os brincantes do Boi Ceará pela generosidade da partilha e por manter viva as nossas tradições.

À professora e amiga, Lourdes Macena, todo o meu respeito e admiração, agradeço por ser minha inspiração e ter feito parte desse processo.

Ao Grupo Miraira e seus ex-integrantes merecem ser reconhecidos por serem um importante elo de trocas, afetos, aprendizados e compartilhamento de experiências.

À Universidade Federal do Ceará e aos professores do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes/UFC), tanto pelas contribuições decorridas nas atividades, quanto, principalmente, pelo empenho, garra, determinação e competência para implementação de um programa que potencializa as dinâmicas do pensar-fazer o ensino de Arte nas Escolas do Estado do Ceará.

Ao Coordenador do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes/UFC), professor Gerardo Silveira Viana Júnior pelas generosas contribuições, provocações e participação nesse processo.

À minha orientadora, Thaís Gonçalves, por sua condução, apoio, amizade e sabedoria. Sou imensamente grata em ter tido essa grande mulher que és ao meu lado, durante todo este percurso, apoiando-me, ao entender minhas dificuldades e acreditando nesta pesquisa, levando-me a confiar ainda mais nela.

À minha mãe, mulher guerreira, de quem tenho imenso orgulho por cada ensinamento perpassado e refletido. És para mim a lição de persistência e de valorização do exercício da decisão.

A meus irmãos e amigos pelo incentivo e pela compreensão às horas destinadas para a realização desta pesquisa.

Aos meus estimados alunos/participantes da pesquisa, expresso minha profunda gratidão a cada um de vocês por acreditarem em mim e por trazerem momentos valiosos de aprendizado e contribuições ao longo do nosso tempo juntos.

Ao meu ex-aluno Hudson Carvalho pela contribuição, sendo sempre muito prestativo e colaborador quanto aos meus pedidos na pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Vá em busca do seu povo, Áme-o,  
aprenda com ele, comece com aquilo que  
ele sabe, construa sobre aquilo que ele  
tem. (Kawane N'kruma)



## RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo os saberes tradicionais da brincadeira do Boi Ceará, do Mestre Zé Pio, residente no bairro Goiabeiras da capital cearense, com o objetivo de desenvolver experiência criativa em arte na Escola Estadual de Educação Profissional (EEEP) Joaquim Moreira de Sousa, no bairro Parangaba. Uma criação artística no âmbito do ensino de Artes, aliando pesquisa de campo com a brincadeira do Boi Ceará a princípios da etnocenologia, foi feita com um grupo de estudantes do 1º e 2º ano de cursos técnicos profissionais. O projeto contemplou três etapas: a investigação do folguedo do Boi Ceará, onde os alunos participantes tiveram a oportunidade de conhecer e compreender os fundamentos que orientam o brinquedo, a partir de uma conversa com o Mestre Zé Pio, e da observação de elementos tais como: dança, personagens, figurinos, música e os bichos da brincadeira; experimentação e criação, momento em que os alunos foram estimulados a explorar a expressividade e criar colaborativamente suas narrativas corporais para a criação de uma apresentação; e, por fim, a socialização do experimento para escola. Para desenvolver a pesquisa, utilizamos os métodos cartográficos e etnográficos com procedimentos de observação participativa, revisão bibliográfica, pesquisa de campo e roda de conversa registradas em gravações de áudio e fotografias. A experiência com o Mestre Zé Pio mostrou que os saberes da tradição popular são compostos por elementos incorporados pela ancestralidade, tornando-se território fecundo de experimentações e aprendizagens, bem como o processo criativo em arte criou um ambiente de possibilidades para compor narrativas expressivas do corpo em interação com o espaço e com o outro.

**Palavras-chave:** brincadeira do boi; etnocenologia; ensino de arte.

## ABSTRACT

This work has as its object of study the traditional knowledge of Boi do Ceará play, by Master Zé Pio, resident in Goiabeiras neighborhood in Fortaleza, with the aim of developing creative experience in arts at the public School of Professional Education (EEEP) Joaquim Moreira de Sousa, in Parangaba neighborhood. An artistic project was designed with a group of students from the 1st and 2nd years of professional technical courses from the perspective of ethnocenology aligned with art teaching. The project included three stages: the investigation of Boi Ceará party, where the participating students had the opportunity to learn about and understand the fundamentals that guide the lark, based on a conversation with Master Zé Pio, in addition to expanding their ability to observe its elements: dance, characters, costumes, music and animals; experimentation and creation, when students were encouraged to explore expressiveness and collaboratively create their body narratives to create a presentation; and, finally, the socialization of the experiment to school. To develop the research, we used cartographic and ethnographic methods with participatory observation procedures, bibliographic review, field research and conversation circles recorded in audio recordings and photographs. The experience with Master Zé Pio showed that the knowledge of popular tradition is composed of elements incorporated by ancestry, becoming a fruitful territory for experimentation and learning, as well as the creative process in art created an environment of possibilities to compose expressive narratives of the body in interaction with space and with each other.

**Keywords:** bull's play; ethnocenology; art teaching.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Grupo Miraira apresentação do Pastoril na Agência do BNB Passaré em 2013.....	15
Figura 2 - Encontro de Mestre do Mundo, 2008.....	15
Figura 3 - A caminho da visita à sede de Mestre Zé Pio, no dia 22 de agosto de 2022 no bairro Goiabeiras, Fortaleza (CE).....	30
Figura 4 - Roda de conversa em visita à sede de Mestre Zé Pio, no dia 22 de agosto de 2022, no bairro Goiabeiras, Fortaleza (CE).....	31
Figura 5 - O grupo Brincantes de teatro junto ao Mestre Zé Pio, em visita à sua sede e residência, em 22 de agosto de 2022, Goiabeiras, Fortaleza...32	
Figura 6 - Titulações do Mestre Zé Pio, expostas na parede da sede do Boi Ceará.....	33
Figura 7 - Roda de conversa com o Mestre Zé Pio, Fortaleza (CE) .....	38
Figura 8 - Vaqueiro do Boi Ceará, Mestre Zé Pio, 2018.....	48
Figura 9 - Registro da luta dos cordões azul e vermelho na matança do Boi.....	49
Figura 10 - Registro dos personagens do Rei e da Rainha na matança do Boi.....	50
Figura 11 - Cigana do Bumba meu Boi Ceará na matança de 2018.....	51
Figura 12 - O “Mateu” encenado por Cristiano Cândido, em 2019.....	52
Figura 13 - O Capitão, encenado por Hildebrando Maciel, em 2019.....	53
Figura 14 - Catirina na Matança do Boi Ceará, em 2019.....	54
Figura 15 - “Dotô na Matança do Boi Ceará, em 2019.....	55
Figura 16 - Chefe dos Índios e Ponta Aguda, encenados por Brenda Martins e Ana Beatriz, na Matança do Boi Ceará, em 2019.....	56
Figura 17 - Entremez do Jaraguá e Palhaço Doutor.....	57
Figura 18 - Entremez do Bode e o Vaqueiro.....	57
Figura 19 - Entremez do “Passo” Ema, Matança do Boi Ceará, 2020.....	58
Figura 20 - Bumba meu Boi do Ceará e Vaqueiro. Matança do Boi, 2023.....	59
Figura 21 - São Sebastião, encenado por Mateus Martins.....	60
Figura 22 - Vaqueiro do Boi Ceará. Mestre Zé Pio, 2019.....	70
Figura 23 - Tripé cartográfico criado pela professora-pesquisadora.....	95
Figura 24 - Processo de criação com palavras geradoras.....	98
Figura 25 - Explorando corpo/espaco/deslocamento.....	102

Figura 26 - Explorando corpo/espço/deslocame.....	102
Figura 27 - O corpo fala e conta.....	103
Figura 28 - Ações corporais dos personagens.....	104
Figura 29 - Ações corporais dos personagens.....	104
Figura 30 - Confecção das máscaras: parte estrutural.....	106
Figura 31 - Confecção das máscaras: parte estrutural.....	106
Figura 32 - Confecção das máscaras: modelagem.....	107
Figura 33 - Confecção das máscaras: modelagem.....	107
Figura 34 - Confecção das máscaras: pintura e experimentação.....	108
Figura 35 - Confecção das máscaras: pintura e experimentação.....	108
Figura 36 - Confecção das máscaras: produto final.....	109
Figura 37 - Confecção das máscaras: produto final.....	109
Figura 38 - Registro do portfólio do aluno sobre a atividade.....	111
Figura 39 - Estudo rítmico do Boi Ceará.....	112
Figura 40 - Registro do portfólio sobre a aula por uma das alunas.....	114
Figura 41 - Laboratórios de criação.....	116
Figura 42 - Laboratórios de criação.....	116
Figura 43 - Laboratório de criação do figurino.....	117
Figura 44 - Laboratório de criação do figurino.....	117
Figura 45 - Processo de criação dos bichos.....	117
Figura 46 - Apresentação do Boi pelo grupo Brincantes de teatro, EEEP Joaquim Moreira de Sousa, em fevereiro de 2023.....	120
Figura 47 - Apresentação do Boi pelo grupo Brincantes de teatro, EEEP Joaquim Moreira de Sousa, em fevereiro de 2023.....	120

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>ABRE A PORTA QUE MEU BOI VEM CHEGANDO AGORA</b> .....	<b>28</b>
<b>2.1</b>	<b>A brincadeira do Boi Ceará</b> .....	<b>39</b>
<b>2.2</b>	<b>Os elementos estruturais do Boi Ceará</b> .....	<b>46</b>
<b>2.3</b>	<b>A encenação da matança do Boi Ceará</b> .....	<b>61</b>
<b>2.4</b>	<b>Folguedo, brincante e corpo brincante</b> .....	<b>67</b>
<b>3</b>	<b>A BRINCADEIRA E A ESPETACULARIDADE</b> .....	<b>75</b>
<b>3.1</b>	<b>A Etnocologia e suas contribuições</b> .....	<b>77</b>
<b>3.2</b>	<b>A arte do espetáculo dos folguedos populares</b> .....	<b>80</b>
<b>3.3</b>	<b>A espetacularidade do corpo brincante</b> .....	<b>86</b>
<b>4</b>	<b>DO BOI CEARÁ AO ESPAÇO ESCOLAR: ENTRE EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO</b> .....	<b>94</b>
<b>4.1</b>	<b>Palavras geradoras</b> .....	<b>96</b>
<b>4.2</b>	<b>Criando e brincando com a figura ou personagem</b> .....	<b>99</b>
<b>4.3</b>	<b>Oficina de confecção de máscaras</b> .....	<b>105</b>
<b>4.4</b>	<b>No passo do Boi Ceará</b> .....	<b>111</b>
<b>4.5</b>	<b>Criação dos elementos cênicos</b> .....	<b>115</b>
<b>4.6</b>	<b>O que queremos apresentar?</b> .....	<b>118</b>
<b>4.7</b>	<b>Acolhida final e avaliação do processo</b> .....	<b>121</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>124</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>127</b>
	<b>APÊNDICE A - MODELO DE PROJETO APRESENTADO À ESCOLA</b> .....	<b>133</b>
	<b>ANEXO A - MATERIAL DIDÁTICO UTILIZADO COMO APOIO PARA PESQUISA</b> .....	<b>135</b>
	<b>ANEXO B - - ROTEIRO TEATRAL DA APRESENTAÇÃO INSPIRADO NA HISTÓRIA DO BOI CEARÁ DO MESTRE ZÉ PIO E NO TEXTO DO BOI BRINCADO PELO GRUPO MIRAIRA-IFCE</b> .....	<b>138</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação diz respeito a uma pesquisa realizada com objetivo de investigar os saberes e práticas envolvidos na brincadeira do Boi Ceará, uma manifestação de teatro popular tradicional. Este estudo buscou compreender a origem, estrutura e narrativa dessa expressão cultural, que é baseada em conhecimentos ancestrais e práticas tradicionais. Os saberes desse universo foram relacionados ao contexto das aulas de Arte ministradas na Escola Estadual de Educação Profissional (EEEP) Joaquim Moreira de Sousa, localizada no bairro da Parangaba, em Fortaleza, Ceará. Por meio dessa pesquisa, foi possível explorar as conexões entre a tradição cultural e o ensino de arte, enriquecendo o conhecimento dos alunos e promovendo a valorização da cultura local.

Notoriamente a sabedoria de homens e mulheres que brincam tal manifestação vêm crescendo e ganhando visibilidade no universo acadêmico, embora as escolas da educação básica, em geral, ainda estejam bem longe de reconhecer e incluir em seu programa pedagógico ou curricular os saberes e fazeres de Mestres e Mestras da Cultura Popular Tradicional. O Estado do Ceará, popularmente reconhecido como berço de manifestações culturais expressivas e tradicionais, destaca-se pela presença dos renomados "Tesouros Vivos", título conferido pela Unesco em 1993 para pessoas que são referência de saberes populares em suas localidades. Nos anos de 2003 e 2006, mediante as Leis 13.351/2003<sup>1</sup> e 13.842/2006<sup>2</sup>, a Secretaria de Cultura do Ceará (Secult-CE) estabeleceu normas para proteger esses conhecimentos que enriquecem a vasta memória cultural do povo cearense e instituiu os registros de Mestres da Cultura Tradicional Popular e dos "Tesouros Vivos Cultura".

Segundo o professor, escritor e estudioso da cultura popular cearense Gilmar de Carvalho (2003), a formação do Ceará fundiu-se em grande parcela da

---

<sup>1</sup> CEARÁ. Lei nº 13.351, de 22 de agosto de 2003 (D.O. DE 25.08.03). Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará (RMCTP-CE) e dá outras providências.

<sup>2</sup> CEARÁ. Lei nº 13.842, DE 27 de Novembro de 2006 (D.O. DE 30.11.06). Institui o Registro dos "Tesouros Vivos da Cultura" no Estado do Ceará e dá outras providências.

contribuição ameríndia de povos indígenas nativos e de povos africanos, que se juntaram a uma parcela pequena de pessoas provenientes da Europa. Essa mistura deu origem às matrizes culturais cearenses que compõem os bens imateriais, os quais permanecem vivos e resistentes até o momento presente. Contudo, sabe-se que a arte popular tradicional, proveniente do encontro cultural desses três continentes em território brasileiro, compõe uma linguagem específica que manifesta de forma colaborativa suas celebrações, corpos em movimento, matrizes estéticas e pluralidade.

Essa forma de arte reflete a diversidade e a riqueza cultural do Brasil, principalmente no que tange às heranças indígena e africana em solo cearense, e que nos dão parâmetros de uma ancestralidade incorporada no saber e fazer dos mestres da cultura popular tradicional.

Um importante desafio em relação a essa produção artística, enfrentado nos dias atuais, diz respeito ao aspecto geracional, já que, por falta de estímulo à juventude, muitas vezes os descendentes das tradições populares se distanciam das suas próprias raízes. Perde-se, assim, o vínculo com esse patrimônio imaterial dos mestres formados pelo “saber fazer”, pelo aspecto intuitivo e por uma assinatura autoral coletiva que emergem das culturas populares tradicionais brasileiras. Ampliar o diálogo com essas matrizes populares, abrindo espaço para os saberes dos mestres das comunidades, é uma importante ação no sentido de reconhecer que as experiências educacionais se desenvolvem dentro e fora das escolas.

Segundo o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire, "ensinar é criar possibilidades de produção e construção do conhecimento por parte do aluno" (FREIRE, 1998, p. 25). Portanto ensinar conforme a visão de Paulo Freire significa possibilitar um ambiente de aprendizagem onde o aluno possa adquirir uma formação que não valorize só o intelectual, mas também o pessoal, social e cultural. A escola que valoriza a integração dos conhecimentos enraizados na cultura e tradição da comunidade em que está inserida, abre espaço para uma aprendizagem de forma interdisciplinar mais relevante e conectada com a realidade dos estudantes.

Para o estudioso da cultura e educação populares, Carlos Rodrigues Brandão (2002), a aprendizagem que parte do conhecimento dos mestres das culturas populares nos fornece ensinamentos menos utilitários e instrumentais dos disponibilizados pelo sistema de ensino de nossas escolas, principalmente quando a construção do conhecimento formal ainda é atravessada por raízes ideológicas colonialistas. Como artista e professora, acredito na arte como estratégia para combater e desconstruir uma educação pautada num modelo de ensino utilitário e marcadamente colonial.

A escolha do tema de pesquisa que orienta essa dissertação perpassa pelos percursos da minha vida e de memórias corporais pessoais. Nasci num lugar conhecido como local de fervorosa manifestação de fé e crença, sobretudo de caráter popular e devoção ao Padre Cícero. Juazeiro do Norte, distante cerca de 500 quilômetros da capital cearense, na região do Cariri e próxima a Pernambuco, é lugar mítico, palco de peregrinação, mundo das romarias. Este ambiente foi minha primeira escola na infância, marcada pelas lembranças afetuosas dos dias de celebração com os Reisados Cearenses, Tiração de Reis, Penitentes, Festas Juninas, entre outras manifestações das culturas populares. Daí em diante surge o meu interesse pelos folguedos.

Em 1997, tive a oportunidade de ingressar no Grupo Miraira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), como dançarina/brincante, por meio de um convite de uma colega. A partir desse momento, iniciei uma profunda imersão nas danças populares tradicionais. O Grupo Miraira foi fundamental para me proporcionar uma experiência enriquecedora como brincante, por meio das apresentações e encontros com os mestres populares.

O grupo Miraira atua, desde 1982, na cidade de Fortaleza como laboratório de estudos e pesquisas em cultura folclórica, compartilhando danças, músicas e saberes, estando sob a direção da professora Lourdes Macena e de sua filha Circe Macena, ambas professoras do IFCE. Com o Miraira estudei, vivenciei e experimentei, junto aos mestres e mestras da cultura popular, todo encanto das toadas, das danças do Coco, Cirandas, Reisados, Bois, Reis e Rainhas dos Maracatus.



Em 2019, como aluna do curso de Licenciatura em Teatro, integrei o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPq, como pesquisadora, atuando no campo da investigação das danças dramáticas, dramas, teatro popular tradicional e etnocenologia. A partir dessa iniciação, esses saberes passaram a fazer parte da minha prática como artista e universitária, etapa em que aprendi a atuar como pesquisadora. Assim, fui em busca de descobrir tais conhecimentos para, então, transformá-los em nutrientes de ensino. Em 2013, como professora efetiva na disciplina de Arte da rede estadual de ensino, passei a utilizar os saberes aprendidos como aluna na sala de aula e nos grupos de pesquisa, na tentativa de dar novos significados para as práticas artísticas no ensino de arte.

A seguir compartilho imagens de momentos como dançarina e pesquisadora. Na foto à esquerda registro da apresentação do Pastoril e na foto a direita vivência com os mestres da cultura popular no Encontro de Mestres do Mundo.

*Figura 1. Grupo Miraira apresentação do Pastoril na Agência do BNB Passaré em 2013.*



Fonte: Acervo Pessoal

*Figura 2. Encontro de Mestre do Mundo, 2008.*



Fonte: Acervo Pessoal

Na sociedade atual, é comum valorizarmos a formação acadêmica e profissional como principais fontes de conhecimento. No entanto, é importante ressaltar que as experiências vividas em nosso dia a dia e as relações estabelecidas

com o ambiente em que estamos inseridos também desempenham um papel fundamental em nossa construção de saberes. Segundo o professor, Boaventura de Sousa Santos (2010), muitas vezes negligenciamos a importância das experiências cotidianas e dos laços com o lugar que habitamos, relegando-os a um segundo plano em relação às titulações e qualificações formais. Essa visão limitada pode nos privar de uma compreensão mais ampla e profunda do mundo ao nosso redor.

Penso que seja fundamental reconhecer que o aprendizado não se restringe apenas ao ambiente acadêmico ou profissional, mas também se manifesta nas interações sociais, nas vivências pessoais e nas conexões com a comunidade. Portanto, é essencial valorizarmos e integrarmos essas diversas fontes de conhecimento em nosso processo de aprendizagem.

Compreendo que não é possível separar minha prática como professora das experiências construídas ao longo da minha existência pessoal e humana. Na interação com as dimensões culturais da tradição fui percebendo, cada vez, algo me direcionando para encontros possíveis do ensino de arte com uma aprendizagem que brota da atmosfera tradicional dos mestres das culturas populares tradicionais.

Então, movida pelo desejo de tornar possível um ensino de arte em interseção com as manifestações espetaculares<sup>3</sup> da tradição popular, como seus folguedos e festas, passei a dedicar-me em pensar meios de aproximar e mediar o ensino de arte com a expressão artística dessas manifestações, possibilitando aos alunos experiências para investigar, escutar e entender os elementos e os significados do folguedo escolhido por eles, no caso o Boi Ceará, e, assim, criar caminhos de aprendizagem e criação em arte.

Muitos dos folguedos populares tradicionais sobrevivem nos guetos das comunidades da Grande Fortaleza<sup>4</sup>, sendo apresentados apenas em eventos do Governo do Estado, tais como Carnaval do Ceará, Ceará da Paixão, Ceará Junino e

---

<sup>3</sup> Fenômeno ou elemento humano (ritos, celebrações, festas etc) que os grupos sociais ou indivíduos desenvolvem para atraírem a atenção para si, nas formas de manifestar suas construções simbólicas. Aqui o termo "espetacular" não se aplica restritivamente às apresentações cênicas realizadas em palcos do tipo italiano, como convencionou-se aplicar a certas apresentações artísticas.

<sup>4</sup> Segundo a Wikipédia, a Grande Fortaleza é composta pela Região Metropolitana de Fortaleza, Ceará. Foi criada pela Lei Complementar Federal nº 14, de 8 de junho de 1973, e gestão regulamentada pela Lei Complementar Estadual nº 180 de 18 de julho de 2018. Composta por Fortaleza, Caucaia, Maranguape, Pacatuba, Aquiraz, Eusébio, Itaitinga, Guaiúba, Pacajus, Horizonte, Pindoretama e Cascavel, entre outros municípios adjacentes.

Ceará Natal de Luz, que são eventos garantidos pela Lei Orgânica do Sistema Estadual de incentivo à promoção de políticas públicas para circulação da Cultura Popular Tradicional do Ceará, conforme disposto no Sistema Estadual da Cultura (Siec).

Alguns artistas populares, dentre artesãos, bandas cabaçais, reisados, dança do coco, entre outros guardiões das tradições, desde 2016 possuem o certificado de Notório Saber em Cultura Popular Tradicional<sup>5</sup>, titulação reconhecida pelo Conselho Universitário da Universidade Estadual do Ceará (Consu/UECE) que atualmente é concedido a todos os Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Além desse reconhecimento, foi instituído o Registro dos Tesouros Vivos da Cultura, pioneiro no Brasil, voltado para o reconhecimento dos saberes e fazeres dos mestres e mestras da cultura tradicional e popular por manterem ativos suas práticas e modos de vida. Mesmo com todos os incentivos dados por lei, muitos desses tesouros vivos ainda vivem às margens de políticas públicas que favoreçam a sua manutenção e continuidade.

É essencial ressaltar que a tradição dos saberes populares pode representar, no presente, um elemento significativo de um passado que permanece ativo e latente em nossa sociedade. Tal tradição é interpretada a partir dos padrões transmitidos pela memória coletiva, que se estabeleceu ao longo das diferentes épocas, conforme a aceitação e identificação de um determinado grupo. Sendo assim, é enraizada na memória de certos estratos sociais e a sua preservação contínua é sinônimo de vitalidade (SOUZA, 2014).

Portanto, trago como narrativa desta pesquisa, realizada no âmbito da linha de Processos de Ensino, Aprendizagem e Criação em Artes, do Programa de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Ceará (ProfArtes/UFC), uma experimentação e recriação cênica desenvolvida na EEEP Joaquim Moreira de Sousa, junto a um grupo de 10 alunos dos 1.<sup>os</sup> e 2.<sup>os</sup> anos de cursos técnicos profissionais, com idades entre 14 a 16 anos, no período de um ano, entre março de 2022 e fevereiro de 2023, com proposta de continuidade.

---

<sup>5</sup> Projeto de lei N.º 1.176-A, de 2011, Artigo 2.1.3: Reconhecer a atividade profissional dos **mestres** de ofícios por meio do **título de “notório saber”**.

A presente pesquisa foi idealizada como projeto de criação em arte referenciada nos saberes tradicionais do Folgado Popular Boi Ceará, existente no bairro da Goiabeira, na periferia da capital cearense, aproximando alunos da rede pública de ensino de mestres e brincantes de uma cultura popular local, em especial o grupo que tem como referência o Mestre Zé Pio, que realiza esse folgado desde quando era jovem. Nossa proposta partiu da investigação e experimentações dos saberes tradicionais desse folgado, na perspectiva da arte da cena, para estimular a expressividade do corpo, a criação coletiva e praticá-lo artisticamente na escola em que se deu o campo de estudos.

Antes de iniciarmos esta etapa do processo, foram realizadas algumas ações essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Inicialmente, apresentamos o projeto à classe estudantil, a fim de obter o engajamento dos alunos. Em seguida, abrimos inscrições para os alunos interessados, com aproximadamente 25 inscritos, formando assim um grupo responsável pela investigação e criação. Os encontros iniciais foram para apresentar o projeto aos inscritos, os objetivos e as etapas. Uma das etapas importantes foi a escolha do nome do grupo, que refletisse a identidade e propósito do projeto. Além disso, dedicamos tempo para estudar e escolher um folgado tradicional existente na cidade de Fortaleza, como base para nossa criação.

Embora tenha havido uma procura significativa, somente os alunos dos 1.<sup>os</sup> e 2.<sup>os</sup> anos, com idades entre 15 e 17 anos e residentes nas proximidades da escola, puderam participar devido às suas disponibilidades de tempo. A execução do projeto abrangeu um ano de pesquisa, com reuniões e interações realizadas às quintas-feiras, durante o intervalo do almoço, sendo posteriormente transferidas para os sábados, devido à necessidade de mais tempo para as atividades previstas.

Com espaço e dia definidos para desenvolver o trabalho e o tempo organizado para formar um grupo e permitir o envolvimento dos alunos, as atividades foram acontecendo prioritariamente aos sábados à tarde. O projeto foi nomeado como *Brincantes de teatro*, tendo como ponto de partida a própria ideia dos saberes e fazeres dos brincantes populares. A partir daí, começamos a traçar as rotas e os caminhos que precisávamos para realizar a visita ao mestre escolhido pelos alunos/participantes.

Foi necessário realizar uma orientação prévia para coletar algumas informações relevantes. Inicialmente, apresentei alguns folguedos por meio de vídeos e materiais apresentados pela plataforma mundo digital Miraira<sup>6</sup> solicitei que o grupo escolhesse um folguedo para a pesquisa de campo e posterior proposta de criação. Durante essa etapa, apresentei algumas das manifestações populares existentes em Fortaleza. O momento foi necessário para engajar o aluno/participante no processo de pesquisa, permitindo trazer suas contribuições a partir de suas escolhas e opiniões.

Segundo o professor e pesquisador em educação, José Moran (2013), quando o educador desempenha o papel de mediador do conhecimento, ele valoriza a participação e a autonomia dos alunos, Isso fomenta um ambiente colaborativo e enriquecedor de aprendizagem, potencialmente resultando em maior motivação, engajamento e qualidade no desenvolvimento de trabalhos de pesquisa. Paulo Freire (1967) também sublinha a importância de uma abordagem educacional emancipadora, na qual os alunos são incentivados a compartilhar suas vivências, pontos de vista e desafios. Ambos os autores enfatizam a relevância de permitir que os participantes contribuam com suas escolhas e perspectivas, tornando o processo de pesquisa mais significativo e estimulante.

Dessa forma, os alunos tiveram a oportunidade de conhecer diversos folguedos cearenses, como a **Cana Verde do Mucuripe, o Maracatu, o Boi, os Reisados**, entre outros, por meio de textos, imagens, folders, vídeos e outros materiais didáticos disponibilizados. A maioria demonstrou interesse na Cana Verde do Mucuripe e no Boi Ceará, despertando curiosidade em conhecer mais sobre essas manifestações tradicionais. No entanto, foi explicado que a Cana Verde do Mucuripe só poderia ser estudada por meio de pesquisas já realizadas e memórias pessoais, devido à ameaça de desaparecimento dessa manifestação. Assim, os alunos optaram por investigar e experimentar o Boi Ceará do Mestre Zé Pio, a fim de conhecer mais sobre essa tradição.

---

<sup>6</sup> Ambiente virtual criado pelo grupo Miraira como ferramenta de pesquisa e aprendizagem com o objetivo de contribuir para ações de Educação Patrimonial na escola cearense, essa plataforma oferece uma maneira inovadora de explorar e valorizar a cultura e tradições locais. Acesso a plataforma Digital Mundo Miraira: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/>

Entretanto, os estudantes não possuíam conhecimento prévio nem familiaridade com essas expressões culturais. Eles mencionaram a ausência de discussões sobre "folclore"<sup>7</sup> em outras instituições de ensino, o que me causou apreensão. Diante desse cenário, busquei unir os participantes e incentivá-los a se envolver no projeto. Segundo a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (1989), ao lidar com a arte, é fundamental priorizar o contexto de aprendizagem e as necessidades do grupo com o qual se está trabalhando.

Contudo, devido às exigências escolares, à intensa rotina de estudos dos alunos e à delicada saúde do Mestre Zé Pio, a visita à sua sede só pôde ser realizada em 22 de agosto de 2022. Esse mês é reconhecido por celebrar a importância e valorização das manifestações folclóricas brasileiras no país. Na tarde deste dia, foi organizado o aluguel de um ônibus para uma visita ao mestre pelo grupo Brincantes de Teatro.

O encontro proporcionou um diálogo enriquecedor, permitindo aos alunos imergir em uma roda de conhecimento na qual puderam desvendar os segredos, artes e história da brincadeira do Boi Ceará, compartilhados e mediados pelo Mestre Zé Pio. Durante a interação, o mestre apresentou elementos e acervos, reservando um momento para uma atividade lúdica com os alunos. Essa experiência promoveu um aprendizado significativo, ampliando a percepção dos alunos sobre a diversidade cultural do nosso Estado, fortalecendo os laços entre a juventude e as tradições ancestrais, contribuindo assim para expandir a formação dos estudantes.

Após a entrevista e a visita ao Mestre Zé Pio, demos início às atividades de experimentação e criação com os alunos. Nessa etapa, incentivei os alunos a improvisar, revisar os conhecimentos adquiridos, analisar e a criar. Outros recursos, tais como sons, palavras e imagens, foram incorporados como ferramentas para enriquecer o repertório dos alunos e estimular a interação com a realidade vivenciada. Segundo Dewey (2010), a interação com as experiências vivenciadas possibilita avançar no processo de compreensão, à medida que conectamos a ação

---

<sup>7</sup> Nesse sentido, a palavra quer dizer o "conjunto de costumes, lendas, provérbios, manifestações artísticas em geral", porém, existem discussões sobre esse termo e o significado para a cultura popular tradicional ou cultura popular, que é utilizado para designar o que muitos chamam folclore.

de produzir com a intenção de criar e dar continuidade ao que foi iniciado anteriormente.

Para criar o enredo, foi necessário direcionar palavras geradoras específicas para estimular movimentos pensantes e evocar memórias afetivas relacionadas à experiência vivenciada na escola e no seu entorno. Por exemplo, durante a elaboração do texto, os alunos/participantes mencionaram o jacaré que habita a Lagoa da Parangaba<sup>8</sup>, juntamente com outros elementos do seu cotidiano. O intuito foi promover trocas colaborativas entre os alunos/participantes, culminando, ao término de cada encontro, em momentos de compartilhamento, documentação em portfólios<sup>9</sup> e uma avaliação positiva de cada atividade proposta.

O trabalho desenvolvido pelo grupo de alunos resultou na socialização da apresentação “**O boizim do Ceará**”. Este título foi atribuído por ser uma recriação cênica e por fazer referência ao tamanho do boi confeccionado por eles e que poderia ser manipulado em uma mão. Os alunos tiveram participação ativa em todas as etapas do estudo, pesquisa e criação, tornando-se os protagonistas de todo o processo de produção.

As repercussões de todos os momentos do projeto de criação artística e de apresentação instigaram nos alunos o interesse em dar continuidade ao grupo. Dessa forma, viabilizar a concepção deste trabalho revelou-se fundamental para a transformação da minha perspectiva e prática como educadora. Tenho a intenção de prosseguir e ampliar as oportunidades já estabelecidas, explorando, assim, as fronteiras que separam a arte e as expressões culturais do nosso povo e, posteriormente, considerar novas abordagens no processo de ensino-aprendizagem das aulas de Arte.

Pode ser que esta pesquisa seja o grito inicial para refletirmos, enquanto professores, a respeito de uma educação pautada na perspectiva interdisciplinar,

---

<sup>8</sup> A lagoa é um marco geográfico distintivo no bairro da Parangaba, havendo relatos de antigos residentes sobre avistamentos de jacarés, um acontecimento que adquiriu *status* lendário dentro da própria comunidade.

<sup>9</sup> Ferramenta pedagógica utilizada neste trabalho de pesquisa como instrumento para a aprendizagem dos alunos engajados no projeto, visando mapear o conhecimento adquirido e facilitar a auto avaliação e o envolvimento com as etapas do processo.

intercultural, pluriepistêmica (JAPIASSU, 1976; CANDAU, 2011). Tanto a arte quanto os saberes tradicionais são como bússola para mim, enquanto me lanço em minhas inquietações no intuito de que outras surjam. A pesquisa acaba sendo esse campo fértil, transformador e potente para as novas descobertas no campo da arte. Sigo confiante, pois estamos retornando a um Brasil que renasce para o fortalecimento da democracia, pautado na justiça, ética e também prevendo mais investimento para educação e cultura, tal como Paulo Freire sempre sonhou.

Espero que este trabalho traga ressonâncias para as questões que perpassam o ensino de arte nas escolas e suas interfaces com outras linguagens, principalmente os folguedos populares tradicionais, enquanto campo do saber, possuidor de um rico reservatório de elementos expressivos, princípios pedagógicos e poéticos em arte.

Assim, na introdução iniciamos a escrita apresentando as motivações, o tema, objetivos, justificativas e estrutura do trabalho realizado. Para tanto, a pesquisa adotou um caráter cartográfico qualitativo que permitiu reviver e analisar, junto com os alunos do projeto, o cotidiano do Mestre Zé Pio, o Boi Ceará e suas contribuições num complexo contexto de aprendizagens. Por meio desse contato, foi possível explorar conhecimentos para além dos limites da sala de aula, adentrando em territórios, tempos e espaços diversos. Optar pela descrição etnográfica e seus procedimentos foi primordial para traçar percursos didáticos de observação participante e participativa, pesquisa de campo, entrevistas, rodas de conversas, anotações e registros no diário de campo.

No primeiro capítulo, intitulado **Abre a porta que meu Boi vem chegando agora**, como pesquisa de campo, a investigação segue pela trajetória do Mestre Zé Pio, quando nos repassa e ensina, em entrevista realizada pelos alunos, numa roda de conversa, suas memórias e narrativas da brincadeira, passeando pelos elementos que compõem o brinquedo - dança, música, personagens e enredo, e o respectivo envolvimento dos brincantes com esta manifestação popular. Faço um breve panorama do conceito de folguedo popular e brincante no contexto da cultura popular tradicional. Para isso, trago as contribuições de autores cearenses como Gilmar de Carvalho (2005), Oswald Barroso (1996; 2013), Lourdes Macena (2014), entre outros que escreveram sobre os saberes da cultura tradicional cearense.



No segundo capítulo, intitulado **A brincadeira e a Espetacularidade**, aproprio-me do campo da etnocologia como referência metodológica para entender o fazer do brinquedo como manifestação expressiva e cênica, articulando conceitualmente com pesquisadores das tradições populares como Graça Veloso (2008), Armindo Bião (1999; 2009) e Zeca Ligiéro (2011), no intuito de adentrar nos estudos dos espetáculos populares e das artes da cena como campo de pesquisa.

No terceiro capítulo, intitulado **Do Boi Ceará ao espaço Escolar**, apresento como se deram os encontros de produção e criação, no contexto da escola, que foram referenciados nos elementos da brincadeira do Boi. Tratou-se de uma estratégia de mediação para uma experiência criativa e expressiva a partir da imersão e estudo dos movimentos e da observação que fizemos dos corpos brincantes pesquisados. Este capítulo aborda questões relacionadas às etapas do processo criativo para a realização de uma elaboração cênica final, apoiada na abordagem triangular proposta pela arte-educadora Ana Mae Barbosa (2010), como percurso de experiência em arte. Metodologicamente comecei os trabalhos envolvendo os alunos/participantes do projeto no campo da experimentação das competências relativas a conhecer, explorar a expressividade, analisar, fruir o aprendizado com o Mestre Zé Pio sobre a brincadeira do Boi Ceará para, então, seguirmos com o processo de criação.

Para construir esta etapa, me apoiei no professor de filosofia da educação Jorge Larrosa (2002), pela sua compreensão dos saberes que se constituem na experiência, posicionando esta como premissa para o lugar do conhecimento e do aprendizado; em John Dewey (2010), filósofo e pedagogo, que traz a experiência como um processo dinâmico e contínuo de criação, conexões e continuidades, propiciando permanentes recriações dos elementos envolvidos na pesquisa; de Paulo Freire (1967; 2014) evoco as noções de *pedagogia da autonomia* e do *oprimido* como inspiração, em especial quando se fala de uma aprendizagem não formal e dos princípios de ação emancipadora da consciência e da autonomia para uma educação libertária; e, a partir da artista da dança e educadora Isabel Marques (2010), passo a pensar, junto com os alunos do projeto, nos folguedos populares na perspectiva de descobrir sentidos no corpo do outro para a construção de diversas

tessituras de criação em arte, feita de forma reflexiva e articulando o criar, o gerar, o partilhar e o fazer circular saberes.

Na etapa final deste trabalho, trago considerações e reflexões que me levaram a desenvolver este projeto de pesquisa, registrando questões referentes às dificuldades e atravessamentos do ensino de arte no contexto normatizador das escolas conhecidas como profissionalizantes do Estado do Ceará. Afinal, o *lócus* de realização deste estudo foi uma Escola Estadual de Educação Profissional (EEEP), modelo de unidade de ensino onde atuei como professora efetiva de arte, entre 2013 e 2023. O objetivo principal das EEEPs do Ceará, é preparar os jovens para o mercado trabalho e seu princípio pedagógico segue um modelo escolar alicerçado a partir do conceito de “Administração Escolar”, sendo respaldado na filosofia de gestão denominada Tecnologia Empresarial Socioeducacional (TESE), que por sua vez teve sua elaboração fundada na Tecnologia Empresarial Odebrecht (TEO).

A escola onde o projeto aconteceu está localizada na área central do bairro da Parangaba, cujo entorno caracteriza-se por ter uma vocação comercial bastante movimentada, porém um espaço que agrega vários moradores de rua. É um local que se sobrepõe a um passado histórico de muitas memórias, apesar do desenvolvimento urbano atual. Seus moradores, em sua grande maioria, trabalham no comércio local, como vendedores ambulantes. Por ser uma escola urbana e central, na região que ocupa na cidade, ela atende alunos moradores da região do Siqueira, Canindezinho, Bom Jardim, Maraponga e bairros adjacentes, considerados ambientes de elevados índices de violência, criminalidade, tráfico de drogas, pobreza e miséria. As famílias buscam nas EEEPs um ensino de qualidade e um futuro melhor para seus filhos, longe das drogas e da violência. Os jovens também vislumbram uma profissão, um futuro promissor e o sonho de ingressar na universidade.

Portanto, esses espaços educativos passam a ser, para os jovens, a oportunidade de construir seus sonhos e necessidades pessoais. Ao ingressar nas EEEPs os alunos se deparam com uma grade curricular diversificada, transitando entre educação integrada ao Eixo da base técnica, com conteúdo dos cursos oferecidos e o Eixo da base comum, com conteúdo definidos pela Base Nacional

Comum Curricular (BNCC), sendo que, na realidade, não existe um diálogo entre os dois eixos norteadores (NOGUEIRA, 2014).

Trata-se de um ensino médio tendo que se integrar à educação profissional de formação e preparação para o mundo do trabalho, numa perspectiva bastante assemelhada a uma educação pautada na transferência ou depósito de conhecimentos, conforme alerta o educador Paulo Freire. Portanto, uma escola legitimada numa educação que tem como referência o modelo tradicional tecnicista.

Nesse modelo de ensino, mesmo com seus pontos positivos e favoráveis ao sujeito, encontramos o favorecimento da desigualdade social em que sustentam a ideia de monoculturalismo, desvalorizando os saberes populares em detrimento de uma profissionalização técnica pautada nos novos dispositivos pedagógicos que despertam no aluno a “liderança”, o “empreendedorismo” e o “protagonismo juvenil”. São as conhecidas “metodologias ativas”, “salas de aulas invertidas”, “ensino híbrido”, “espaços makers” e realização de “projetos de vida”.

Tais dispositivos são colocados em detrimento de outros conhecimentos, pois se convencionou atribuir esse tipo de aprendizagem às escolas de preparação profissional. Daí trago a célebre frase de Paulo Freire: “Quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor” (FREIRE, 2021, p. 37). A educação escolar, especialmente a escola pública profissionalizante, está organizada para reproduzir processos de dominação com pedagogias e metodologias de ensino desenvolvidas a serviço do mercado.

Dada essa rápida explicação, observamos que os estudantes das ETECs são, em sua grande parte, jovens com baixo índice socioeconômico. A ETEC onde foi desenvolvida a presente pesquisa atende em torno de 395 alunos distribuídos nos cursos ofertados de Administração, Contabilidade, Logística e Finanças, sendo 45 alunos por curso. Não se trata aqui de falar sobre a educação profissional, mas de entender como o ensino de arte vai se inserir neste espaço educativo. As aulas de Arte ocorrem conforme a grade curricular de cada curso, sendo ofertada só para os 1.ºs anos com uma aula por semana de 50 minutos para cada turma.

Esse tempo de aula é insuficiente quando se pensa em encontros significativos com o ensino de arte, nos quais os conteúdos específicos possam ser

ministrados sem passar por cima dos alunos “como um trator” e sem acabarmos, professora e alunos, engolidos pelo tempo. Algumas atividades de arte acabam por serem realizadas nos intervalos do almoço, depois da aula ou aos sábados. No entanto, a rotina dos alunos das EEEPs é tão exaustiva que muitas vezes fica inviável recorrer a outros horários devido à impossibilidade de se ter disposição, tanto física quanto mental, além da distância em relação às suas residências, porque a grande maioria dos estudantes mora longe da escola.

Outro ponto é que a arte ainda é vista, conforme diz Ana Mae Barbosa (2016)<sup>10</sup>, como “babado cultural”, sendo percebida sua necessidade somente nas apresentações das datas festivas (Dia das Mães, Páscoa, Natal, entre outras que compõem o calendário escolar), enquanto atividade destinada à decoração do espaço escolar e voltada para a execução de atividades manuais, método bastante utilizado nas escolas tradicionais do século XIX a meados do século XX. Tal modelo de ensino valorizava os dons artísticos do aluno, os hábitos de organização e precisão, mostrando, ao mesmo tempo, uma visão utilitarista e imediatista da arte.

Para o projeto<sup>11</sup> que realizei na escola, tive que resistir a toda estrutura existente neste espaço e organizar os encontros aos sábados com os alunos que tinham disponibilidade. Realizei o convite primeiramente aos 1.ºs anos nas aulas de Arte, depois passei de sala em sala divulgando a seletiva, espalhei cartazes na escola fazendo o chamamento para o projeto, marquei a data e obtive uma procura bastante positiva.

Expliquei o que seria e os objetivos do projeto com aprovação e curiosidade dos inscritos. Todos os procedimentos e ações foram elaborados e pensados para atender a dinâmica da escola e dos alunos. Assim sendo, penso que seja importante descrever os caminhos percorridos nesta pesquisa, as aprendizagens, as descobertas, as reflexões, o começar e recomeçar e o encantamento e a vontade de compartilhar todo o vivido. Isto é, pensar a arte nesse ato de resistir a todos os desencontros e emergências de uma escola

---

<sup>10</sup> Entrevista de Ana Mae Barbosa concedida à revista *Época*, em 2016. Disponível em <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002791326.pdf>. Acessado em 20 Jun.2024.

<sup>11</sup> O projeto foi apresentado ao corpo gestor da escola e aos alunos como preparação para o início da pesquisa na escola de campo. O modelo encontra-se disponível nos apêndices deste documento.

profissionalizante e tudo que faz parte de seu funcionamento. É a partir dessa iniciativa que trago o trabalho de pesquisa que descrevo agora nesta dissertação.

## 2 ABRE A PORTA QUE MEU BOI VEM CHEGANDO AGORA

*“Sua licença para a brincadeira do Boi Ceará eu contar”*

Mestre Zé Pio

Nas experiências como estudante, pesquisadora, dançarina, brincante, e agora arte-educadora, tendo a oportunidade de refletir sobre o ensino de arte com as práticas tradicionais dos Mestres da Cultura Popular, peço licença para adentrar no universo do Boi Ceará e mostrar um pouco da história da brincadeira que se entrelaça com as memórias do Mestre Zé Pio. Neste capítulo, apresento, na qualidade de narradora e espectadora, a experiência vivenciada com o folguedo do Boi Ceará, contada por quem ensina, vive, sente e faz, incluindo a participação dos alunos que participaram do projeto, estudantes da EEEP Joaquim Moreira de Sousa, os quais foram instigados a tornarem-se pesquisadores investigativos. Diferentemente de mim, esses alunos tiveram um contato limitado ou inexistente com os conhecimentos populares tradicionais dos folguedos cearenses.

Portanto, com o intuito de aproximá-los e proporcionar uma experiência direta com os saberes da brincadeira, previamente fui envolvendo os integrantes inscritos no projeto, inicialmente totalizando 25 alunos, por meio de recursos pedagógicos como vídeos, imagens e informações textuais encontradas na plataforma Digital Mundo Miraira<sup>12</sup>. Apresentei ao grupo os folguedos tradicionais de Fortaleza, previamente mencionados na introdução deste estudo. Após a exposição, os alunos manifestaram surpresa e desconhecimento em relação a essas expressões populares, percebendo que tais manifestações musicais e dançantes não faziam parte de seu repertório cultural habitual. Levantei o debate sobre o porquê de nunca terem tido acesso a essas manifestações, presentes na cidade onde moram, e boa parte deles relataram que não saiam muito de casa devido ao perigo da violência envolvendo tráfico de drogas em seus bairros e por terem contato mais direto com referências culturais de massa, tais como danças e músicas difundidas pelas mídias sociais.

No momento em que assistimos juntos à apresentação do Maracatu, uma festividade típica do Carnaval de Fortaleza, foi interessante observar a pronta

---

<sup>12</sup> Plataforma de pesquisa e registro do Patrimônio Imaterial Cearense.

associação da batida vigorosa da música com as práticas do candomblé e da umbanda. Estas religiões têm enfrentado preconceitos devido à crescente influência de comunidades evangélicas nas áreas periféricas, as quais rotulam tais expressões como contrárias aos preceitos religiosos. Alguns estudantes chegaram a associar certos figurinos a entidades.

Destaco que a ausência de informações acerca dos conhecimentos dos povos tradicionais em contextos educacionais, como escolas e universidades, emerge como uma questão de extrema relevância que requer atenção. Essa realidade sugere a persistência de uma mentalidade de poder colonial, evidenciada nas relações eurocêntricas que buscam controlar o conhecimento em detrimento das práticas culturais e saberes locais. A ausência dessas informações nas instituições de ensino pode levar a interpretações preconceituosas e desvalorizadas desses saberes dentro das comunidades. Portanto, tornou-se necessário estabelecer um diálogo para desconstruir essa visão que os alunos tinham, e assim, elucidar a importância da influência das religiões de matrizes africana e indígena nas manifestações populares e na formação cultural do nosso povo, bem como fomentar a compreensão acerca dos usos de pintura no rosto, de máscaras, músicas e trajes presentes nessas expressões culturais.

À medida que a discussão avançava, os estudantes passaram a compreender a singularidade de cada manifestação cultural, sendo que o colorido e os elementos dos trajes foi um aspecto cativante que influenciou na escolha daquela que seria a manifestação a ser pesquisada em grupo. Essa escolha surgiu entre diversos folguedos apresentados, convidando os alunos a se aproximarem de seus contextos e elementos, a fim de selecionar aqueles que mais lhes agradassem e que desejassem explorar nessa jornada investigativa. Com base em critérios como cores, figurino, música, dança e personagens, os alunos optaram por imergir no universo do Mestre Zé Pio, com a encenação do Boi Ceará. Esse momento marca a preparação e o início de uma fase crucial do processo, que consistiu na visita de campo à residência de um mestre da cultura tradicional popular de Fortaleza.

Portanto, visando possibilitar o diálogo e o contato direto com os saberes da brincadeira e assim, desconstruir os mecanismos de ensino eurocêntrico que subjagam os conhecimentos dos povos tradicionais e locais, adotei a metodologia investigativa ancorada aos princípios éticos da Etnocologia. Isso significa dizer

que, ao invés de simplesmente apresentar um panorama das diversas manifestações populares e seus saberes, pedagogicamente eu desejava que eles mergulhassem numa vivência direta com os mestres e os saberes ancestrais de uma brincadeira, que no caso foi a do Boi Ceará.

A visita de campo ao Mestre Zé Pio foi cuidadosamente planejada e organizada. Com o ônibus locado e os alunos devidamente liberados pelos pais, tudo estava pronto para a saída. A expectativa de conhecer as figuras que fazem parte do Boi Ceará era grande. Chegou o momento de nos encantarmos com suas histórias e sabedoria.

Assim, nosso grupo, nesse momento formado por 10 participantes do projeto de pesquisa que intitulamos Brincantes de teatro, foi ao encontro do fortalezense José Francisco Rocha, conhecido popularmente como Zé Pio. Aos 76 anos, ele é um Mestre da Cultura do Bumba meu boi ou simplesmente Boi Ceará, como é conhecido na capital do Ceará, e mais especialmente no bairro Goiabeiras. É lá que fica a sua sede, localizada na Rua Vento Leste, periferia da cidade de Fortaleza, lugar onde também reside o Mestre Zé Pio, com sua família, e mantém viva a memória desse folguedo popular tipicamente cearense.

*Figura 3. A caminho da visita à sede de Mestre Zé Pio, no dia 22 de agosto de 2022, no bairro Goiabeiras, Fortaleza (CE)*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)



Destaco que esse momento foi marcado por uma roda de partilha, trocas e reconhecimento, no qual tive o cuidado, o respeito e o interesse de aproximar todas as pessoas envolvidas no projeto de pesquisa e criação.

*Figura 4. Roda de conversa em visita à sede de Mestre Zé Pio, no dia 22 de agosto de 2022, no bairro Goiabeiras, Fortaleza (CE),*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Primeiramente pedimos a permissão ao anfitrião para adentrarmos no espaço de sua casa, lugar sagrado em que acontecem os ensaios, a criação e também onde tivemos acesso à maior parte do seu acervo composto pelos figurinos, instrumentos, bichos e também à imagem de São Sebastião no altar, protegendo a entrada. Esse encontro foi a primeira experiência de fruição para entendermos um pouco como se estrutura a brincadeira do Boi Ceará. O Mestre Zé Pio nos recebeu com um sorriso largo. Explicamos a ele sobre a pesquisa e solicitei que nos contasse sobre o Boi. As informações foram úteis, pois nos aproximou da música, aprendemos, com o Mestre, os passos da dança e as movimentações da cena. Para o grupo tudo era novo, fantástico e encantador. Para que pudessem aproveitar dessa experiência, foi necessário esse mergulho prévio na história do brinquedo.

Figura 5. O grupo Brincantes de teatro junto ao Mestre Zé Pio, em visita à sua sede e residência, em 22 de agosto de 2022, Goiabeiras, Fortaleza (CE)



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

O Mestre Zé Pio carrega consigo, desde a infância, a tradição dos grupos de boi de Fortaleza. Ergueu o Boi Ceará, criado por Mestre Assis, na década de 1940, e que hoje se mantém vivo e forte graças à bravura de Zé Pio e seus brincantes. Com a saúde fragilizada, o mestre diz: “*Ainda brinco e estudo o bumba meu boi*. Acho que eu ainda não sei o que é bumba meu boi<sup>13</sup>”. Por sua fala, percebemos que ainda tem gosto em estudar e aprimorar o seu Boi Ceará.

Atualmente, mantém, junto com seu filho Crislino Cândido Rocha, o repasse do brincar, festejar, cantar, dançar, celebrar essa manifestação espetacular tradicional na comunidade onde moram. A matança do boi é celebrada sempre no dia 20 de janeiro, data em que se comemora o dia de São Sebastião, santo ao qual o Mestre é devoto. Segundo ele, “*é o santo protetor da brincadeira*<sup>14</sup>”. É bem comum encontrarmos em algumas manifestações tradicionais a devoção a santos, pois ao longo do ano, no calendário festivo, vários santos são homenageados em datas próprias.

<sup>13</sup> Fala do Mestre Zé Pio em entrevista realizada com os alunos do projeto de pesquisa Brincantes de teatro da EEEP Joaquim Moreira de Sousa, em 22 de agosto de 2022.

<sup>14</sup> Fala do Mestre Zé Pio em entrevista realizada com os alunos do projeto de pesquisa Brincantes de teatro da EEEP Joaquim Moreira de Sousa, em 22 de agosto de 2022.

Ainda sobre a origem e o histórico da brincadeira do Boi Ceará, Mestre Zé Pio nos conta que seu primeiro contato com a brincadeira do boi foi aos 3 anos, quando, por intermédio de um tio que brincava no “Boi Reis de Ouro”, começou a ensaiar. Após o primeiro ano, estreou na figura de Índio. Com 8 anos conheceu Chico Preto, dono do Boi Garoto, com quem aprendeu muito do que sabe sobre esta brincadeira, desde os fundamentos, os personagens até as paródias. Esse contato foi fundamental para aprender a sua própria forma de fazer e brincar com seu Boi Ceará.

Considerado, nos dias de hoje, uma das maiores referências vivas desse festejo, foi contemplado, no ano de 2005, com o título de Mestre da Cultura Tradicional Popular pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult-CE) e, em 2016, com a titulação em Notório Saber em Cultura Popular pela mesma secretaria, desta vez através de uma parceria com a Universidade Estadual do Ceará (UECE).

*Figura 6. Titulações do Mestre Zé Pio, expostas na parede da sede do Boi Ceará.*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

De acordo com o edital dos “Tesouros Vivos da Cultura”, a definição de mestre ou mestra da cultura tradicional popular

é a pessoa que detém um conhecimento ancestral recebido do meio familiar e/ou de prática de convivência no grupo ancestral que manteve/mantém o saber/fazer; tem ampla experiência e capacidade de transmitir estes conhecimentos e as técnicas necessárias para a produção, difusão e preservação de uma expressão tradicional popular. Tem seu trabalho reconhecido pelos agentes da manifestação cultural que representa, pela comunidade onde vive, como também por outros setores culturais,

constituindo importante referencial da cultura tradicional popular no Ceará (SECULT, 2017, s/p)<sup>15</sup>.

Mestre Zé Pio recebeu tais reconhecimentos como resultado do seu trabalho no campo do saber cultural do nosso Estado, pela dedicação em conduzir e ensinar a arte do Bumba Meu Boi às crianças e jovens dos bairros do Pirambu e Barra do Ceará, mantendo viva a tradição da brincadeira. Diz, com orgulho e os olhos em lágrimas, que “*o Bumba Meu Boi é sua paixão*”. Por isso “*não bula com meu boi*”<sup>16</sup>.

O Boi Ceará é um folguedo teatralizado que mistura dança, canto e representação dramática da matança do boi. Segundo as pesquisas de Lourdes Macena (2014), o ritual construído para o enredo segue a encenação do sangramento de todos os bichos mortos pelo personagem do vaqueiro, interpretado pelo Mestre Zé Pio no momento final da brincadeira, simbolizando o cruzamento de duas energias, a horizontal (animal) com a vertical (sagrada). O vaqueiro, personagem central na matança do Boi Ceará, depois de condenado à morte, ressuscita e faz viver novamente o boi, graças a São Sebastião, padroeiro do brinquedo.

Para entender a atuação de Zé Pio, o poeta, jornalista, folclorista e teatrólogo Oswald Barroso (1996) destaca que os mestres dos folguedos são, geralmente, atores-dançarinos que cantam durante suas performances, lançando mão de um vasto repertório de gestos, vozes e movimentos que recebem da tradição. A encenação é preparada e repassada pelo mestre, no entanto acontecem algumas improvisações, com entremeios<sup>17</sup>, durante a representação de várias figuras que compõem a brincadeira: Vaqueiros, capitão, galantes do cordão azul e vermelho, índias, ciganas, rei, rainha e bichos. Considerados personagens fixos, que dão andamento ao enredo, estando presentes do início ao fim (BARROSO, 2013).

---

<sup>15</sup> Edital de titulação dos Tesouros Vivos da Cultura do Estado do Ceará, nos termos da Lei Estadual nº 13.842/2006 e suas alterações. Link: [https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/opportunity/1197/edital\\_tesouros\\_vivos\\_da\\_cultura\\_-\\_2017.pdf](https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/opportunity/1197/edital_tesouros_vivos_da_cultura_-_2017.pdf)

<sup>16</sup> Fala do Mestre Zé Pio em entrevista realizada com os alunos do projeto de pesquisa Brincantes de teatro da EEEP Joaquim Moreira de Sousa, em 22 de agosto de 2022.

<sup>17</sup> Segundo o Dicionário de Teatro, corresponde a uma série de pequenos atos encadeados (PAVIS, 2008).

A performance dos personagens acontece de maneira alegre, brincalhona e festiva, tendo os brincantes interagindo com o público, cantando, dançando, colocando em seus movimentos toda sua expressividade espontânea e celebrativa. Nesse sentido, quando falamos de performance dos brincantes, estamos querendo dizer que são as práticas expressivas que ocorrem por meio dos saberes tradicionais do brinquedo. Tomamos por exemplo o contexto das performances tradicionais, é possível estabelecer uma relação desses saberes performáticos com as práticas performativas ou estudo da performance brasileiras. Conforme Zeca Ligiéro (2011) a linguagem que envolve a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, entre outros, desde as representações do corpo expressivo ao manuseio e destreza dos seus personagens nas manifestações da tradição entrelaçadas por um conjunto de dinâmicas culturais que o autor chama de práticas performativas.

Esses elementos são processados pelo corpo por meio da gestualidade dos brincantes, de forma a recriar o que foi percebido e transmitido pelo mestre. O corpo acaba sendo o texto que corporifica uma literatura viva, desenvolvida a cada apresentação, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. Foi interessante entender como essas formas se estruturam e se relacionam na encenação do Boi. Uma informação importante, registrada por nós, foi que além dos elementos estéticos como chapéus, sapatos, roupas e objetos presentes na cena, há situações, movimentos, falas que só foram possíveis perceber, compreender e visualizar com o relato do próprio Mestre.

“[...] Aí eu comecei a fazer o boi. Comecei olhando, né? Assim como vocês, me lembro como se fosse hoje, do primeiro ensaio. E era essa a primeira música que cantei: “Neste campo de alegria, louvor nós vinemos dar! Somos filho de Maria, louvor nós vinemos dar, somos filho de Maria!”. Aí os cordão vem e responde, né?” (sic)<sup>18</sup>.

Mestre Zé Pio reforça que todos os anos celebra o Bumba meu boi de forma dinâmica, e a música é um dos elementos que ajuda na construção dos diálogos com as cenas e os entremeios. Ele vai tecendo a conversa de forma leve e didática com versos improvisados que são cantados na apresentação do boi. Nesse contexto, as brincadeiras tradicionais populares estão ligadas à criação poética dos versos, que vão dando forma às narrativas, aos movimentos do corpo no ritmo dos

---

<sup>18</sup> Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

versos musicados, ajudando os brincantes a realizar variações corporais. E continua a entoar versos cantados, durante a roda de conversa com os alunos:

“Varre varre o terreiro com a vassoura de algodão, a barra do boi é branca não pode arrastar no chão, meu senhor dono da casa..oh lê lê romper de aurora, abre a porta do jardim que meu boi vem chegando agora...abre a porta do jardim que meu boi vem chegando agora..” (*sic*)<sup>19</sup>.

O aboio, entoado e as vezes de modo improvisado, em versos pelo Mestre, não apenas embala os bailados dos brincantes, mas possui uma essência poética, cujo eco enriquece e aquece todos os corpos que teimam em permanecer brincando na narrativa do boi no tempo e espaço. Dessa forma, os brincantes se transformam em novos seres, assumindo papéis de reis, rainhas, índios e outras figuras. Segundo Dr.<sup>a</sup> Terezinha Petrucia Nóbrega (2000) os brincantes escrevem suas próprias histórias, criam cultura e se organizam corporalmente para vivenciar essa experiência de forma única na brincadeira. Assim, o aboio se torna não apenas uma melodia, mas um elemento essencial na construção e na vivência dessa tradição.

É mediante ao aboio, canto, versos entre outros elementos que eles aprendem e se conectam com suas raízes, mantendo viva a tradição do boi. No entanto, foi interessante entender que, na dinâmica da brincadeira, alguns elementos são suprimidos e outros acrescentados e, de acordo com o mestre do brinquedo, esta é uma forma de tornar a festa mais bonita e atrativa. Dessa forma, Câmara Cascudo (2012) enfatiza que

As danças, de um modo geral, nunca desaparecem, mudam de nome, há uma corrente de interdependência, de trocas de elementos rítmicos, de posições e nesse aculturação o velho batismo pede presença e ganha apelido. A permanência rítmica é um dos mais assombrosos fenômenos de persistência na coreografia popular (CASCUDO, 2012, p. 116).

Alguns elementos do Boi Ceará se mantêm fixos dando à visualidade um caráter próprio que o distingue não como folguedo, mas como processos sociais e culturais em que valores e arranjos simbólicos distintos são representados. Portanto, Mestre Zé Pio reúne arranjos criativos na condução do brinquedo utilizando-os como forma de resistir às novas gerações. Diz o Mestre: “É para mantê-lo vivo”. Segundo

---

<sup>19</sup> Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio. em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

ele, os jovens já não querem mais dançar boi, preferindo as “dancinhas da atualidade”.

Mestre Zé Pio nos informou, também, que apresenta e bota<sup>20</sup> o boi durante todo o ano, porém algumas cenas só expõem em período específico de apresentação. Costuma receber muitos convites para apresentar o boi no mês de agosto, uma vez que dia 22 é Dia do Folclore. Nas escolas as comemorações se estendem durante todo o mês de agosto. Ressalta Zé Pio:

“[...]Se dependesse dele (mestre), a brincadeira permaneceria, atualizada, com gente nova aprendendo a fazer a brincadeira, dançando boi, renovando o canto, fazendo as figuras, os bichos”<sup>21</sup>

No seu relato, o Mestre descreve que a narrativa se desenrola com uma profunda apreciação por parte dos brincantes, destacando as diversas figuras e animais que desempenham papéis essenciais na trama do boi. Expressando claramente um sentimento de gratidão, ele enfatiza a importância desses personagens na estrutura e na complexidade da narrativa. A presença e a contribuição dos brincantes são elementos cruciais para a magia e a autenticidade dessa tradição, enriquecendo-a com suas representações e participações únicas.

De acordo com Zé Pio, a representação das figuras é rotativa devido às mudanças e saídas de integrantes. O único que possui uma figura fixa é ele próprio, que representa o vaqueiro e, em muitas das vezes, o seu filho, que faz o Mateus ou o capitão.

Embora o Boi traga uma narrativa com personagens já conhecidos do folclore, a forma como o Mestre Zé Pio apresenta o Boi Ceará é única e toda a encenação acontece de forma diferente uma da outra. Na explicação sobre como faz a brincadeira e como ela se estrutura, ele parte muito da sua experiência com outros folguedos, bem como sua trajetória como brincante de outros bois. No entanto, foi possível perceber que o Boi do mestre Zé Pio revela uma composição<sup>22</sup> bem elaborada, destacando não apenas os elementos estéticos como vestimentas,

---

<sup>20</sup> Termo utilizado pelo Mestre Zé Pio para se referir ao ato de brincar e encenar as figuras do Boi Ceará.

<sup>21</sup> Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

<sup>22</sup> Modo pelo qual os elementos constituintes da brincadeira se dispõem e se organizam na cena.

chapéus, sapatos e adereços, mas também materiais manipulados pelos participantes, animais e outros elementos que enriquecem a cena.

Mas nem tudo é festa. Há, entretanto, situações, posturas, movimentos e falas em que o Mestre relata as dificuldades e desafios para organizar e manter as apresentações do Boi Ceará ao longo do ano. Ou seja, o desafio maior é manter a tradição do boi. Ele lamenta os custos elevados para comprar os materiais necessários para fazer sua brincadeira ainda mais elegante. O dinheiro ganho com as apresentações muitas vezes é para comprar o que falta. O folguedo é compromisso, e não meio de vida para o mestre. Seu desejo é que a tradição continue com seu filho, que hoje mantém o Reisado Nossa Senhora de Fátima, no Pirambu, como uma homenagem à santa padroeira de seu dia de nascimento, 13 de maio.

*Figura 7. Roda de conversa com o Mestre Zé Pio, Fortaleza (CE)*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

A brincadeira segue seu desfecho numa apresentação completa com um amplo espetáculo popular, no qual os brincantes assumem e incorporam os seus respectivos papéis no folguedo. Desta forma, o boi do Mestre Zé Pio vai se construindo pela maneira como ele habita esse universo: pelas cores, formas e sons que ele cria para dar vida à arte da sua brincadeira.

“[...]Eu trago o boi como uma religião porque a gente tem que ter aquele compromisso com ele. Se a gente não fizer e ter aquele compromisso certo com o bumba meu boi, ele mete-lhe a peia, as coisas se atrapalham. É por



isso que eu acho que a coisa mais importante é ter compromisso. O boi é uma religião que a gente carrega dentro do peito”<sup>23</sup>.

Investigar a brincadeira do Mestre Zé Pio é também possibilitar que os alunos possam considerar e se aproximar desta prática cultural do Bumba meu boi em Fortaleza. Sua trajetória e a narrativa do boi nos levam a refletir sobre um legado de dedicação e amor por essa tradição popular. Ao conhecermos mais sobre a história dessa manifestação artística, podemos compreender como ela surgiu, resistiu e continua presente na vida do povo que a celebra. A importância de preservar e valorizar essa herança cultural é fundamental para mantermos vivos os saberes de uma comunidade. Mestre Zé Pio e sua história nos inspiram a honrar e perpetuar as tradições que fazem parte de nossa cultura.

## 2.1 A brincadeira do Boi Ceará

*“A brincadeira é o espírito de vida. É a alegoria da pessoa”*  
Mestre Apolônio Melônio

O Bumba-meu-boi Ceará é considerado, por diversos dos estudiosos da cultura popular, a manifestação mais genuína da celebração e da tradição do Boi no estado. Isto porque poucas outras expressões culturais conseguem combinar de maneira tão festiva elementos de devoção, comprometimento com a narrativa que flui nas veias do mestre, manifestando-se por meio da interpretação, da dança, do canto e da interação dos participantes que dão vida ao espetáculo.

A origem do enredo do Boi no Ceará remonta ao desejo da esposa de um vaqueiro de saborear a carne do boi favorito do fazendeiro. Segundo registros, “a rês foi morta, o patrão descobriu, o marido se humilhou, houve uma peleja e, por fim, o boi ressuscitou, transformando tudo em festa”. Essa narrativa inspirou a brincadeira que perdura até os dias de hoje, mantendo viva a tradição cultural da região. (CARVALHO, 2005, p. 78).

O bumba-meu-boi, como dança dramática ou, na denominação de folguedo, com este entrecho/enredo, está em quase todo o país, demonstrando a importância da figura do boi no imaginário popular. Também vamos encontrar

---

<sup>23</sup> Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

diferentes denominações para a brincadeira, de acordo com a região ou localidade, tais como: Boi surubim, Boi pintado, Boizinho, Bumbá, Rei dos bois, entre outras. É comum levar o nome do lugar ou da pessoa que o organiza, como por exemplo: Boi Ceará, Boi Zacarias. Portanto, a figura do boi é entendida como ponto de confluência entre diferentes manifestações que giram em torno de uma mesma temática.

Independente do nome, é possível encontrar diversas variantes do boi espalhadas por diferentes partes do Brasil. Alguns autores afirmam que o surgimento do Boi, no Brasil, ocorreu por volta do século XVIII, como parte das danças dramáticas jesuíticas vinculadas ao ciclo da morte e da vida (MARQUES *apud* NUNES, 2003; CARVALHO, 1995; CAMAROTTI, 2001). Em terras cearenses alguns registros se referem ao bumba-meu-boi como um folguedo do tempo colonial, que marca o ciclo do gado na formação da cidade, com registros de apresentações de grupos de bois em vários bairros de Fortaleza, datadas de 1952, conforme aponta Oswald Barroso (2013).

Assim, é frequente a celebração da festividade do Boi, uma tradição cultural profundamente enraizada em várias regiões do Ceará, integrando-se ao calendário festivo que marca o encerramento das festividades natalinas. Contudo, em alguns estados brasileiros essa manifestação cultural pode ocorrer tanto durante o período natalino, estendendo-se até o Dia de Reis, em 6 de janeiro, quanto nas festividades juninas. Tradicionalmente, a representação do Boi é realizada em devoção a um santo, em cumprimento de promessas feitas ou em agradecimento por graças recebidas.

No estado do Ceará, de acordo com Gilmar de Carvalho (2005) “o folguedo assumiu várias conotações e as suas variantes atestam sua riqueza, seu enraizamento, e sua adaptação aos novos tempos e circunstâncias”. Em nosso estado aparecem carregados de simbolismo, “magia” e “encantamento”, com versos, ritmos e movimentos próprios que envolvem admiradores de diferentes camadas sociais, como descreve Oswald Barroso. Sobre as tipologias do folguedo, o autor afirma: “denominavam-se Reisados pequenos grupos de brincantes que, à semelhança dos Ranchos de Animais, reuniam-se em torno de personagem (um animal, no caso dos ranchos), para apresentar espetáculos cantados, dançados e dramatizados” (1996, p.41).

É relevante ressaltar que, em algumas regiões, especialmente na Zona Norte do Ceará, os termos "reisados" e "bois" são frequentemente interligados, devido à significância do ciclo do couro na construção sociocultural e econômica do estado. Observa-se a presença constante da figura do animal em determinados Reisados cearenses (BARROSO, 2013). Na verdade, há elementos da brincadeira do boi incorporados no Reisado. Entretanto, existe diferenciação entre as duas manifestações, de forma geral, pela sua caracterização e particularidades. Sobre esse assunto, Borba Filho afirma:

[...] Indiscutivelmente o Bumba meu Boi, em seus princípios, era um auto hierático, um reisado conclusivo sobre o Boi da manjedoura do nascimento de nosso Senhor Jesus Cristo. Pouco a pouco, outros reisados se foram juntando a ele, as marcas de cada época anexando-se ao espetáculo. O boi como animal quase sagrado também se foi fundindo com o boi da região pastoril, o profano invadindo o folguedo. Fenômeno idêntico ao teatro litúrgico medieval (2007, p. 13-14).

É importante perceber que estes registros reforçam como a brincadeira se formou e foi se reorganizando pela assimilação incessante de temas vitais de uns pelos outros, incorporando elementos, sofrendo modificações, substituições, acréscimos, novidades, experiências que duram e resistem ao tempo. Estas informações e registros encontram-se também nos estudos de Câmara Cascudo (2012).

Destaco que é comum, a todos os Bois do Brasil, o rito de morte e ressurreição. Esta tradição se mantém alicerçada na simbologia que gira em torno da figura mítica do boi, ou seja, tudo é signo e todo signo é portador de sentido. Sobretudo, quando homens e mulheres se fazem brincantes a fim de realizarem-se e completarem-se em suas incompletudes nesse símbolo vivo em torno do boi, como destacado por Chevalier (2003).

A visão anímica do homem em torno das coisas que permeiam o mundo é encontrada desde os rituais antigos. De acordo com a pesquisa de Liana Cavalcante Costa (2019),

O Boi é um animal com o qual o ser humano pode desenvolver diversos aprendizados. Podemos perceber isso em narrativas e simbologias de várias culturas, onde o mesmo aparece como ícone de ensinamentos relevantes na construção da moral, da ética, da vida cotidiana e religiosa. Esse simbolismo criado em torno da figura do boi nos revela muito das visões de mundo que o acompanham, e de sua relação com a cosmologia mítica universal (COSTA, 2019, p. 20).

Portanto, é importante entendermos que o estudo dessas representações, nos ensina muito sobre a relação entre o humano e os animais, bem como sobre as crenças e valores que moldam nossa sociedade. Durante muito tempo o boi foi um elemento importante no processo de colonização no Ceará, primeiramente na produção de cana-de-açúcar e depois na ocupação do interior do Estado. As características históricas e geográficas contribuíram para compor as matrizes estéticas da brincadeira do boi.

Autores como Oswald Barroso (2013), Gilmar de Carvalho (2005) e Câmara Cascudo (2001), identificaram variantes na brincadeira do boi a partir da interferência de elementos regionais que influenciam na visualidade, estrutura cênica e na musicalidade, facilmente verificado na Matança do boi do Ceará, onde o enredo facilita a compreensão de uma festa negra, indígena e mestiça.

No Ceará, a tradição do bumba-meu-boi é preservada em várias cidades, incluindo a capital, Fortaleza. Cada grupo de bumba-meu-boi está intrinsecamente ligado ao território onde se apresenta. A riqueza detalhada das narrativas e a dinâmica da brincadeira refletem a experiência e cultura do mestre em cada região. Em Fortaleza, o Mestre Zé Pio se destaca como um dos principais representantes dessa tradição, sendo seu Bumba-meu-Boi Ceará uma referência para outros mestres e participantes de boi em todo o estado.

Portanto, percebe-se que a tradição da brincadeira do boi é um reflexo da potente interação cultural presente em nossa sociedade. A prática histórica é reinterpretada dentro das possibilidades oferecidas pela tradição. No decorrer dos anos, cada grupo e mestres envolvidos nesta prática tem dado um sentido único, ressignificando a forma de brincar com o boi. Isso ressalta a importância da tradição e da criatividade na preservação e evolução das manifestações tradicionais do Bumba meu boi no Ceará, bem como em todo o Brasil. Dessa forma, os usos de outros componentes que integram o brinquedo vão se modificando, se reelaborando, como sugerem os estudos de Mário Ypiranga (2009). Tendo em vista que as culturas populares são dinâmicas e se renovam junto com seus tempos.

Américo de Azevedo Neto conta que “em vários países do mundo existiu ou existe uma dança dramática, onde os dançarinos gravitam ao redor da figura do

boi que dançam também". O autor ressalta, ainda, que dependendo do lugar, estabelecem-se diferenças nessa dança. "Nascidas tanto dos fatos sociais que a geraram quanto dos fenômenos culturais que a influenciaram no início e a orientaram em sua continuidade" (1983, p.64).

Apesar da presença tão abrangente das festas de Boi no mundo inteiro, em solo brasileiro não deixa de ser uma criação autêntica da cultura popular do Brasil. Na opinião de Câmara Cascudo:

Não há, na península ibérica, folguedo que se compare, pela força dramática da expressão satírica, pela espontaneidade dos motivos sociais, pela improvisação das falas, pela incessante renovação das figuras que passam, exercendo sempre missão viva de exaltação ou de crítica, ao Bumba- Meu- Boi. Suas variantes são incontáveis e o elenco transforma-se de região para região e mesmo de zona em zona, sertão, agreste, vale açucareiro, arredores da cidade, brejos e etc. (2001, p. 138).

Para Cascudo, no Brasil a brincadeira do Boi está intimamente ligada à importância econômica desse animal, principalmente no século XVII e XVIII, no momento histórico chamado ciclo do gado. Também devido à forte relação Nordeste com essa atividade, Cascudo (2001) afirma que o nordeste é a região que possivelmente tenha sido de formação do folguedo do Boi e que, posteriormente, espalhou-se para os extremos Norte e Sul do país.

Dessa forma, é possível que o boi, pelo caráter utilitário, inicialmente utilizado como fonte de trabalho, alimento, fertilizante e reprodutor, a figura do animal tenha adquirido significados mais profundos, tornando-se um boi totem, um boi mito e até mesmo uma boi divindade, sendo levado a um *status* de ícone sagrado mediante um processo de atribuição de valores simbólicos. Com o passar do tempo, o boi foi enriquecido com elementos profanos, adquirindo um caráter festivo sem perder sua essência religiosa. Assim, ele se transformou no boi celebração, símbolo de alegria e festividade.

As brincadeiras do Bumba-meu-boi, termo genérico pelo qual é conhecida em todo Brasil, tem o boi como principal componente cênico e coreográfico. A estrutura inclui um artefato feito com algum tipo de madeira, ou armação de ferro conforme a região, com chifres e cobertura de pano colorido, animado por um brincante que lhe empresta movimentos, enquanto o folguedo é executado com música, dança e dramatização.

O brinquedo popular mencionado incorpora elementos estéticos e simbólicos de diversas formas. Enquanto alguns grupos enfatizam o enredo dramático, outros direcionam sua atenção para as danças associadas. Em determinadas apresentações somente os brincantes participam, ao passo que, em outras, também se observa a presença de vaqueiros - figura central do boi, conhecedor das matas e do gado - e outras figuras do folclore local. Em algumas regiões, essa manifestação é reconhecida por diferentes designações, como auto popular, auto do Boi, bailado, danças dramáticas, teatro popular, espetáculo teatral ou folguedo.

O auto ou drama em questão apresenta um enredo centrado na dramatização do boi, simbolizando a morte e ressurreição do animal, o que serve como elemento unificador da encenação. Em algumas regiões do Brasil, é comum a inclusão de personagens que conferem características particulares a cada boi. No Bumba - meu - Boi do Maranhão, vamos notar a presença do Pai Francisco e Mãe Catirina, os quais frequentemente trazem elementos satíricos relacionados a questões sociais e raciais. No enredo, Pai Chico, um personagem negro, furta um boi pertencente ao patrão, figura branca, com o intuito de retirar-lhe a língua para satisfazer o desejo alimentar de Catirina, grávida na narrativa. Diante disso, o patrão busca recuperar o animal com a ajuda de curandeiros, rezadeiras, pajés e outros. Após uma série de acontecimentos, o boi é ressuscitado, gerando alegria entre os participantes, que entoam cânticos de louvor e celebram dançando. A trama da representação varia conforme adaptações regionais e períodos do ano, podendo ser situada em uma fazenda ou reino e o proprietário do boi pode ser um fazendeiro ou um rei, sendo denominado como amo ou senhor.

Contudo, nem sempre a trama do Bumba-meu-boi permanece fiel a essa narrativa, sendo ajustada conforme as exigências de cada Mestre. Dessa forma, a representação da matança de cada boi tem características que pertence a cada um e se transforma em resposta às experiências vivenciadas ao longo dos tempos. Conforme Carvalho (1995) o enredo da matança do boi ocorre sempre na data da celebração, sendo que em outros períodos do ano o enredo e a apresentação é outra. Essas multiplicidades de abordagem podem ser percebidas dependendo da localização geográfica.

Com base em coletas bibliográficas, é possível observar que no estado do Ceará a brincadeira do Boi, desde a sua criação, era uma festa popular realizada pela classe social de poder aquisitivo menor da sociedade. Nesse evento, era comum a presença de personagens como a burrinha, a andorinha, Mateus e Gregório, além do próprio boi. A festa era marcada por batucadas e deveria durar a noite toda. Essa tradição cultural revela aspectos da vivência do povo cearense, demonstrando a importância das manifestações populares na construção da cultura local.

A influência sertaneja e, conseqüentemente, negra, desempenha um papel fundamental na formação do enredo. O folguedo teve início nos momentos de brincadeiras entre os escravos e se difundiu entre seus descendentes, mesclando o enredo com as histórias dos negros. Mestre Zé Pio resumiu a origem da brincadeira do Boi do Pirambu da seguinte forma.

A brincadeira Boi começou com os escravos e veio para Fortaleza junto com os escravos, com o que tinha visto dos escravos (descendentes) e com os retirantes do interior. O bumba meu boi começou das brincadeiras que faziam antigamente com os bois vivos que vinham do interior para Capital. Os bois ficavam presos à noite nos currais e pela manhã uma multidão de pessoas vinham para correr atrás dos bois soltos dos currais. Os bois saiam correndo dando chifrada, marrada, derrubando as pessoas e isso era uma brincadeira (*sic*)<sup>24</sup>.

Assim, é importante compreender que, apesar das influências europeias e religiosas, essa expressão cultural também absorve influências de diversas outras matrizes culturais. Conforme descrito por Lourdes Macena (2014), a brincadeira do Bumba-meu-boi cearense é marcada pela riqueza musical e pela coreografia de passos que refletem claramente influências ibéricas. Nessa manifestação, são incorporados personagens negros, índios e brancos, em uma trama que aborda uma variedade de temas, incluindo elementos caboclos e interétnicos, mantendo o boi como figura central e constante na narrativa (SOUZA, 2014, p. 79).

Dessa forma, Mestre Zé Pio foi construindo a própria poética da brincadeira, que se destaca pela sua maneira única de habitar o brinquedo. Com sua habilidade e criatividade, ele deu vida ao seu Bumba-Meu-Boi, enchendo-o de cores, formas e sons que o tornam um verdadeiro elo de encantamento entre os demais grupos. Sua dedicação e talento são evidentes em cada detalhe da sua obra, que

---

<sup>24</sup> Entrevista concedida por José Francisco Rocha, conhecido como Mestre Zé Pio, em Fortaleza, 22 de agosto de 2022.

encanta e emociona a todos que têm o privilégio de presenciar sua apresentação. Mestre Zé Pio é um exemplo de como a tradição e a inovação podem se unir para criar algo verdadeiramente especial e memorável.

Conforme o Mestre Zé Pio, a manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Ceará possui uma estrutura específica que inclui vários elementos essenciais, como dois cordões, um azul e outro vermelho, a presença da índia (posicionada à frente ou atrás), reis, rainha, princesa, cigana, vaqueiro e capitão. Durante nossas conversas, ele também abordou a presença de personagens cômicos, como o Doutor, o Palhaço e o Caboré.

Junto a esta estrutura vamos observar a presença de elementos dinâmicos que contribuem para torná-la um grande festejo teatral. A musicalidade, a atuação dramática, os símbolos e as representações dos personagens são alguns dos aspectos que dão vida ao Bumba-meu-boi a cada ano. Na Matança do Boi Ceará, Mestre Zé Pio destaca a importância dos versos musicados, ressaltando as mudanças ao longo do tempo, como a evolução dos instrumentos e do ritmo das músicas. Esses elementos são essenciais para manter viva essa tradição e garantir a sua continuidade.

## **2.2 Os elementos estruturais do Boi Ceará**

Nesta seção trato dos elementos que configuram a brincadeira do Boi do Mestre Zé Pio, feito por meio de minhas leituras e registros da brincadeira, para então descrever a importância e representatividade festiva, votiva de um enredo coletivo e de sentido popular. Nesta breve narrativa é perceptível a diversidade de elementos encontrados nesse folguedo, no qual a criatividade e a inventividade fazem parte da dinâmica deste espetáculo tradicional.

Trata-se de um tipo de espetáculo popular no qual brincantes e espectadores assumem os seus respectivos papéis no folguedo. É o momento esperado em que Mestre Zé Pio vira o seu personagem principal, dando vida à figura do vaqueiro, mola mestra do enredo, cuja performance dá lugar a seu canto, dança, improvisações, risos, fazendo renascer sua face brincante e dionisíaca.



O trecho dramático fica por conta da saga do vaqueiro valente que mata o boi e por isso é condenado à morte pelo rei, proprietário da terra, onde a encenação acontece. A brincadeira é formada por pequenas cenas que giram em torno dos diálogos intercalados com entremeios construídos pelos brincantes que atuam e dão vida a reis, rainha, princesa, cigana, vaqueiro, capitão e índios. Esses brincantes atuam, improvisam, dançam e cantam sem que, para eles, essa encenação precise ser nomeada como teatro. Conforme Oswald Barroso (2013), o brincante é um ator capaz de imitar e metamorfosear, que se transforma ao entrar em contato com ela (personagem), tornando-se essa outra coisa, deixando-se penetrar pelo mundo. Tal prática de representar é inerente à atividade humana, como afirma o Dr. em psicologia e letras Jean Marie Pradier (1990).

As cenas se constroem com a orientação do mestre que exhibe uma composição de ações em interação com os outros brincantes. As ações dos personagens são livres, alguns são fixos, porém, dependendo do número de brincantes, pode haver rotatividade. Segundo Lourdes Macena (2014), no caso de alguns entremeios como bode, boi, Jaraguá, ema, urubu, sapo e o boi, em que o brincante tem que dar corpo àquele ser que existe de verdade ou no imaginário, o corpo é que passará o texto não escrito, pois suas ações dialogam com a plateia (SOUZA, 2014, p. 197).

O elenco é composto por 15 a 27 brincantes que desempenham os seguintes papéis: Vaqueiro, Capitão, Catirina, Cordão de Índios, Galantes (Cordão de Marcadores de Passos representados pelos Cordões Azul e Vermelho), Palhaço ou Doutor, Corte Real (Rei, Rainha, Princesa e Vassalo). Há ainda os bichos que são o Boi e a Burrinha, e pode ter a adição da Ema, do Bode, do Jaraguá, do Urubu e do Caboré (LEITÃO, 2021). Cada brincante ensaia seu personagem, treinando a coreografia, o enredo e, enfim, todos fazem o preparo do folguedo sob o comando e ensinamentos do Mestre Zé Pio. A composição desse elenco é flexível, podendo variar de acordo com a disponibilidade de brincantes e as decisões do Mestre. Cabe ao Mestre decidir quais personagens serão apresentados com base no potencial dos brincantes e na necessidade de cada apresentação, ficando a seu critério a ordem de cada encenação, seja ela realizada em palco ou nas tradicionais Matanças do Boi Ceará. Todos, porém, seguem seus ensinamentos e observações.

O personagem do **Vaqueiro** desempenha um papel fundamental na representação do Boi Ceará, sendo personificado pelo Mestre Zé Pio e integrando o Cordão Vermelho. Responsável por cuidar do Boi e liderar as performances cantadas, dançadas e representadas, ele exerce autoridade sobre todos os aspectos do espetáculo, utilizando um apito como instrumento de comando. Vestido com um traje composto por calça, camisa e capa de cetim vermelho adornado com pedrarias, além de um chapéu de couro decorado com fitas e lantejoulas, o vaqueiro também carrega consigo um adorno que simboliza a vara utilizada para conduzir o gado. Sua presença no cenário é marcante e sua atuação é essencial para o desenrolar da tradição cultural do Boi Ceará.

*Figura 8. Vaqueiro do Boi Ceará, Mestre Zé.*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>25</sup>

Na sequência da apresentação vamos observar a performance de dois **cordões, azul e vermelho**, que são fundamentais para manter a dinâmica da brincadeira, com a execução de passos e evoluções coreográficas no ritmo da música. Os brincantes dos cordões, conhecidos como galantes, são responsáveis por realizar as danças durante cada cena, sendo que cada cordão possui um galante específico responsável por puxar os passos. Tal organização é essencial para

<sup>25</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>

Acesso em: 23 de agosto 2023.

garantir a linha condutora das apresentações, tornando a experiência do folguedo ainda mais memorável para todos os envolvidos.

*Figura 9. Registro da luta dos cordões azul e vermelho na matança do Boi*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>26</sup>

Os personagens representantes da “Corte Real do Boi, o **Rei e Rainha**” ocupam seu espaço de destaque no brinquedo. Antes de sentar em seu trono, o rei é coroado para logo, depois da apresentação do Capitão e Vaqueiro, dar início à brincadeira e acompanhar toda a encenação do seu trono, tendo sua participação durante alguns diálogos. À rainha é quem entrega o gibão-de-couro, o chapéu e a vara de ferrão para que o Vaqueiro pegue o Boi Ceará que fugiu do curral. Estes personagens podem ser uma referência ao imperador, mas, numa outra perspectiva, também aos senhores, donos de escravos e bois, verdadeiros reis e fazedores de leis nas suas propriedades (COSTA, 2019). O figurino traz traços de uma indumentária da corte com cores variadas, entre amarelo, azul, vermelho entre outros.

<sup>26</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

Figura 10. Registro dos personagens do Rei e da Rainha na matança do Boi



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>27</sup>

A presença da **Cigana** no folgado traz um aspecto mítico e emocionalmente poderoso à cena da morte do Vaqueiro. Ela canta enquanto o Vaqueiro agoniza, demonstrando solidariedade à sua dor, adicionando camadas de significado e intensidade ao teatro/dança brincante. Além de se estar presente em Bois e Pastoris, trata-se de um personagem muito presente em diversas outras manifestações tradicionais do ciclo natalino. Representa o povo das comunidades ciganas que caminharam no território nordestino.

---

<sup>27</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

Figura 11. Cigana do Bumba meu Boi Ceará na matança de 2018



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>1</sup>

O personagem **Mateus**, também conhecido como "Mateu", desempenha um papel significativo nos Bois e Reisados do Ceará, representando uma forte influência da ancestralidade negra nessas manifestações culturais. No Boi Ceará, quando o personagem "Dotô" (Doutor) está ausente, é o Mateus quem assume o protagonismo, participando das comédias, paródias e entremezes, como a do Jaraguá, onde tanto corre com medo do boi quanto o guia para brincar com a plateia. Sua figura interage tanto com os brincantes quanto com os espectadores, tendo total liberdade de atuação, semelhante ao Doutor ou Palhaço.

Sua presença ambígua traz um elemento de caos à ordem da brincadeira, ao mesmo tempo em que dá ordem ao caos, chamando a atenção do público de forma marcante através do toque do pandeiro e do uso de um chapéu enfeitado com fitas coloridas, chamado de cafuringa. Ele representa um vizinho do Rei, casado com Catirina. Tendo ação cênica livre e de improviso próprio, ele é a alegria e a espontaneidade da brincadeira.

Figura 12. O “Mateu” encenado por Cristiano Cândido, em 2019



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>28</sup>

O **Capitão** é o representante do Rei, um símbolo de autoridade e atuação do homem no mar, a força naval e a marinha. Ele trabalha diretamente com o Vaqueiro e responde apenas à autoridade superior a ele, representada pelo Rei. O Capitão está constantemente em diálogo e disputa com o Vaqueiro em relação aos entremeios dos bichos, ameaçando-o em contar ao Rei sobre cada bicho que foi "topado"<sup>29</sup>. Nos momentos finais da matança, o Capitão é responsável por apunhalar o Vaqueiro após um combate, devido ao Vaqueiro ter sangrado o Boi Ceará do Rei. Na brincadeira, ele atua como Contramestre<sup>30</sup>, auxiliando o Mestre nas peças como segunda voz, interagindo com os brincantes caso algum não esteja alinhado com os demais. O papel do Capitão é essencial na dinâmica e na representação da autoridade dentro desse contexto cultural. Veste-se com calça branca e camisa de

<sup>28</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

<sup>29</sup> Expressão do coloquial do mestre Zé Pio para se referir a encontrar ou derrubar os bichos.

<sup>30</sup> Mestre e Contramestre são os principais responsáveis pela organização e condução dos grupos de folguedos populares e de danças. Eles criam ou introduzem as composições poéticas de versos a serem entoados nas manifestações em que os brincantes se apresentam. Os mestres geralmente são os mais experientes e habilidosos, enquanto os contramestres auxiliam na organização e no ensino dos demais participantes.

cetim azul enfeitada com galões dourados e insígnias de capitão; usa chapéu militar e uma espada.

*Figura 13. O Capitão, encenado por Hildebrando Maciel, em 2019*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>31</sup>

A **Catirina**, assim como o Doutor, desempenha um papel versátil no Boi Ceará, podendo aparecer nas apresentações conforme a decisão do Mestre. Ela forma uma dupla com o "Mateu", apresentando-se como sua esposa, trazendo referências de elementos da cultura negra, caracterizando-se, junto com Pai Francisco, como uma das personagens centrais em enredos tradicionais do Bumba meu boi. Com liberdade de atuação, a Catirina participa de comédias, paródias e interlúdios ao lado do "Mateu", proporcionando diversão e brincadeiras para todos. Seu traje colorido e sua caracterização facial (pintura preta no rosto) e capilar típicas, com usos de perucas, destacam sua presença nas apresentações. Embora geralmente interpretada por homens, a Catirina pode variar de acordo com a escolha do Mestre.

<sup>31</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>. Acesso em: 23 de agosto 2023.

Conforme pesquisa conduzida pela professora Lourdes Macena, em algumas apresentações da Matança do boi revela a ausência quase imperceptível de sua presença, uma vez que sua função perde relevância diante do enredo singular da ocasião, o que provavelmente explica sua não aparição em 2013, na apresentação da brincadeira do Boi Ceará (SOUSA, 2014, p. 196).

*Figura 14. Catirina na Matança do Boi Ceará, em 2019.*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>32</sup>

O **Doutor, ou "Dotô"**, é um personagem divertido que também pode aparecer ou não dependendo da organização do Mestre e da presença de um brincante preparado para interpretá-lo. Quando entra em cena, interage com o Vaqueiro e o Capitão em paródias e comédias, movimentando-se livremente entre os cordões e interagindo com o público. Trazendo, ainda, referência ao Palhaço, pode aparecer de diferentes formas ou até mesmo fundir-se com outros personagens. Ele é responsável por curar os animais doentes por meio de rezas e mandingas, satirizando a medicina, como no entremeio da Ema, e por participar da

<sup>32</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.



"carreira<sup>33</sup>" da Burrinha ao lado do Vaqueiro. Além disso, ele acode o Vaqueiro em seus momentos de agonia após a luta contra o Capitão. Sua vestimenta é toda branca, com a cara pintada de creme branco e um chapéu de palha na cabeça.

Figura 15. Dotô na Matança do Boi Ceará, em 2019.



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>34</sup>

A representação do **cordão das Índias** é um aspecto marcante por fazer referência à ancestralidade indígena na brincadeira do Boi, especialmente na figura do Chefe dos Índios ou Diretor dos Índios. Este personagem desempenha um papel de destaque no centro do brinquedo, ao lado do Ponta Aguda ou Caboclo, sendo responsável por comandar coreograficamente os demais personagens. No enredo, o Chefe dos Índios é convocado pelo Capitão, por ordem do Rei, para capturar o Vaqueiro e encontrar o Boi desaparecido. Durante a Matança, essas personagens auxiliam na captura do Vaqueiro responsável por amarrar e sangrar o Boi. Tais presenças e atuações são fundamentais para o desenvolvimento da trama e para a representação da cultura indígena nessa tradicional brincadeira.

<sup>33</sup> Na entrada da burrinha o Doutor tem momentos que brinca com o animal e interage com a plateia, de forma cômica.

<sup>34</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

Figura 16. *Chefe dos Índios e Ponta Aguda, encenados por Brenda Martins e Ana Beatriz, na Matança do Boi Ceará, em 2019.*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>35</sup>

Para compor a apresentação e trazer alegria à brincadeira, Mestre Zé Pio acrescentou personagens infantis, como o **Vaqueirinho**, **Pastorzinho**, **Ciganinha**, **Capitãozinho**, **Indiozinho** e **Balizas**, os quais representam uma versão jovem dos personagens adultos que podem ou não participar da encenação. Eles acrescentam um toque especial ao conjunto, dançando e cantando atrás do Chefe dos Índios e do Ponta Aguda. A Ciganinha, por exemplo, desempenha um papel importante na peça cantada, em parceria com a Cigana, trazendo vivacidade à cena. Cada um desses personagens infantis apresenta um figurino semelhante ao dos personagens adultos, mas com algumas variações. Esses personagens infantis acrescentam uma dimensão lúdica e encantadora às representações, enriquecendo o espetáculo e envolvendo o público de forma cativante.

A presença dos personagens animais e seres fantásticos na Matança do Boi, como a **Burrinha**, a **Ema**, o **Bode**, o **Jaraguá** e o **Boi**, destaca-se como um elemento de interação e diversão nesse evento teatral e dançante. Na apresentação estes bichos seguem uma ordem de entrada dos entremeios, hora interagindo com a plateia, hora com os personagens. Os animais e outras entidades compõem uma

<sup>35</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

característica recorrente nesse contexto, possivelmente destinada a provocar reflexões sobre a importância de uma relação harmoniosa entre o homem e a natureza. Por intermédio dessa representação simbólica, somos levados a considerar a necessidade premente de uma convivência mais respeitosa e sustentável entre a humanidade e o meio ambiente.

*Figura 17. Entremez do Jaraguá e Palhaço Doutor*    *Figura 18. Entremez do Bode e o Vaqueiro*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

Figura 19. Entremez do “Passo” Ema, Matança do Boi Ceará, 2020.



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>37</sup>

O **Boi Ceará**, personagem central e o bicho mais importante da brincadeira, desempenha um papel de destaque, simbolizando força, valentia e uma ligação profunda com a comunidade. Sua presença marca um momento de comunhão entre os brincantes e o público, pois, quando dança e gira interagindo com o vaqueiro, os brincantes abrem espaço para que o Boi e o vaqueiro se destaquem nesse momento do entremeio. Após a peça cantada, o vaqueiro entoia um aboio que revela a relação de disputa entre ele e o próprio animal. A representação da matança do boi acontece com o vaqueiro sangrando o animal e compartilhando seu "sangue" com a plateia, é um ato simbólico carregado de significados. Além disso, o Boi Ceará está intrinsecamente ligado ao mito da ressurreição do herói, o Vaqueiro, que é punido pelo Capitão por matar o animal do Rei.

Nesse contexto, a figura do Boi Ceará transcende sua natureza física, tornando-se um elemento catalisador de eventos dramáticos e espirituais. A ressurreição do Cordão Vermelho e a cura do Vaqueiro pela intervenção de São Sebastião acrescentam camadas de complexidade e simbolismo a essa narrativa tradicional.

<sup>37</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

Figura 20. Bumba meu Boi do Ceará e Vaqueiro. Matança do Boi, 2023.



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2023, Página no Facebook<sup>38</sup>

O Boi é, sem dúvida, o grande destaque da festa, segundo as palavras do Mestre Zé Pio. Ele é o responsável por manter todo o enredo da brincadeira, destacando-se nos quatro cantos e prendendo a atenção do público com seu tamanho e beleza. De acordo com o Mestre, o povo só se retira após ter a oportunidade de ver o Boi, evidenciando a importância e o impacto que esse elemento tem na festa.

O último personagem a aparecer no festejo é **São Sebastião**, santo protetor do brinquedo. Para o Mestre Zé Pio, ele representa a misericórdia e intervenção divina sobre os homens, é a fé do povo diante das adversidades da vida. Após a intensa batalha entre os Cordões, um diálogo entre o Capitão e o Vaqueiro acontece, e uma cena marcante se desenrola. O Capitão, zombando de forma brusca do Vaqueiro agonizante, questiona se há alguém que possa interceder por ele como salvador. O Vaqueiro, por sua vez, manda o Capitão calar-se, afirmando

<sup>38</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

que ele não sabe do que fala e menciona a presença de um grande salvador. Ao ser questionado sobre quem seria, o Vaqueiro invoca São Sebastião, celebrado no dia 20 de janeiro, como seu protetor. A seguir, invoca o santo: “Me valei-me São Sebastião, me valei-me São Sebastião!”, diz Mestre Zé Pio. Nesse momento, os músicos tocam seus instrumentos e São Sebastião é revelado, amarrado, como uma aparição pronta para intervir diante da derrota do Vaqueiro.

*Figura 21. São Sebastião, encenado por Mateus Martins.*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2020, Página no Facebook<sup>39</sup>

Neste momento, os brincantes se encontram em um momento de profunda reverência e devoção ao santo padroeiro. O Vaqueiro se desvencilha do Mourão e o Cordão Vermelho ressurge com uma energia renovada, em honra ao santo. Uma peça é entoada em louvor a São Sebastião, encerrando o festejo de maneira sublime e reverente. Cada personagem presente expressa suas peculiaridades por meio da dança e da dramatização, tornando a celebração ainda mais especial ao trazer à cena este corpo festivo.

<sup>39</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

### 2.3 A encenação da matança do Boi Ceará

*“Vem brincar, meu Boi, / Que eu tô te chamando...”*  
Peça cantada para chamar o Boi

Descritos os personagens, chega-se à encenação da brincadeira do Boi Ceará. Trata-se de algo mais do que uma simples representação teatral, pois envolve um cuidadoso planejamento que vai desde os ensaios até a mobilização da comunidade. O Mestre Zé Pio pensa em todo o processo de preparação, transmitindo oralmente o roteiro e garantindo que cada personagem seja interpretado pelos brincantes. A Matança do Boi segue uma estrutura dramatúrgica organizada de modo que os brincantes dão vida a diferentes papéis. É uma celebração que vai além do entretenimento, sendo um evento que valoriza a cultura e a tradição local.

À medida que os ensaios e treinos avançam, o roteiro vai tomando forma e estrutura. O Mestre Zé Pio, responsável pela encenação, vai delineando os personagens que farão parte do espetáculo. A partir da concepção do folguedo Bumba meu boi Ceará ou Boi do Mestre Zé Pio, torna-se claro que há espaço para ajustes conforme as características dos elementos ancestrais revisitados ou novos elementos criados, de acordo com a criatividade artística envolvida na elaboração de cada performance. Vale ressaltar que o Mestre Zé Pio não se restringe a interferências modernas, demonstrando assim uma abertura para explorar diversas possibilidades em suas criações.

Levando em consideração a vivência tida com Mestre e seus conhecimentos sobre o brinquedo, descrevo algumas informações que aprendi na conversa com ele sobre a encenação ou ritual da matança do Boi Ceará. Trata-se de uma apresentação envolvida por atmosfera lúdica, mística e religiosa. A encenação desse ritual se torna uma experiência diferente para os participantes. Durante a festa, os brincantes se entregam a um mundo encantado, repleto de cores, dança, movimento, brincadeiras e representações. É um momento de celebração e conexão com as tradições e crenças que permeiam essa prática cultural.

A matança do Boi Ceará é uma experiência que transcende o cotidiano e proporciona um mergulho profundo na riqueza da Cultura Popular Tradicional do

nosso Estado. O termo “matança” foi incorporado à brincadeira porque as cenas implicam na morte e ressurreição do Boi, sendo realizada a partir de um roteiro específico construído a cada ano pelo Mestre Zé Pio, ainda que seja possível perceber uma estrutura característica que se repete.

Em momentos anteriores, o Mestre Zé Pio costumava iniciar uma intensa mobilização pela comunidade ao redor da sede. Ele relatou que, antes do dia principal da apresentação, percorria a comunidade fazendo brincadeiras e anunciando que o brinquedo iria acontecer naquele dia. No entanto, atualmente essa forma de mobilização já não ocorre da mesma maneira. O público que acompanha o Mestre já está ciente de que todo ano, no dia 20 de janeiro, o ritual acontece. Essa mudança na dinâmica demonstra como as tradições e formas de comunicação evoluem ao longo do tempo, adaptando-se às necessidades e expectativas do público.

A apresentação do Boi acontece em um local especial, na rua que abriga a sede do grupo. Uma grande arena é montada, fechando a rua para o evento. Um palco é preparado para a Corte real e os músicos, enquanto a arena fica reservada para a encenação e dança dos brincantes com seus personagens. Com tudo pronto e o grupo posicionado, a comunidade se acomoda como convidados. Quando chega a hora da diversão começar, o terreiro é preparado e o capitão entoia uma peça de abertura pedindo licença para a brincadeira.

Entramos nesse nobre campo  
 Nesse nobre campo  
 É com prazer e alegria  
 É com prazer e alegria  
 Louvor viemos dar  
 Viemos dar  
 Nós somos filhos de Maria (refrão)

Esse boi quando nasceu  
 Teve palmas de alegria  
 Eu botei o nome dele  
 Ceará no outro dia

Esse boi quando nasceu  
 Fez chover lá no sertão  
 Nesse dia houve festa  
 Na casa do capitão.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Música do Bumba-meu-boi Ceará, de Fortaleza (CE). Domínio público.



Então, o Capitão louva ao senhor dono da fazenda “Reis” que possui um boi de estimação, muito famoso, grande e forte, chamado Boi Ceará, principal animal das terras do Rei. Como capataz do Rei, administrador da fazenda, tem como papel cuidar do animal de estimação do Rei. A brincadeira segue com canções variadas dançadas com passos e pisadas fortes de batidas do pé no chão com o bailado dos brincantes. O vaqueiro entra em cena cantando e dançando após ser convocado a cuidar dos animais que pertencem aos membros da Corte Real do Rei. Entre os animais estão a Ema, a Burrinha, o Jaraguá, o bode e o Boi, que pertencem à Rainha, à Princesa e ao Rei.

Na encenação, estes bichos entram como entremeios ou entremez, intercalando-se entre as peças cantadas e dançadas. No espetáculo tem cenas que acontecem de forma improvisada, possibilitando que alguns personagens interajam de forma livre com o público. As figuras entram e saem do espaço da arena com liberdade para dançar e apresentar cenas cômicas e fazer palhaçadas, comuns às figuras de Mateus, Palhaço, Médico, Catirina e dos bichos. A ação transcorre quando o Vaqueiro decide matar alguns animais da fazenda, em desobediência ao Rei, e o Capitão, vendo a situação, pede que seja punido.

Levado à Corte Real para receber sua punição, a Rainha tem misericórdia de sua situação e o perdoa. O Rei ordena ao Vaqueiro que traga seu Boi de Volta e, assim, segue toda uma saga do Vaqueiro em busca do Boi. Por não conseguir capturar o Boi, é capturado pelo Chefe dos Índios, a pedido do Capitão, sendo levado novamente à presença do Rei e sua Corte Real. O Vaqueiro mais uma vez pede clemência e, novamente, a Rainha o perdoa, na condição de que traga o Boi preferido do Rei. O Vaqueiro sai em busca do Boi, puxa um aboio e faz com que o animal siga seus comandos. Neste momento somos apresentados a uma cena de domínio e violência, onde o Vaqueiro traz o Boi domado para ser entregue ao pastorzinho. No entanto, o animal se agita, ataca-o e acaba sendo morto por uma vara de ferrão.

Nesse momento, o Vaqueiro chama a Cigana para distribuir o sangue do Boi para a plateia. É um ritual que simboliza a conexão entre os participantes e o animal sacrificado, sendo uma forma de compartilhar a essência e a força do Boi com todos os presentes. É um ato de união e comunhão, onde as barreiras entre o

homem e o animal são temporariamente quebradas. Segundo o Professor Junito de Souza Brandão (2002), tem-se informações que diferentes rituais iniciáticos dedicados a Dionísio se utilizavam de animais em suas celebrações, pois era comum sacrificar touros e bodes para em seguida cortá-los e comê-los, distribuindo a carne para os convivas.

Dessa forma, a encenação continua com o Capitão encontrando o Boi Ceará falecido no curral, levando a notícia à Corte Real e informando que o Vaqueiro matou o Boi, distribuiu seu sangue e logo em seguida fugiu para mata. O Rei, muito furioso, ordena ao Capitão convocar toda a aldeia de caboclos para caçar e capturá-lo. As ordens são passadas ao Chefe dos Índios, exigindo que parta em busca do Vaqueiro fujão. Este, por sua vez, rapidamente atende ao pedido e solicita a realização de um ritual de batismo para proteger seus caboclos dos perigos da mata. Após o ritual, o Chefe dos Índios e seus Pontas Agudas conseguem capturar o Vaqueiro e o entregam ao Capitão, que o leva à presença do Rei. Este episódio exemplifica a hierarquia e a obediência presentes na sociedade colonial, destacando, por meio da brincadeira, a importância dada ao respeito às ordens superiores e a eficácia da colaboração entre diferentes grupos para alcançar um objetivo comum.

Na Corte Real, o Rei se depara com uma situação inusitada: o Vaqueiro matou o seu boi de estimação, o Boi Ceará. Questionado pelo monarca sobre o motivo desse ato brutal, o Vaqueiro justifica sua ação alegando que o animal tentou fugir mais uma vez. Ele conta que o boi foi capturado, amarrado e, em seguida, morto por ele. Diante dessa explicação, o Rei, sem hesitar, decide pela punição do Vaqueiro. Lavando suas mãos do sangue derramado, ele ordena a prisão do responsável pela morte do Boi Ceará, entregando a sua vida nas mãos do Capitão. Essa decisão demonstra a firmeza e a justiça do Rei em fazer valer a ordem e a moralidade em sua Corte Real.

O duelo entre o Capitão e o Vaqueiro é um momento de extrema tensão e bravura. Com a decisão do superior, o Capitão entra no confronto com determinação, enfrentando o Vaqueiro até a morte. O Vaqueiro, por sua vez, não se rende facilmente e conta com a ajuda dos Galantes do Cordão Vermelho. Porém, o Capitão não está sozinho e solicita apoio dos Galantes do Cordão Azul, formando

assim uma batalha épica. No final, o Cordão Azul prevalece, demonstrando coragem e habilidade em combate. Mesmo após a vitória, o Capitão não hesita em enfrentar o Vaqueiro mais uma vez, perguntando o que será dele agora. Ele, então, desafia o Capitão para um último embate. Infelizmente, o Vaqueiro é ferido gravemente durante o confronto e cai desfalecido no chão.

A Cigana, ao ver o Vaqueiro ferido, pergunta o que aconteceu e este relata a luta travada com o Capitão e pede ajuda, que ela chame o Doutor para se consultar e o Padre para se confessar. O Capitão, vendo a aproximação da Cigana, ordena que ela saia dali e ordena ao Chefe dos Índios que prenda o Vaqueiro no mesmo mourão que ele prendeu o Boi Ceará. Após ser amarrado, o Capitão passa a zombar do Vaqueiro, apontando sua derrota e afirmando que ele não tem mais salvação, perguntando quem irá salvá-lo.

A cena descrita revela um conflito intenso entre o Vaqueiro e o Capitão, onde a Cigana desempenha um papel crucial ao tentar ajudar o Vaqueiro ferido. A atitude do Capitão ao ordenar a prisão do Vaqueiro e zombar de sua derrota demonstra sua crueldade e falta de compaixão. A presença do Doutor e do Padre é solicitada pelo Vaqueiro como uma última esperança de salvação, mostrando sua preocupação com sua alma e seu bem-estar físico. A situação descrita revela um conflito de poder e força entre o Capitão e o Vaqueiro, onde a intervenção da Cigana e a busca por ajuda médica e espiritual destacam a importância da solidariedade e da esperança em meio à adversidade. A atitude do Capitão ao zombar do Vaqueiro mostra sua falta de compaixão e sua crueldade, contrastando com a preocupação e a bondade demonstradas pela Cigana e pelo próprio Vaqueiro.

Em meio a essa situação de conflito e desespero, resta a pergunta: quem irá salvar o Vaqueiro? A resposta a essa pergunta permanece incerta, mas a presença da cigana e a busca por ajuda indicam que ainda há esperança para o Vaqueiro, mesmo diante das adversidades enfrentadas. No desfecho final do enredo, o Vaqueiro, amarrado e humilhado, pede para o Capitão calar-se e diz que acredita na Salvação e perdão. O Capitão ri e pergunta, mais uma vez, quem irá salvá-lo. Mesmo diante da provocação, mantém sua fé e diz que há um grande Salvador, mencionando Jesus de Nazaré e, pela ocasião ser o dia 20 de janeiro, o Vaqueiro acrescenta que tem por sua grande devoção São Sebastião. Em um ato de

desespero, recorre ao santo que, milagrosamente, ressuscita o Cordão Vermelho e o liberta do mourão. Este evento extraordinário é um testemunho da força da fé e da crença na proteção divina. O espetáculo termina com muita música e despedida dos brincantes.

Neste tipo de apresentação, a encenação do Boi Ceará revela as representações arquetípicas da expressão humana, proporcionando uma transformação. A magia do teatro está justamente na capacidade de uma pessoa se tornar outra, transportando o público para um universo único e fascinante. É por meio dessas representações que somos levados a refletir sobre a complexidade e a diversidade do ser humano, explorando diferentes facetas e emoções.

Os atores, no caso os brincantes do Boi, ao incorporarem palavras, gestos e ações na Matança do Boi Ceará, desempenham um papel fundamental na encenação. A presença desses elementos contribui para a composição do enredo, revelando uma linguagem teatral praticada pelo povo. A apresentação do Boi Ceará, conduzida pelo Mestre Zé Pio, mostra como tais elementos do teatro estão presentes na prática, enriquecendo os saberes da tradição à forma como a Festa da Matança do Boi Ceará é apresentada.

O evento em questão representa uma oportunidade para refletir sobre a memória das brincadeiras tradicionais em Fortaleza. Além disso, existe nessa celebração o potencial de reinventar o cotidiano e a dinâmica da comunidade, promovendo a partilha e a difusão da tradição e da arte da brincadeira do Boi Ceará. A tradição é confrontada diariamente com a realidade social marcada pela violência neste bairro. Este evento se destaca como uma forma de resgatar e valorizar as manifestações culturais locais, proporcionando um espaço de celebração e fortalecimento da identidade cultural da região, especialmente no bairro das Goiabeiras e adjacências.

Destaco a importância de reconhecer e promover as tradições culturais, como a brincadeira do Boi Ceará, como forma de manter viva a história e a identidade de um povo. Mediante iniciativas como essa, é possível fortalecer os laços comunitários, promover a inclusão social e estimular o senso de pertencimento e orgulho em relação à cultura local.

## 2.4 Folguedo, brincante e corpo brincante

Para ampliar a compreensão a respeito dos saberes e fazeres da tradição do Boi é necessário definir alguns conceitos para pontuar as ligações e fronteiras que cada palavra pode expressar. Para tanto, é essencial tecer entendimentos sobre essas tradições levando em conta suas epistemologias locais. Neste contexto, abordarei o folguedo como manifestação artística popular, que se destaca por suas encenações, atividades corporais, uso de fantasias, intensa presença musical e dança. Ao considerar o folguedo como uma expressão cultural, deparei-me com diversas abordagens em estudos e pesquisas que exploram suas variadas formas dessa brincadeira popular.

Primeiramente, adotei a definição de **folguedo** dada por Cascudo, como uma

manifestação folclórica que reúne as seguintes características: 1) Letra (quadras, sextilhas, oitavas ou outro tipo de verso); 2) Música (melodia e instrumentos musicais que sustentam o ritmo); 3) Coreografia (movimentação dos participantes em fila, fila dupla, roda, roda concêntrica ou outras formações); 4) Temática (enredo da representação teatral) (CASCUDO, 2001, p. 241).

Com base nessa perspectiva, tais manifestações, com suas singularidades, são analisadas em relação aos seus padrões de comportamento, pensamento e emoção. Embora profundamente enraizadas na cultura popular tradicional por intermédio de suas representações, essas expressões estão frequentemente ligadas à dança, musicalidade e teatralidade. A capacidade de representação artística é a principal característica dos folguedos, como expresso por Marcílio de Souza Vieira. Segundo ele,

Nos folguedos, o indivíduo assume, provisoriamente, um ou vários papéis na apresentação. Dramático, não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, por sua organização, danças e cantorias. Coletivo, por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire certa estratificação (VIEIRA, 2010, p. 13).

Em vista disto, os folguedos, por abrangerem uma ampla gama de conhecimentos coletivos compartilhados por um grupo de pessoas que se

identificam enquanto comunidade, têm sido alvo de discussão, ao longo do tempo, devido à diversidade de termos utilizados para descrevê-los. Alguns os denominam como brincadeiras, folganças, festas, cheganças ou diversões, o que reflete a multiplicidade de perspectivas sobre o tema. Essa variedade de definições ressalta a riqueza e a complexidade dos folguedos, que representam não apenas momentos de entretenimento, mas também de expressão cultural e social de um povo.

Nessa perspectiva, é importante reconhecer a importância dos folguedos como parte integrante da relação de pertencimento de uma comunidade, uma vez que, através deles, é que se está preservando e valorizando essas manifestações tradicionais que fazem parte do nosso patrimônio cultural. Independentemente da terminologia utilizada, é inegável que os folguedos possuem uma carga cultural significativa, sendo importantes para a manutenção das tradições populares. Alguns registros apontam que só a partir do século XX que o termo começa a ser revisto com os estudos e pesquisas de folcloristas como Mário de Andrade e Câmara Cascudo. Como estudioso dos saberes populares, Mário de Andrade denominou os folguedos populares

de 'dança dramática' não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, junto com obedecerem a um tema dado tradicional e caracterizador, respeitam o princípio formal da Suite, isto é, obra musical constituída pela seriação de várias peças coreográficas (ANDRADE, 1982, p.71).

Sob este viés, tratam-se de expressões significativas para designar as manifestações celebrativas e festivas, realizadas em dias específicos do ano ou não, nos quais são articulados códigos simbólicos que regem suas formas de representar em cada comunidade. Desconhecê-los impede a apreciação peculiar dessas manifestações. Não podemos compreender o maracatu, a caninha verde do Mucuripe, reisados, fandangos e o Boi Ceará e suas variantes, desarticulados do contexto das manifestações artísticas em seus múltiplos significados religiosos, sociais e afetivos próprios a cada localidade e seu entorno.

O Boi Ceará, desempenha, ao mesmo tempo, a articulação desses elementos fortemente entrelaçados ao cômico, ao jogo, à dança, à música e ao teatro. No universo popular, esses folguedos são normalmente chamados de "brincadeira" e o uso dessa expressão traz o sentido de espontaneidade. Também a palavra folguedos expressa o espírito lúdico e festivo que variam de acordo com a

ampla variedade desses processos culturais. Apesar dos fundamentos que norteiam as brincadeiras tradicionais, existe também a questão da dualidade entre o brincar e viver, entre ser e representar. Para clarear essa ideia, Oswald Barroso nos ajuda trazendo explicações do que seria a brincadeira e o brincante. Para ele,

Mais do que representar, o termo brincar parece mais adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem junto com o público que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), no qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente (BARROSO, 2013, p. 84-85).

Neste contexto, o "**brincante**" é aquele que se diverte e participa ativamente com o público em uma interação coletiva. Essas interações são observadas durante a brincadeira do Boi Ceará, onde os participantes se reúnem em torno da Corte Real para envolver o público em uma apresentação em formato de arena aberta. Segundo Juliana Manhães (2009), os brincantes são parte integrante dessa comunidade, assumindo a responsabilidade de manter e enriquecer a tradição durante o evento festivo. A imagem abaixo ilustra a encenação da morte do Boi Ceará em 2019, com o Mestre Zé Pio como figura principal da brincadeira.

*Figura 22. Vaqueiro do Boi Ceará. Mestre Zé*



Fonte: Boi Ceará Ponto de Cultura. Matança do Boi Ceará, 2019, Página no Facebook<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3422308104509938&set=pb.100042167387593.-2207520000>  
Acesso em: 23 de agosto 2023.

O brincante que aparece no centro da brincadeira é a figura principal e seu corpo é memória viva de fé e festa, possuidor de narrativas, simbologias, uma rede de códigos representacionais manifestos através da conjunção dos elementos de sua movimentação, de sua forma de cantar e dançar. Segundo Zeca Ligiéro (2011), o brincante representa comportamentos ancestrais que foram passados de geração em geração. Sua presença no centro da brincadeira é fundamental para a manifestação dos códigos representacionais que permeiam essa prática cultural. Ele é como um performer, aquele que atua, executando uma ação e estabelecendo uma função própria dentro da brincadeira. Para o entendimento de Patrice Pavis (2008), o performer é aquela pessoa que canta, dança ou é mimo.

Termo inglês usado às vezes para marcar a diferença em relação à palavra ator, considerada muito limitada ao intérprete do teatro falado. O performer, ao contrário, é também cantor, bailarino, mímico, em suma, tudo o que o artista, ocidental ou oriental, é capaz de realizar num palco de espetáculo. O performer realiza sempre uma façanha (uma performance) vocal, gestual ou instrumental [...] o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro (PAVIS, 2008, p. 247).

O brincante, paradoxalmente, lança mão da habilidade gestual para brincar no espaço da objetividade e subjetividade ultrapassando os limites do vivido para se reinventar em cada nova possibilidade. Quando observamos esses corpos que brincam percebemos que não se dividem, mas que são vivos, trabalham, sofrem, brincam, que sentem prazer, moldam, transformam, conformam, disciplinam-se e disciplinam. Nesta perspectiva Raimundo Nonato Viana (2005) nos convida a refletir sobre a complexidade e a riqueza das experiências humanas, que se manifestam em suas formas de representar o vivido em forma de texto pelo corpo.

Na representação a ação ganha primeiro plano, portanto vive-se a própria ação mesmo que existam personagens fixos no folguedos, e o brincante coloca-se em cena, tendo uma forma única e pessoal de se colocar, de interagir com o público e interpretar o personagem que, como diz a tradição popular, foi “retirada dele, nasceu com ele, pois o brincante só faz o que sabe fazer, o que lhe é próprio, o que ele sabe fazer melhor do que ninguém, ou seja, ser ele mesmo, uma dimensão particular do seu modo de ser, que permanece mais ou menos oculta em seu cotidiano” (BARROSO, 2013, p. 85)



O brincante tem sua iniciação sempre aderida à coletividade, seja no seio familiar, seja na comunidade, isto é, entre aqueles que detêm o saber do folguedo. Ao lado do brincante a figura central do brinquedo é o mestre, figura que organiza a cena, além de participar da brincadeira e desempenha, ainda, um papel maior: o de manter a memória viva dos espetáculos, garantindo sua sobrevivência e possibilitando a formação de novos brincantes. É importante frisar que toda a família do mestre se envolve na manutenção da brincadeira e seus filhos sentem-se na obrigação de sucedê-lo para manter viva a tradição. No caso do Bumba-meu-Boi Ceará, os filhos do Mestre Zé Pio já têm papel importante e destaque na manutenção do Boi Ceará. Larissa de Oliveira Neves (2022) traz uma afirmação importante quando coloca que:

Existe uma dualidade entre o brincar e o viver, entre ser e representar – uma força daquele saber, que proporciona interação íntima entre os participantes, a ponto de atingir um grau ritualístico intenso. O brincante cresce envolvido na brincadeira, aprende os primeiros passos na infância, aprende sem “ninguém ensinar”, porque aprende junto ao coletivo, observando, imitando e participando. Por isso a carga de identidade é bastante vigorosa em cada participante do folguedo – dançar faz parte da história de cada um e da vida da comunidade (NEVES, 2022. p. 37).

Entendo que a dualidade colocada pela autora, entre o não-ator e o brincante, está na ideia de interação complexa entre "ser" e "representar". Enquanto ambos exploram essa dualidade, é a relação do folguedo com a comunidade que o distingue de uma proposta teatral. O folguedo não diz respeito apenas à representação, mas sim à manifestação cultural, enraizada na comunidade em que está inserido. Mesmo que os participantes tenham um *status* social, é a autenticidade e a conexão com a tradição que define essa forma de expressão. Assim, para a autora é nessa dualidade entre "ser" e "representar" que encontramos um ponto tanto de aproximação quanto de afastamento entre não-ator e brincante.

No caso do Boi Ceará, os brincantes não apenas encenam como são responsáveis por grande parte das ações que simbolizam o teatro/dança brincante. Por meio da rítmica musical entoada pelos versos, encontram respostas através da corporeidade que concebem e representam as experiências, projetando as matrizes culturais. No Boi Ceará, os **corpos brincantes** se divertem, vivenciando uma experiência expressiva e poética da brincadeira. Tais corpos dançam e brincam em

grupo, consigo mesmo e com outros, produzindo uma intensa linguagem corporal que marca todo o conjunto como manifestação significativa da cultura do Boi.

Para tanto, o corpo do brincante não se divide dos outros, mas se unifica para mostrar sua arte por meio da ação expressiva do corpo. É nessa condição de ser corpo individual e coletivo, ao mesmo tempo, que será projetado o sentido e significados dos códigos gestuais de cada brincante. Cada gesto será uma referência para o corpo criar relações simbólicas de compreensão pessoal, interpessoal e motora. Os gestos de acordo com Jean-Claude Schmitt,

[...] contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objecto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um (SCHMITT, 2006, p.22).

Portanto, na brincadeira, a gestualidade é um elemento essencial na performance dançante do Boi, tanto para homens quanto mulheres. Através dos gestos, os brincantes conseguem transmitir suas emoções e ações na narrativa, tornando a experiência rica e expressiva. A gestualidade é fundamental para dar visualidade ao movimento cênico de cada corpo brincante, mostrando um sistema de signos que correspondem a como este se desloca e se posiciona no espaço de apresentação. Dessa maneira, o gesto aponta uma linguagem no contexto da brincadeira. É por meio dos gestos que acontece a comunicação com o público da narrativa de forma visual e envolvente. Dessa forma, a gestualidade se torna um componente crucial na construção da arte do Boi Ceará, complexificando a experiência tanto para os corpos brincantes quanto para aqueles que assistem à apresentação.

Na brincadeira o corpo é o alicerce de toda a arte do fazer, sendo através dele que o brincante tem a oportunidade de experimentar, de deixar o seu potencial criativo aflorar, independente do lugar onde ele esteja brincando, sendo no fundo do seu quintal ou em um palco iluminado. No pensamento do filósofo Merleau-Ponty (2004) a ideia de que o corpo seja como uma obra de arte me leva a refletir sobre a complexa interação entre o corpo e a expressão artística. Segundo ele, o corpo não é apenas um instrumento funcional, mas sim uma manifestação poética que combina singularidade e pluralidade.

Assim como na brincadeira do Boi, o corpo é capaz de criar e recriar a si, refletindo a diversidade e a unidade presentes na natureza biológica e cultural. Essa fusão entre matéria e espírito, carne e imagem, permite que o corpo assume diversos papéis em diferentes contextos, revelando a sua natureza multifacetada e sua capacidade de expressar a subjetividade em suas diversas formas. Na concepção Oswald Barroso,

Ao representar um personagem, ao usar sua máscara, o brincante evidencia a possibilidade de metamorfosear, mostrar a natureza inesgotável da vida e de seus múltiplos rostos, ressalta a relatividade da identidade e nega o sentido único, a imutabilidade, traduz a alegria da reencarnação e dos sonhos, mostra que, o que se é, se é apenas por acaso, e que poderia ser outro (BARROSO,1996, p. 119).

Dessa forma, além da experiência de viver a celebração, os brincantes buscam em seus corpos a necessidade de vibrar toda a plenitude de incorporar seu personagem, brincar com ele de forma livre e criativa. O texto só será parte da sua performance, para tanto, servirá como base para ajudar na ação do brincante, como nos mostra Zeca Ligiéro (2011).

Nas canções que são entoadas pelo mestre, os brincantes esquentam seus corpos com a brincadeira e deixam-se levar pela embriaguez da música e da dança. Vale dizer que as músicas são verdadeiras poesias que marcam a memória dos brincantes, são letras que refletem a narrativa do Boi. No momento da brincadeira o brincante se entrega totalmente ao ritmo, sai de si, deixa de ser o corpo objeto e passa a ser o corpo sujeito como destaca Marcilio de Sousa Vieira (2010), conectando-se e desenhando os movimentos aos elementos presentes na encenação do Boi.

Ao observarmos o corpo que se transforma e se transmuta diante do espectador, percebemos a vitalidade e técnica que refletem sua capacidade de improviso. Essas características estão enraizadas na essência desse corpo, que se comunica de forma única por meio de gestos que utilizam memórias e experiências pessoais para transmitir uma existência festiva e criar relações coletivas. Portanto, ao estar diante de um corpo que dança no Bumba-meu-Boi Ceará, devemos adotar uma postura de espectador que não analisa, mas sim apreciar os diversos corpos dançantes para mergulhar nesse universo brincante.

O estudo do corpo brincante sempre me encanta, pois percebo o quão intrínseca é a relação entre a brincadeira e a vida. Esses corpos aparentemente simples revelam, na verdade, uma complexidade profunda e um potencial de protesto. O corpo brincante é, em essência, um corpo político e atento, que muitas vezes, por meio da brincadeira, expõe aquilo que a sociedade tenta esconder. Mediante a sua ludicidade, ele desafia normas e convenções, tornando-se uma forma de resistência e de expressão.

### 3 A BRINCADEIRA E A ESPETACULARIDADE

Para entender melhor a maneira da arte de fazer dos folguedos e assim utilizá-lo no processo criativo em arte em processos artísticos e pedagógicos, busquei referenciais no campo da *etnocenologia* a fim de refletir e incentivar a pesquisa e o aprendizado dos saberes e fazeres do brinquedo que habita na comunidade da grande Fortaleza, o qual é extremamente rico de elementos cênicos e pouco utilizado no processo de ensino em arte nas escolas. É sabido que a vivência com os mestres e brincantes contribui vivamente para o aperfeiçoamento das percepções estéticas, o estímulo à criatividade e à capacidade de improvisar, o desenvolvimento corporal, as dimensões sensoriais e espaciais dos indivíduos, além de fortalecer os processos comunicativos e de socialização dentro e fora do contexto escolar.

Então, para entender melhor as tradições populares na perspectiva da etnocenologia, referindo-se como fenômeno espetacular no ponto de vista das artes do corpo e da cena, fomos em busca de adentrar no território do objeto pesquisado para compreender que a espetacularidade da brincadeira do Boi nos fornece elementos essenciais no processo de construção de uma pedagogia para o ensino de arte. A dança, a musicalidade e a cena são elementos presentes nessas manifestações espetaculares expressivas. A etnocenologia apresenta-se como campo do saber que permite estudar, analisar, investigar e registrar essas expressões humanas espetaculares de forma transdisciplinar.

Os elementos cênicos encontrados na brincadeira do Boi, enquanto elemento da linguagem artística cultural a ser desenvolvida no currículo da educação básica é considerada atividade que pode desenvolver em crianças, jovens e adultos a aptidão ao aprimoramento do movimento corporal e à expressividade (PCN ARTE, 1997). Quando nos deparamos com a realidade da escola, no entanto, percebemos um mínimo de conhecimento sobre os saberes populares tradicionais, de tal forma que é evidente o quanto ainda se valorizam atividades desconectadas e conteúdos fragmentados, ao invés da construção poética pautada, de modo consequente e consistente, nas representações das atividades artísticas encontradas na própria comunidade.

Sendo assim, acessar os folguedos que fazem parte do contexto dos alunos, ainda que não sejam conhecidos diretamente por eles, e torná-los fonte de pesquisa é um modo de unir ancestralidade aos aspectos multiculturais e interétnicos, mantendo tais referências vivas na contemporaneidade, em sua dinamicidade. Portanto, o encontro com o Mestre Zé Pio possibilitou nos apropriarmos em relação aos princípios estudados no campo da etnocenologia por meio do aprendizado da brincadeira enquanto espetáculo tradicional popular.

Nessa perspectiva, trata-se de assumir-se como pesquisador que se coloca como um participante dos fenômenos estudados. Dramaturgo Alexandra Dumas assim observa a atitude do pesquisador:

o objeto espetacular não é mais apenas um ponto fixo: uma festa, um rito, uma dança ou uma peça de teatro ou qualquer outro espetáculo, ele se desloca para um lugar móvel, o “olhar” ou os sentidos que se estabelecem entre um determinado objeto e quem se dispõe a pesquisá-lo (DUMAS, 2022, p. 124).

No que se refere ao termo espetacular, este advém do etmo latim *spectare* que, por sua vez, significa olhar, mirar, ver, observar, apreciar, fruir o que será visto. A propósito do conceito de espetacular, Patrice Pavis diz a esse respeito: “é tudo o que é visto como que fazendo parte de um conjunto posto à vista de um público” (2008, p. 141). Já segundo Jean-Marie Pradier (1990), as práticas espetaculares são traços específicos da espécie humana, comparável à língua e à religião. Para o autor, essas práticas envolvem uma forma única de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de falar, de cantar e de se enfeitar, que se diferencia das ações cotidianas. Por meio do espetacular, os seres humanos expressam sua individualidade e criatividade, demonstrando a diversidade e a riqueza de suas culturas.

Portanto, formas espetaculares que entram no campo de estudo, investigação e análise da etnocenologia são aquelas próprias de um povo, as praticadas em comunidades, sejam elas rituais teatralizados ou danças tradicionais não-europeias, normalmente pertencente a um contexto sociocultural, na medida que são reconhecidas ou adotadas pela sociedade e consideradas como patrimônio vivo, conforme os estudos do Diretor Chérif Khaznadar (1999). Essas formas espetaculares apresentam-se como um ponto de encontro das diversas linguagens,

utilizando-se de signos e elementos cênicos para uma atividade artística de representação visual e estética e que implicam a participação do público.

### **3.1 A Etnocenologia e suas contribuições**

A Etnocenologia é uma disciplina nova, recente e em desenvolvimento, iniciada em 1995 com os trabalhos de Jean-Marie Pradier, o qual atribui seu aparecimento como o produto do entrelaçamento de disciplinas que estudam o imaginário, a percepção, o simbólico, ressaltando que seu surgimento está associado à Antropologia Estética, Política, Social, História, Etnolinguística e às Ciências da religião, as quais oferecem focos de análise a matérias-primas, como o ritual, o imaginário, a crença que são criados e recriados no âmbito do teatro, da dança, das artes visuais, da música, entre outras linguagens (PRADIER, 1990).

Dedica-se ao estudo dos comportamentos humanos espetacularmente organizados. Segundo Pradier (2007), a palavra "espetacularidade" assume uma dimensão de grandeza em seu campo investigativo, expressando qualidade, grandiosidade e ostentação. Nesse sentido, a Etnocenologia se destaca por analisar de forma aprofundada e detalhada as manifestações culturais que se destacam pela sua organização e impacto visual.

Ressalto que as ações do espetacular podem ser estabelecidas em focos diferentes e de formas inter-relacionadas, revelando, por conseguinte, o olhar que se prepara para contemplar a cena organizada para ser vista. Nesse sentido o observado ou o observador contemplam e admiram uma demonstração, uma exibição, algo posto para ser visto e que tem a capacidade de provocar o interesse, o assombro ou a curiosidade daquele que assiste. Nessa acepção, a espetacularidade é utilizada quase como um adjetivo que atesta um grau de eficácia a um evento que tem o objetivo de estabelecer um vínculo consistente com o espectador.

Dessa forma, o conceito de espetacular surge no campo da Etnocenologia, de maneira abrangente, revelando distinções conceituais significativas. Alguns pesquisadores nesse campo definem o espetacular com base no objeto em si, muitas vezes negligenciando seu aspecto relacional. Segundo Pradier (1999), o espetacular refere-se ao que se destaca das ações comuns do dia

a dia. Em contrapartida, o professor brasileiro Armindo Bião (2009) argumenta que o cotidiano também apresenta elementos de espetacularidade.

Na Etnocenologia, a noção de espetacularidade abrange todos os corpos envolvidos no processo da cena. Assim, a pesquisa nesse campo direciona seu foco tanto para o corpo que observa, concebe e participa da cena, quanto para o corpo que se expõe ao estado de observação. Essa abordagem ampla e interdisciplinar ressalta a importância de considerar não apenas o que é visto, mas também a dinâmica relacional e sensorial que permeia as práticas espetaculares na sociedade contemporânea.

Contudo, mesmo com todas as questões levantadas sobre o complexo universo deste campo de conhecimento, suas diferenças e o seu lugar de pertencimento, desde sua concepção têm surgido inúmeras discussões sobre a Etnocenologia e suas narrativas. Esses debates abrangem a pesquisa das diversas alteridades culturais e a transdisciplinaridade na análise, reflexão e concepção de objetos espetaculares. Entretanto, é importante ressaltar que essa perspectiva passa pelo “prisma da valorização de cada fenômeno espetacular sem visar a identificação de um conjunto de princípios universais” (BIÃO, 2007, p. 25). Dessa forma, Armindo Bião (2007) nos convida a pensar a pesquisa no campo da Etnocenologia como uma via que se distancia da universalização de conceitos e práticas, mas que propõe multiplicidade de olhares, que permite deslocar o conceito de espetacular, colocando-o como uma estrutura relacional, entre o pesquisador e o objeto.

Com isso, a relação entre o pesquisador e o objeto de estudo vai além da simples observação. O objeto espetacular não é apenas um ponto fixo, mas sim um estado relacional que se estabelece entre o pesquisador e o campo pesquisado. Este se desloca para um lugar móvel, onde o foco está no “olhar” ou nos sentidos que se estabelecem durante a pesquisa. Assim, a experiência de estudar um objeto espetacular envolve uma interação ativa e dinâmica, onde a conexão entre o pesquisador e o objeto se torna fundamental para a compreensão e análise do mesmo.

Para Bião a Etnocenologia “pretende desconstruir a hierarquia entre as culturas” e pontua que “todos afirmam seu respeito pelo outro e a importância de se



conhecer o discurso interno dos praticantes de fenômenos que se estuda, seus termos, palavras” (2009, p. 352). Para o autor, há nesse campo, a possibilidade de combater o eurocentrismo relativo às referências culturais. Ele nos diz que é necessário ter um olhar diferente e desprovido de preconceitos para os grupamentos humanos e suas respectivas formas de expressão, ou seja, valorizar a alteridade e a multiculturalidade.

Na pesquisa do ator e professor de teatro Felipe Dias dos Santos (2021), o termo "Etno" é analisado sob uma nova perspectiva. Ele argumenta que tal prefixo não se limita mais a designar apenas questões relacionadas à raça, mas passa a englobar as particularidades da diversidade cultural. Nesse sentido, a palavra "Etno" adquire um significado mais abrangente, que vai além da simples categorização racial. Santos nos convida a refletir sobre a complexidade e riqueza das diferentes culturas, destacando a importância de compreender e valorizar as diversas manifestações culturais presentes no mundo.

Portanto, este campo de conhecimento funciona como um espelho, nos permitindo enxergar e apreciar as epistemologias únicas de cada expressão. Fazendo parte das etnociências, como a Etnopsicologia e a Etnomusicologia, a Etnocenologia busca compreender e valorizar as diferentes manifestações cênicas ao redor do mundo. Ao analisar a variedade e a diversidade existente nas sociedades humanas, essa área de estudo nos convida a refletir sobre questões que vão além de seus próprios postulados, conforme destaca Bião (2009). Interessa à Etnocenologia investigar o campo da expressão corporal em cena em sua variedade e diversidade existente nas sociedades humanas do passado, presente e futuro, buscando o entendimento das variadas manifestações cênicas pelo mundo para compreender e dar valor aos aspectos específicos e internos de epistemologias próprias de cada expressão.

O diferencial desse campo de saberes é que sua abordagem rompe com toda lógica cartesiana no campo da pesquisa e ensino dos saberes hegemônicos difundidos e direcionados nos pilares do conhecimento. Tal abordagem procura mostrar e valorizar a diversidade cultural e a pluralidade de expressões artísticas. Nesse sentido, não é seu interesse estabelecer uma hierarquia entre as manifestações culturais, evitando assim o etnocentrismo e a visão hegemônica de

uma única expressão como superior às demais. A referência estética é considerada prioritária na Etnocologia, acima de preconceitos éticos, morais e culturais. Isso significa que a valorização da diversidade e da riqueza cultural de diferentes povos é fundamental para a compreensão e apreciação das manifestações artísticas.

A possibilidade de aproximar este campo de conhecimento com a educação foi o que guiou esta pesquisa em relação à temática escolhida. Para tanto, no que tange a pesquisa em arte, o fazer e o percurso criativo, a relação que se dá nos ambientes extraclasse de ensino-aprendizagem e na formação de público, concordo com a pesquisadora em dança Daniela Amoroso ao dizer que: “Trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que são métodos pré-requisitos para a qualidade da leitura estética” (AMOROSO, 2010, p.5).

### **3.2 A arte do espetáculo dos folguedos populares**

Ao empregar o termo "espetacularidade" neste estudo para descrever os espetáculos oriundos dos folguedos tradicionais, sigo a abordagem fundamentada nas definições da Etnocologia. Esta disciplina serve de referência para a análise dos comportamentos humanos em espetáculos organizados em contextos populares, abrangendo o que pode ser nominado como artes do espetáculo. Ambos os casos - os folguedos e as artes do espetáculo - exemplificam de forma precisa uma análise embasada nas práticas representativas das comunidades locais, em seus rituais, celebrações e festividades, bem como a sua interação com a coletividade.

Portanto, os espetáculos populares autênticos são uma forma de teatro praticado pelo povo, mesmo que de forma inconsciente ou involuntária. São representações encenadas em festividades e danças dramáticas, que, independentemente de suas intenções e motivações, constituem exemplos evidentes de representações teatrais espetaculares.

Portanto, o reconhecimento da matriz estética e ética dos folguedos populares e a aproximação com os comportamentos teatrais, em suas formas de representação, organizadas pelo povo, são processos importantes para o reconhecimento e pertencimentos nos ambientes educacionais e também para os

brincantes dos folguedos. A valorização dessas manifestações culturais tradicionais não apenas amplia nosso conhecimento sobre a diversidade cultural do país, como também fortalece a identidade, a continuidade e a autoestima das comunidades que as preservam.

A Etnocologia dedica-se à investigação das celebrações festivas dos folguedos tradicionais, caracterizados por rituais espetaculares que englobam fé e devoção em festividades em honra a santos, padroeiros, oferendas, cumprimento de promessas, entre outros. Estes eventos religiosos transcendem o âmbito da sacralidade, visto que o sagrado e o profano se entrelaçam de forma intrínseca durante as festividades. A interação com os rituais festivos se materializa no corpo dos participantes, transformando o espetáculo em uma experiência singular e intensamente cênica. Conforme afirmado pelo escritor e sociólogo Roland Barthes, "o corpo está sempre em estado de espetáculo diante do outro ou mesmo diante de si mesmo" (BARTHES, 1982, p. 651).

O Bumba-meu-Boi Ceará, folguedo tradicional que se destaca pelo seu ritual de devoção ao santo protetor do brinquedo e como espetáculo teatral, tem o Mestre, que há muito tempo mantém viva essa prática na comunidade do Bairro das Goiabeiras. Ele é responsável por criar e desenvolver os elementos dramáticos, musicais e coreográficos que sustentam a construção do folguedo. Com a colaboração dos brincantes, ele consegue manter viva as matrizes culturais desse folguedo, apoiado no imaginário coletivo do grupo e nos seus saberes, ou seja, os brincantes constroem seus personagens, confeccionam os figurinos, adereços, cenários, criam as coreografias, repertórios musicais, dentre outros elementos que caracterizam o espetáculo do Boi. Desta maneira, tanto o mestre quanto os brincantes seguem em "estado de espetáculo", mesmo quando não estão diante do público.

Analisando o folguedo no contexto do espetáculo, os elementos que constituem a brincadeira do Boi são unidades que integram e contribuem com os fenômenos da espetacularidade. A série de ações que estão inseridas nas manifestações tradicionais, tais como materiais que vão de adereços e vestimentas à preparação do espaço e os signos gestuais, são ações que se entrelaçam em produções simbólicas e reverberam na cena, atribuindo novos sentidos e

significados. Esses procedimentos potencializam a dimensão espetacular do fenômeno, mas não são o fenômeno em si. Dessa forma, a espetacularidade surge de um elemento fundamental: o humano. Também está presente nas estratégias cognitivas desenvolvidas pelos grupos sociais ou indivíduos que permitem atrair a atenção para si, por meio das formas de manifestar suas construções, representações e construções alegóricas, conforme delineado nos estudos de Felipe Dias dos Santos (2021).

Nas manifestações populares é comum os grupos se organizarem para preparar e apresentar seus conhecimentos, mitos, crenças e rituais apresentados como brincadeiras, que para eles significam uma prática cultural comunitária. Refere-se a uma produção muitas vezes coreografada, cantada e encenada que comporta a recriação de eventos como festas, peditórios, folguedos, cortejos e outros. A ação criadora desconstrói modelos e práticas corporais na busca do equilíbrio e do novo. A execução das performances abrange um ambiente festivo e brincalhão, onde se celebra de maneira ritualística as narrativas gestuais elaboradas pelo coletivo. Derivadas de tradições culturais antigas reinterpretadas, essas representações fundamentam-se em releituras que mesclam aspectos rituais e lúdicos, englobando uma variedade de expressões teatrais.

Dentre as representações festivas, destaco aquelas cujo tema central gira em torno da figura mítica do Boi, ligada a odes e celebrações que inclui personagens como o pajé, xamã ou curandeiro, figuras que possuem contato com o transcendente e desempenham o papel de catalisadores na transição entre a vida e a morte. Em alguns folguedos é perceptível a presença de elementos de costumes indígenas incorporados à brincadeira. O índio retoma, no folguedo, seu lugar de força primitiva, povo primeiro, origem da vida na terra desconhecida. Segundo a pesquisa da professora de Antropologia Maria Laura Cavalcanti (2000), em tempos atrás, no Bumba-meu-Boi de Parintins, eram populações indígenas amazônicas antigas que morriam no ritual e eram, de certo modo, ressuscitadas pela festa cabocla.

Esse enredo expressa uma sátira e uma comunicação metafórica, operando entre a tradição e a contemporaneidade. Assim, ao consolidar as matrizes culturais que lhes deram origem, incorporar transformações, as comunidades criam

uma expressão artística pautada nas raízes e costumes locais. Conseqüentemente, a fusão entre o tradicional e o atual resulta em performances que refletem a riqueza e a diversidade da cultura de onde provêm. É através dessa combinação que a arte se renova e se reinventa, mantendo viva a essência de suas raízes e, ao mesmo tempo, abrindo espaço para novas possibilidades criativas.

Em cada experimento cênico os integrantes fazem parte da brincadeira, ou seja, vivenciam diretamente suas ações para representar a cultura de um povo ou coletivo, envolvendo-se ativamente por paixão pelo brinqueado. Nesse contexto, os brincantes desempenham um papel fundamental, pois são eles que dão vida à teatralidade presente nesses eventos, alicerçado pela liberdade de brincar e se sentir parte de tudo aquilo que a festa proporciona, nos mais diferentes espaços.

Em vista disso, os folguedos, como um todo, exercem um papel crucial na formação de um povo e de um público mais jovem, pelo seu caráter teatral, espetacular e coletivo agregador que o torna uma expressão cênica com formas específicas de representações, tornando-se um caminho de aproximação entre as pessoas que habitam um dado contexto.

A representação é uma característica fundamental dos folguedos, como destacado por Vieira (2010, p. 13):

Nos folguedos, o indivíduo assume, provisoriamente, um ou vários papéis na apresentação. Dramático, não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, por sua organização, danças e cantorias. Coletivo, por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade; e com estruturação, porque através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire certa estratificação.

De certa forma, a comunidade também adquire certa liberdade relativa de expressão e participação, promove momentos de congregação onde saberes, fé e cultura são compartilhadas, alcançando a população de maneira ampla. Esses momentos estabelecem um tipo de aprendizado e um vínculo consistente entre os folguedos, especialmente quando se considera a temporalidade na narrativa de seus personagens, revelando um sentimento de identificação e pertencimento por meio de

referências simbólicas: os folguedos vivenciados como elementos de sua própria história.

Uma vez que a arte de representar nos folguedos possui uma estrutura de criação artística dos personagens apoiados na utilização das matrizes tradicionais para o ator expressar-se por meio de seu corpo em situações dramáticas improvisadas, tais eventos performáticos têm a capacidade de atrair o olhar do público e estabelecer relações de interação e envolvimento no espaço cênico. Nessa acepção a espetacularidade é utilizada, às vezes, quase como um adjetivo que atesta um grau de eficácia a um evento que tem o objetivo de estabelecer um vínculo consistente com seu público.

As apresentações dessas formas cênicas e a duração das encenações é de quase uma noite toda. Enquanto o espetáculo acontece, Barroso destaca que

o enredo que já é conhecido do público faz com que seu prazer se desvie da expectativa do desfecho, para se concentrar no fato de assistir como será, a cada vez, executado o que está estabelecido, já que o envolvimento da comunidade com as manifestações destas formas cênicas ocorre desde a apresentação” (BARROSO, 2013, p. 308).

No entanto, não é somente a relação entre brincantes e plateia que aproxima a brincadeira popular da performance teatral. Muitos folguedos e brincadeiras populares realizam sua apresentação em celebrações rituais da vida em comunidade, como colheita, casamento, nascimento e culto às divindades, como é o caso do Bumba-meu-boi. Desse modo, ritualiza o cotidiano se apropriando das habilidades corporais dos indivíduos que se organizam para representar suas histórias.

A apresentação dos folguedos constitui-se de uma série de quadros independentes, com pequenas encenações baseadas em narrativas inspiradas em elementos do imaginário coletivo e mítico. São apresentados longas rapsódias com grande número de variantes que tem a base estrutural na tradição. No caso do Boi, é mantido pelo tema de Morte e Ressurreição de um boi que se mantém, por mais diversa que seja a forma dada nos diversos contextos onde a brincadeira acontece.

Ainda que suas matrizes sejam teatrais, é importante entendermos o que seja a definição de encenação. Para Patrice Pavis, autor do Dicionário de Teatro

(2011), etimologicamente a palavra representa um conjunto de providências e/ou atitudes tendentes a impressionar ou iludir a outrem, visto como montagem teatral em sua totalidade composta de todos os elementos que caracterizam como tal, a exemplo do enredo (quando o folguedo apresenta uma história), exploração do espaço cênico, movimentos coreográficos, gestualidades corporais, música e caracterização dos participantes.

Conseqüentemente, a palavra encenação diz respeito ao ato de pôr em cena (espetáculo), que se configura numa ação, no sentido de que algo é exibido para alguém ver. O teatro apresentado no contexto de uma manifestação popular é feito pelo povo e para o povo, sem a consciência de estar praticando teatro. Normalmente seus procedimentos trazem sentidos que regem seu próprio universo de referências. Para Augusto Boal (2008)<sup>42</sup>, todas as sociedades humanas são espetaculares no seu cotidiano e produzem espetáculos em seus momentos especiais. Ligiéro (2011) reforça que grande parte das tradições que utilizam representações cênicas são classificadas como puro teatro popular brasileiro e também são denominadas de folguedos.

Seus praticantes referem-se a este teatro como brinquedo, no sentido de “jogo”, para designar o ato de representar. Há regra, mas também há improviso. Nesse sentido, as brincadeiras populares trazem essa semelhança com o jogo, e também com o jogo teatral. Segundo o filósofo e pensador russo Mikhail Bakhtin (1987), as festas populares estão relacionadas com as formas artísticas e animadas por imagens de espetáculos teatrais devido ao elemento jogo e ao caráter concreto e sensível. Nesse jogo, o sagrado e o profano se misturam, não havendo hierarquia, levando-se em consideração o ato de brincar. No Bumba-meu-boi o “brincante” é ator e a “brincadeira” é o espetáculo.

O espetáculo de raízes populares tradicionais, além do aspecto visual, a forma teatral vai ser influenciada pelo seu lado cômico. Algumas figuras representadas, no caso do Boi, por personagens como Mateus, Bastião, Catirina, Médico, entre outros, dependendo do folguedo, concentram o espírito cômico da

---

<sup>42</sup> Discurso de Augusto Boal em comemoração ao Dia Mundial do Teatro, em 27 de março de 2009, publicado no Jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2009/03/540686-veja-discurso-de-augusto-boal-sobre-o-dia-mundial-do-teatro.shtml>. Acesso em 10 de março de 2024.

brincadeira. São referenciados nos personagens Arlecchino da *commedia dell'arte*, figura caracterizada por sua astúcia, agilidade e habilidade em se safar de situações complicadas.

A representação de Arlecchino com uma máscara preta e branca, traje colorido e com personalidade travessa e brincalhona contribui para a comicidade da personagem. A observação do filósofo Henri Bergson sobre as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano levarem ao riso ressalta a importância da expressão corporal na comédia. A espontaneidade e a não representação de um mecanismo rígido no corpo humano são elementos essenciais para provocar o riso na audiência (BERGSON, 2007).

No entanto, essas referências são interpretadas, elaboradas e transformadas pela criatividade humana, não sendo retratadas de forma realista no enredo do Bumba-meu-boi. A representação gerada pelos folguedos é expressa por meio de emoções entrelaçadas. Nessas manifestações, a prática histórica é reinterpretada com base nas opções fornecidas pela tradição, abrangendo repertório, metáforas, recursos poéticos e influências teatrais estabelecidas.

Em todo caso, a compreensão dos folguedos, como fenômenos cênicos e campo de estudo e investigação da Etnocologia, se torna importante para conhecermos e construirmos um olhar sensível e traçarmos tessituras epistemológicas dessas produções, normalmente suprimidas pelo pensamento formal focado na lógica racional, uma vez que tende a desconsiderar as experiências sensíveis. Com isso, os processos formativos são afetados pela defasagem ou até pela inexistência de saberes populares tradicionais no contexto do ensino de artes nas escolas.

### **3.3 A espetacularidade do corpo brincante**

Para entendermos mais sobre o campo dos saberes populares e a perspectiva da Etnocologia para as práticas tradicionais, cabe agora debruçarmos sobre a noção de "brincante" e suas práticas corporais no universo dos espetáculos populares tradicionais e cênicos. Aqui lanço um olhar para os saberes de mestres, performers e suas heranças artísticas e culturais no modo de fazer e estar em cena. Quando refletimos sobre um corpo brincante, somos levados a imaginar um ser que



se expressa de forma livre e espontânea, sem se prender a padrões ou regras rígidas. É ter no corpo a sensação de romper com os códigos morais e, assim, promover uma outra forma de contato físico que, antes de qualquer coisa, busca estabelecer um clima de igualdade, quebra as barreiras existentes, sejam elas de classe, cor ou sexo.

É como se esses corpos dançassem no ritmo da própria essência, encenando a alegria e a liberdade que brotam de dentro de suas existências pessoais e coletivas. A imagem que me vem à mente é a de alguém com um sorriso no rosto, entoando cantos alegres e se entregando ao prazer do momento. É uma sensação de satisfação que transparece no olhar e no gesto, revelando a beleza de se permitir brincar e ser autêntico, inteiro naquilo que faz. Nesse sentido, o corpo brincante nos convida a explorar a nossa essência mais pura e a nos conectarmos com a alegria que reside no nosso próprio corpo.

Para Barroso (2013), o ator brincante ultrapassa a si mesmo, abre-se para o exterior, sai de si e deixa-se penetrar pelo mundo. Seu corpo é um microscópio, na definição de Bakhtin (1987), que representa e encarna o universo com suas múltiplas formas de interagir com o outro. Portanto, o corpo representado nas brincadeiras que fazem parte do âmbito desta pesquisa é muitas vezes invisibilizado e marginalizado pela sociedade. Este corpo, frequentemente negro, indígena, caboclo ou periférico, é forçado a aceitar as dificuldades socioeconômicas do dia a dia conforme o contexto em que vive. Este corpo brincante encontra na sua forma de brincar um escape para resistir e transpor os impactos dominantes que atravessam seus saberes e fazeres. Segundo Felipe Dias dos Santos Silva, as formas brincantes representam mais do que só a simples diversão, para o autor

Esse fazedor de brincadeiras suspende um regime, o de não-ser o que a estrutura social espera, é um regime contra o regime. É a ludicidade como forma de expor/quebrar as normatizações, a seriedade, a fadiga, o tempo e o ócio de um lugar. A brincadeira é como uma válvula de escape para os homens, e com o passar do tempo para mulheres, meninas e meninos que foram adentrando na roda e com as suas cheganças traçaram, reconfiguram o cair na brincadeira, e quando estão nesse estado do brincar muitas vezes nem veem o tempo passar (SILVA, 2021, p.47).

O fenômeno mencionado se alinha com as palavras de Merleau-Ponty (2003) quando ressalta a ideia de que o espírito do mundo é representado por nós

mesmos, quando adquirimos a habilidade de nos mover e observar os sentidos das coisas, nos tornando coautores da realidade que nos cerca. Portanto, o brincante ou brincador escolhe levar, para o seu fazer em cena, seu repertório repleto de vivências, humor e brincadeiras, mesmo quando lidando com questões sérias.

Refletir sobre o corpo performático do brincante popular dos folguedos, em seu "estado de personagem", é considerar que este corpo se torna expressão artística quando está em ação, pleno de ludicidade em sua performance, sendo passagem para uma linguagem que transmite mensagens e narra histórias por meio da atuação do personagem. O corpo em foco, nesta análise, é também reverenciado, celebrado e apresentado como uma forma expressiva e simbólica. É pertinente incorporar a ideia do brincante, que muitas vezes se confunde com o intérprete. Contudo, há sempre uma interpretação, vivência e representação do conhecimento transmitido pelo mestre ao aprendiz. O termo "performer" nem sempre captura integralmente o artífice da performance.

A partir da década de 1960, pesquisadores encontraram a palavra performance para definir essa forma de teatro multicultural. Este conceito tem sido usado em muitos trabalhos para compreender o teatro feito pelo povo e, conseqüentemente, o teatro simples, feito pelos fazedores e fundadores da cultura popular tradicional. Dessa forma o conceito de performance é utilizado para o ator brincante dos folguedos populares tradicionais como sinônimo de apresentação e representação, quase sempre possuidor de caráter festivo e religioso, preservando o seu grau ritualístico. Zeca Ligiéro (2011) diz que para estudar e entender as performances brasileiras contemporâneas, sob a ótica das performances culturais, é necessário analisar a história específica de cada tradição, principalmente como estas se manifestam nos corpos dançantes e seus movimentos.

Portanto, esse corpo performático como o corpo brincante dos folguedos populares, numa efervescência dionisíaca, abrange a relação do eu com os outros, com a festa, com as práticas corporais, com o sagrado e o profano, com a sexualidade, com o ritual e suas inter-relações com a lírica do corpo em estado de arte, contribuindo para se pensar tal lírica do corpo performático na construção dos folguedos populares brasileiros, em particular no universo de cada personagem.

Podemos observar que grande parte dos mestres e brincantes das diversas manifestações do universo folclórico cearense apresentam elementos performáticos nos quais se corporificam na forma como realizam seus espetáculos tradicionais. Nesse sentido, o repertório criado é parte indissociável de seu brincar. Há um complexo processo formativo para que o brincante possa acessar, se apropriar e desenvolver modos próprios de performatização desse repertório. De acordo com a pesquisa da Mestranda Izaura Lila, o corpo brincante

é um corpo que carrega um tônus, uma vitalidade, uma técnica, além da capacidade de improviso, onde acredito que tudo isso se encontra enraizado. Esse corpo se comunica através do seu gestual, utilizando a memória e as suas experiências pessoais (RIBEIRO, 2021, p 68).

É comum observarmos essas características presentes nas figuras de certos brinquedos, com as suas nuances de como o/a brincante vai vestir performaticamente cada personagem. Assim, podemos dizer que os brincantes são portadores ativos de habilidades reveladoras ao performar um vasto repertório gestual, nas apresentações de cada folguedo popular. O corpo dos brincantes, em movimentos dançantes, transcende e se transforma criando uma forma original de movimentação de acordo com o contexto. Esse corpo, ao dançar, se torna consciente de si mesmo e é percebido pelos outros, proporcionando uma experiência estética que pode ser vivenciada, apreciada e refletida. É um corpo teatralizado, que se faz presente e é valorizado pelos brincantes, sendo construído e moldado para ser observado.

Destaco que além das performances apresentadas vamos observar a existência de uma rica estrutura de ornamentação nos trajes e adereços corporais, a qualidade e confecção dos adornos de cabeça que são também de grande importância para compor narrativas que celebram e criam festividades dos folguedos. É por meio dela que as ações, intenções e gestualidades, impregnadas de ritmos e musicalidades, constituem e se localizam no corpo do brincador em um espaço/tempo da cena espetacular.

Segundo Graça Veloso (2008), através das noções de espetacularidade definidas pela Etnocologia, sobre o gestual, define sua posição em relação às formas de comunicação do corpo e da cultura. Para o professor e diretor teatral, o corpo em linguagem gestual assume o papel não mais das palavras, mas utiliza-se

do movimento para atingir a comunicação na dança desses brincantes. Essa é a compreensão das corporeidades humanas que se aproxima da teatralidade e do aspecto espetacular.

Na sua análise sobre a gestualidade do corpo no teatro, foi possível entender que o corpo se revela como um elemento essencial de comunicação e expressão. Os gestos corporais, em sua variedade de movimentos no espaço cênico, constituem os elementos fundamentais da encenação, proporcionando um campo visual que sustenta a expressividade comunicativa do corpo.

Dessa forma, Patrice Pavis traça uma ideia sobre as possíveis formas de recriação estabelecidas pela a imagem do corpo espetacular:

O cenário colado ao corpo do ator se torna figurino, o figurino que se inscreve em sua pele se torna maquiagem: a maquiagem veste tanto o corpo como a alma daquele que a usa, daí sua importância estratégica tanto para a sedutora, na vida, como para o ator, no palco (PAVIS, 2005, p. 170).

Em se tratando dos folguedos populares, estes elementos fazem parte da encenação e existem para ajudar na composição das figuras. O corpo vai se revelar nestas diferentes partituras contidas nas diversas figuras existentes, assim como nas variações de passos e danças. É interessante entender que o corpo brincante não deixa sua essência de lado, mas se prepara para se reinventar no universo da brincadeira. Nos folguedos da cultura popular brasileira, o gesto é singular a cada figura e esses gestos criam sentidos de significados. Logo, ao criarem sentidos, cada brincante, ao executar uma figura, tem a liberdade de acrescentar mudanças ou enfatizar elementos já presentes nela, seja na composição corporal e vocal, na criação de versos e loas, ou mesmo em improvisações textuais nos diálogos com os demais integrantes.

Essa capacidade dos brincantes de inserir seu toque pessoal em uma estrutura pré-estabelecida é o que torna cada apresentação diferente uma da outra. As habilidades de cada brincante em agregar sua criatividade e originalidade ao seu personagem são, também, recorrentes de elementos dos saberes e da ancestralidade do brinquedo. Eugenio Barba (1995), renomado estudioso do teatro, introduziu o conceito de "corpo extracotidiano", o qual destaca para descrever as figuras presentes no folguedo do Cavalo Marinho:

Essas figuras podem assumir diversas formas, como homens, mulheres, animais ou seres fantásticos, e desempenhar uma ampla gama de papéis na tradição popular. Elas refletem tanto a realidade local quanto o imaginário coletivo, representando escravos, senhores, bêbados, soldados, comerciantes, médicos, bobos, valentões, velhos doentes e mulheres fogosas. Essas figuras, seja individualmente ou em grupo, contribuem para enriquecer e dar vida ao universo do Cavalo-Marinho, tornando-o uma expressão única e rica da cultura popular (BARBA, 1995, p. 186).

Podemos dizer, então, que a estrutura que compõe o evento espetacular é uma combinação complexa de técnicas físicas que resultam em uma unidade corporal, gestual e expressiva atrelada às corporeidades presentes nos elementos representativos dos folguedos. As interferências corporais constantes na brincadeira vão além do que seja propriamente só o corpo que brinca, no que está implícito na brincadeira e no que concerne à tradição.

Ao se perguntar a um mestre quando começou a brincar, muitos deles atribuem o início de suas práticas a um dom divino, enquanto outros destacam a transmissão familiar como base para seu aprendizado. A forma de se fazer e de estar na brincadeira, nesse sentido, é vista como uma herança preciosa que é passada de geração em geração, fortalecendo os laços entre pais e filhos e com a ancestralidade.

Dentro do conhecimento que recebeu o mestre/brincante/ator, preparar o espetáculo para público presente mais do que um ajuste da performance na cena, compreende, ainda, uma sabedoria em improvisar e, também, afinar sua relação com o espectador durante a brincadeira. Nesse grande espetáculo teatral, os brincantes/atores possuem seu repertório de situações que utilizam de forma habilidosa, demonstrando uma bagagem de experiências herdadas da tradição. Com diálogos e improvisações arquivadas em suas memórias, são capazes de agir no momento oportuno, dando a impressão de estar criando tudo naquele mesmo instante. Porém, essas improvisações são resultado de jogos cênicos que o brincante/ator treina e aprimora, criando personagens distintos que podem ser utilizados de acordo com o público presente na peça.

Não é por acaso que as atitudes corporais em relação a tudo o que envolve a brincadeira vão influenciar como cada pessoa utiliza seus gestos para criar personagens e realizar movimentos no espetáculo. Para definir o conjunto de ações realizadas pelo brincante durante a diversão, apresento a definição conceitual

de "**Corpus**", conforme abordada na pesquisa realizada pelo professor Érico José Sousa de Oliveira (2006). Neste estudo, o autor descreve o termo como algo intrínseco às ações corporais no contexto do jogo, destacando sua influência na esfera social e profissional, especialmente no âmbito das danças apresentadas em espetáculos. Essa definição estabelece uma orientação para as expressões corporais individuais e coletivas.

Já a complementação **espetacular**, o professor destaca a importância das técnicas que geram uma unidade corporal na brincadeira. O objetivo é diferenciar o corpo de suas ações cotidianas, ampliando sua capacidade expressiva e energética e estabelecendo uma nova forma de comunicação, com um apelo atrativo. Essas práticas visam enriquecer a experiência corporal e promover uma interação mais significativa entre os indivíduos. Mediante a complementação espetacular, é possível explorar novas possibilidades de expressão e conexão com os outros.

Portanto o termo **corpus espetacular**, conceito utilizado pelo do professor Érico José Souza de Oliveira (2006), vai exigir uma série de características específicas que derivam de raízes culturais tradicionais que sustentam a comunidade e servem como base para a transformação dos participantes no espetáculo. Essas características incluem elementos como a tradição, a identidade cultural e a expressão artística, que se entrelaçam para criar uma experiência única e significativa para todos os envolvidos. Por meio da valorização e preservação dessas matrizes culturais, é possível garantir a autenticidade e a relevância do espetáculo, permitindo que ele continue a inspirar e impactar positivamente aqueles que dele participam.

É interessante pensar este **corpus espetacular** e as suas características técnicas corporais, na relação do corpo que é estruturado para os momentos de atuação no brinquedo. Nos folguedos, a dança e a atuação se complementam de forma intrínseca, mesmo que em alguns momentos seja possível distinguir qual predomina. As figuras dançam, enquanto a própria dança, em diversos momentos, revela características dramáticas que fazem parte do universo do corpo atuante. Esses elementos se entrelaçam construindo uma poética do corpo pautando-se numa teatralidade da brincadeira como uma prática coletiva.

Pensar o estudo do corpo brincante revela a profundidade da relação entre a brincadeira e a vida. Apesar de parecerem simples, esses corpos são, na verdade, complexos e trazem consigo um caráter político e de protesto. Atuar na brincadeira não é apenas uma atividade trivial, mas sim um meio de expressão e resistência, onde os corpos brincantes se manifestam de forma potente.

#### **4 DO BOI CEARÁ AO ESPAÇO ESCOLAR: ENTRE EXPERIMENTAÇÃO E CRIAÇÃO**

Descrevo, neste capítulo, os encontros dedicados à investigação, experimentação e recriação artística, inspirados nos elementos do Boi Ceará do Mestre Zé Pio, após a visita à sua sede. Apresento as atividades conduzidas com os alunos do grupo Brincantes de teatro, alinhadas com a proposta da pesquisa de desenvolver um projeto artístico utilizando um folguedo popular do Ceará como base para atividades de criação cênica em uma escola profissionalizante.

A pesquisa começou com um número razoável de 20 alunos, porém foi diminuindo ao longo do processo. A desistência aconteceu pelo cansaço físico e mental decorrente da conciliação das diversas atividades da escola, que são bastante exigentes. Ao final, tínhamos 10 integrantes bastantes envolvidos e comprometidos. Tive que fazer adaptações e rever estratégias metodológicas para não prejudicar as etapas previstas na pesquisa. Quanto aos aspectos metodológicos, foram sinalizados por meio de processos práticos-experimentais que apontassem caminhos de construção cênica do folguedo, levando-os a se aventurarem no campo da experimentação e criação coletiva de narrativas corporais.

O uso de materiais didáticos, encontrados na plataforma digital Mundo Miraira, ofereceu embasamento teórico necessário e fortaleceu o trabalho de campo. Algumas práticas utilizadas foram acrescentadas como dispositivos para criar movimentos e deslocamentos entre os corpos. Corpos que passariam a habitar os personagens, os figurinos, os bichos, os movimentos dançados e as músicas que compõem a brincadeira do Boi Ceará. Então, algumas interrogações iniciais foram feitas, tais como: qual seria a relação entre eles? Que narrativas surgiriam? Que possibilidades expressivas poderiam se dar pela experimentação de uma linguagem ancorada nos fazeres e saberes tradicionais populares? Enfim, questionamentos que foram clareando a cada encontro e etapa da pesquisa.

O percurso metodológico vislumbrou a possibilidade de trabalhar com as experiências, com os acontecimentos e lembranças do vivido com o Mestre Zé Pio e com a narrativa do Boi. Para contribuir com esse trajeto trago as ideias de Jorge Larrossa (2020), John Dewey (2010) e Walter Benjamin (2012) que traçam



contornos para a noção de experiência, de suas possibilidades e potências para conexão entre ser, fazer e sentir. Tais ideias são colocadas, por mim, no contexto de imersão de meus alunos no brinquedo estudado.

A proposta triangular de Ana Mae Barbosa (2010) foi uma referência fundamental pela abertura das soluções e respostas para a construção do processo de criação em arte. A autora propõe uma abordagem de ensino em arte com fases que se interligam para operar a rede cognitiva da aprendizagem, composta pelo tripé: *fazer*, *apreciar* e *contextualizar*. Com referência nesses três eixos de aprendizagem, começamos os trabalhos com exercícios partindo da ideia do tripé para, então, cartografar o percurso a seguir e os saberes a serem abordados. Como exemplo, segue o mapa traçado por mim como base para os estudos e investigação da brincadeira do Boi Ceará.

Figura 23. Tripé cartográfico criado pela professora-pesquisadora.



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Todo o processo de criação cênica, com referência no Bumba-meu-Boi Ceará foi conduzido com diálogos e compartilhamentos, em cada etapa concluída, devidamente registrado em diário de bordo. Dentre as diversas materialidades presentes nessa manifestação cultural, destaca-se a importância da música, que desempenha um papel fundamental no enredo do Boi, juntamente com a variedade de instrumentos utilizados, como tambores, zabumbas e pandeiros. O figurino, para além das vestimentas, inclui adereços como máscaras, chocalhos, fitas coloridas e outros elementos, todos essenciais para a análise e investigação do processo

criativo. Além disso, aspectos como movimento, ritmo, personagens e animais foram explorados de forma espontânea, utilizando palavras, textos, sons e gestos como estímulos para a criação artística que passo a descrever.

#### **4.1 Palavras geradoras**

A atividade proposta neste encontro teve a intenção de possibilitar discussões e momentos de trocas, revisitação a alguns aspectos da brincadeira do Boi com o uso de palavras geradoras (FREIRE, 1967). Os participantes foram estimulados a criar, por meio de palavras, o significado do saber tradicional do Boi Ceará. Formei grupos e entreguei cartões com palavras representativas da cultura tradicional: **Memória, Tradição, Identidade, Boi, Mestre e Atualidade.**

Durante a atividade proposta, foi necessário proceder com uma breve explicação de cada palavra-chave para garantir que todos os participantes estivessem atentos. Expliquei que cada grupo deveria elaborar uma sequência narrativa utilizando o significado de cada palavra dentro do universo vocabular deles. Para facilitar o processo, sugeri que utilizassem seus celulares como ferramenta de pesquisa, caso tivessem dificuldades com as palavras. Destaquei a importância de não deixar o receio atrapalhar o processo criativo, pois cometer equívocos é uma parte natural do desenvolvimento.

Encorajei todos os participantes a contribuírem com suas ideias e enfatizei a relevância de suas contribuições para enriquecer a atividade em grupo. Variadas formas de percepção foram surgindo por escritas sensíveis, lembranças e afeto do vivido com o Mestre Zé Pio, na visita de campo realizada em 22 de agosto de 2022. Cada grupo apresentou suas interpretações, singularidades, seus modos de fala, registro e criações.

Paulo Freire (1967), em sua obra, destaca a importância de utilizar palavras que reflitam a realidade dos educandos e educadores, a fim de estimular a curiosidade e a criatividade dos alunos. Essas palavras servem como ferramentas para conectar os estudantes com suas experiências vividas, conforme ressaltado por J. Simões Jorge (1981). Nesse sentido, a escolha das palavras para o estudo da brincadeira do Boi Ceará foi feita com o intuito de aproximar os alunos dos

conhecimentos e práticas culturais, transformando o aprendizado em uma experiência de recepção e compreensão mais significativa.

O grupo de alunos envolvidos na apreensão das palavras geradoras demonstrou um profundo engajamento ao estabelecer temas geradores de ligação e referência. A partir da compreensão de cada palavra apresentada e de sua origem, os alunos conseguiram entender o significado de cada uma no contexto da Brincadeira do Boi Ceará do Mestre Zé Pio. Foi notável a intensidade com que se envolveram com as palavras, mesclando, rearranjando e gerando novos significados. Além de interpretarem, demonstraram também criatividade ao manipular cada uma delas, imaginando e criando novas narrativas.

Esta proposição abriu espaço para os alunos pensarem, ampliarem o conhecimento e escolherem os caminhos para analisar, explorar, fazer conexões entre o pesquisado e o proposto. De acordo com o professor David Morley (1996), a articulação do saber com o ato de receber é essencial para ampliar o conhecimento e explorar novas conexões. O professor Guillermo Orozco Gómez (1990) destaca a relevância dessa integração como metodologia, permitindo a criação de caminhos criativos. A troca de informações e experiências entre emissor e receptor é fundamental para o desenvolvimento de novas ideias e soluções inovadoras. Assim, a integração entre o saber e a ação de receber é um elemento-chave no processo de construção do conhecimento. A sequência documenta o momento de interação e cocriação de cada grupo no referido processo.

Figura 24. Processo de criação com palavras



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Depois disso, foi a hora de compartilhar e conversar sobre a experiência com os três grupos formados. Coloquei as seguintes provocações: Como foi realizá-la? Surgiu alguma dificuldade? Como foi a colaboração de cada integrante? Ao final, foi gratificante ver como a colaboração e a criatividade de cada um resultaram em narrativas únicas e interessantes.

**Aluno 1:** “Foi legal e divertido, não tínhamos o costume de realizar atividades assim, relacionar palavras. Me lembrei de uma palavra que o senhor do Boi falou. Ele tinha aprendido a brincadeira com um tio e agora queria que o filho continuasse. Aí liguei a palavra tradição” (sic) (...) Entregar , continuar, ensinar algo, foi o que relacionamos”<sup>43</sup>.

**Aluno 2:** “Foi desafiador. Algumas palavras nos deixou com dúvida, mas outras conseguimos relacioná-las. Isso foi despertando a curiosidade” (sic)<sup>44</sup>.

**Aluno 3:** “A participação de todos foi importante. Ver o comprometimento de cada um nos motivou.”<sup>45</sup>.

O objetivo foi não só dar voz aos alunos, mas também expor como eles vivenciaram a atividade, permitindo assim a reflexão sobre a prática e o referencial adotado, conforme mencionado pelas professoras Maria Heloísa Ferraz e Maria Felisminda de Rezende Fusari (1993). A importância de proporcionar esse espaço para os estudantes expressarem suas experiências e pensamentos é fundamental para o enriquecimento do aprendizado e o desenvolvimento de reflexões críticas. Ao

<sup>43</sup> Resposta do estudante/participante do projeto para atividade aplicada. Fortaleza 02/09/2022.

<sup>44</sup> Resposta do estudante/participante do projeto para atividade aplicada. Fortaleza 02/09/2022.

<sup>45</sup> Resposta do estudante/participante do projeto para atividade aplicada. Fortaleza 02/09/2022.

permitir que os alunos compartilhem suas percepções, abre-se a oportunidade para a construção de um ambiente de diálogo e troca de ideias que contribuem significativamente para o processo educacional.

#### **4.2 Criando e brincando com a figura ou personagem**

Após a conclusão da etapa anterior, avançamos para a próxima fase do processo criativo. Neste encontro, realizamos uma experimentação para conhecer e explorar os personagens e suas ações na brincadeira do Boi Ceará. Comecei estudando os personagens principais (**Vaqueiro, Mateus, Catirina, Capitão e Médico**) e, em seguida, investigamos coletivamente a escritura corporal e cênica, por meio de práticas e experiências corporais, o que proporcionou uma oportunidade rica para os participantes explorarem a expressividade do corpo, criarem narrativas e desenvolverem relações por meio da prática colaborativa. As trocas de ideias e o diálogo com o trabalho em conjunto não teriam sido tão enriquecedoras se o processo tivesse ocorrido de forma individual. Portanto, foi essencial transformar esse momento em uma vivência coletiva de experiências compartilhadas, tal como se dá a dinâmica dos folguedos.

Nessa atividade, os estudantes/participantes tiveram a oportunidade de aprofundar seu conhecimento sobre os personagens do Boi Ceará. Organizados em duplas, eles utilizaram imagens e fotos como suporte para estudar cada personagem e escolher aquele com o qual mais se identificaram. Essa atividade proporcionou uma análise mais detalhada sobre quem são os personagens, como agem, o que desejam, qual sua importância no brinquedo e quais são suas características distintas. Ao explorar esses aspectos, os participantes puderam ampliar sua compreensão sobre a cultura e tradição do Boi Ceará e seus elementos, bem como cada figura para, assim, entender como cada corpo brincante se projeta, experimenta e se transforma em seus personagens para festejar e celebrar o Boi Ceará.

Conforme a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) para o Ensino Médio (2018, p. 473), o trabalho com as manifestações populares tradicionais deve estimular os alunos a explorarem sua forma particular de dançar, suas matrizes e os

gestos construídos, assim como experimentar, apreciar e imaginar formas distintas, cultivando a percepção, a capacidade de simbolizar e o repertório corporal.

Neste contexto, ao explorar o processo criativo com base no conceito de corpo pensante<sup>46</sup> utilizado pelo filósofo Gilles Deleuze (2006), a arte se torna um espaço onde a criação é intrínseca ao corpo e revela-se fundamental para fomentar a apreciação artística, estimular a criatividade e a imaginação dos estudantes ao projetarmos ações com o corpo, além de se conectar com as trajetórias percorridas, impulsionando o desenvolvimento da expressão corporal e a percepção artística dos alunos. Ao promover a pesquisa e reflexão sobre expressões populares tradicionais, os alunos puderam aprimorar suas capacidades de simbolização e interpretação, ampliando assim seus repertórios culturais e artísticos.

Dessa forma, o trabalho de criação foi direcionado para que eles pudessem construir seu repertório e, assim, representar suas características específicas aos gestos e movimentos do personagem escolhido. A descoberta do eu, do corpo em movimento e da sua relação com as ações do personagem escolhido representou um marco significativo no processo de percepção do movimento corporal e as potencialidades de sua gestualidade. Essa etapa do aprendizado foi crucial para a construção inicial da escrita corporal de cada aluno.

Como já dizia Márcia Strazzacappa, o estudante trabalha sobre seu próprio movimento, explorando o espaço, os objetos e o ritmo, ele trabalha todos esses elementos, apenas utilizando seu próprio repertório corporal (STRAZZACAPPA, 2013). E quando essa investigação tem como referência o repertório de uma tradição popular, a complexidade dessa pesquisa artística se amplia, assim como o repertório corporal dos alunos.

Uma ação crucial durante a atividade foi a observação atenta dos movimentos próprios e dos colegas, compreendendo suas motivações, sensações e intensidades. Essa prática revelou-se essencial para a construção da narrativa do estudante. A partir dessas percepções, novas formas de expressão e compreensão

---

<sup>46</sup> Para Deleuze “o ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural, é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas” (DELEUZE, 2006, p. 91).

corporal se desdobraram, enriquecendo significativamente o processo de aprendizagem. Foi por meio da interação entre o indivíduo e o movimento que se desenvolveu uma apreciação mais profunda e significativa da interligação entre corpo, mente e expressão artística. Vale ressaltar que o conhecimento não se restringiu apenas ao intelecto, mas também se inscreveu no corpo, pois é por meio desse veículo que, conforme a visão de Merleau-Ponty, o "eu" percebe e se manifesta no mundo, em um constante diálogo da existência que ora se corporifica e ora se projeta em ações pessoais (MERLEAU-PONTY, 1996).

Ao orientar a proposta criativa, foi necessário estabelecer procedimentos metodológicos que incluíam exercícios de aquecimento e auto massagem para ativar e despertar o corpo. O processo teve início com a realização de massagens desde a cabeça até os pés e vice-versa. Posteriormente, a prática evoluiu para massagens em duplas. Com o corpo estimulado, foram introduzidas variações de movimentos ao percorrer o espaço, incluindo deslocamentos curtos por meio de caminhadas lineares ou curvas, intercalados por pausas individuais. Durante essas pausas, instruções eram fornecidas para aprimorar a capacidade de escuta de estímulos sonoros e percepções corporais. Em seguida, foram direcionados movimentos distintos em resposta a cada som, enquanto os participantes expressavam emoções faciais como tristeza, alegria, sorrisos, choro, entre outras, comuns aos personagens e na brincadeira do Bumba-meu-Boi Ceará.

Ao trilhar estes caminhos, percebi que os estudantes poderiam avançar em suas descobertas, acessando mais do que o esperado para aquele momento de aprendizado, ou ampliando seu repertório para outros conhecimentos relacionados às ações dos personagens e suas práticas ancestrais. Afinal, nossa proposta não era reproduzir os movimentos de cada brincante do Boi, pois eles são construídos por códigos herdados da tradição e pelas particularidades de cada brincante.

Rudolf Laban (1978), como um estudioso e pesquisador do movimento, identificou que é por meio da percepção, experimentação e estudo do movimento em nossos corpos que podemos criar, transformar e compreender elementos como gestos, palavras e ações do próprio corpo. Por conseguinte, seus estudos deram abertura para que eu pudesse pensar o gesto, a ação e a percepção do espaço para a experimentação do corpo brincante, permitindo aos alunos explorar as relações e

percepções do representado na brincadeira no contexto dos personagens do Boi Ceará.

A experimentação realizada teve como intuito fomentar ações que ampliem as oportunidades dos alunos/participantes de explorarem o corpo, o espaço e os gestos. Inicialmente, cada participante desenvolveu gestos individuais baseados em suas lembranças da gestualidade presente nos vídeos analisados e/ou em momentos de apreciação e interação com os elementos do folguedo apresentado pelo Mestre Zé Pio e seus brincantes durante a visita à sede do Boi Ceará. Durante essa vivência, foi possível perceber a ativação de partes do corpo, resultando em uma expressão poética dos corpos. Essa abordagem buscava enriquecer a experiência dos envolvidos, proporcionando novas formas de interação e percepção do movimento.

O diretor de teatro Augusto Boal (2008) defendia a ideia de que a expressão corporal e gestual é uma forma poderosa de comunicação e empoderamento. Ele acreditava que, ao estimular a criatividade e a experimentação com o corpo e o espaço, os participantes poderiam descobrir novas maneiras de se expressar e interagir com o mundo ao seu redor.

*Figura 25. Explorando*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 26. Explorando*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

As imagens apresentadas acima trazem registros do momento de exploração do corpo, do espaço e dos gestos, onde os alunos/participantes interagem com o ambiente e uns com os outros, expandindo as formas de



orientação no espaço e fazendo movimentos em ritmos e deslocamentos variados, como é sugerido pela artista e educadora Isabel Marques (2010). Essa interação reflete o sentido brincante e o princípio da coletividade, permitindo aos alunos conectarem-se com os gestos ágeis presentes na dinâmica da brincadeira do Boi.

*Figura 27. O corpo fala e conta*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Após a primeira experiência de estudar o movimento, propus, como próxima atividade, que cada um criasse e mapeasse ações corporais para seus personagens escolhidos, que denominei por "o corpo fala e conta". O grupo, em círculo, executa uma sequência de movimentos sem o uso da fala e de forma livre, dando vida a uma história curta usando apenas movimento e expressão corporal. O círculo foi pensado como meio de horizontalizar as relações e acolher diferentes pontos de vista. "Estar em círculo permite que todas as pessoas vejam e sejam vistas", lembra a artista e educadora Márcia Strazzacappa (2013, p. 20).

Assim, o sentido da narrativa foi surgindo a partir das corporeidades de cada aluno. Cada um ficou atento aos gestos e expressões dos colegas para construir a sua partitura de forma coerente. Observei que todos estavam concentrados olhando cada detalhe. Este exercício teve como finalidade promover o corpo como potencial construtor de sentidos e criatividade, permitindo aos alunos explorar diferentes maneiras de contar uma história sem uso das palavras. Além

disso, ajudou a desenvolver a consciência corporal e a estimular a imaginação dos participantes.

*Figura 28. Ações corporais dos personagens*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 29. Ações corporais dos personagens*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Os movimentos criados pelos alunos compuseram uma partitura pessoal, momento crucial para cada um organizar uma maneira própria de direcionar os movimentos, explorar cada parte do corpo e, assim, compreender de forma mais profunda o seu personagem - quem ele é, como se comporta -, dando vida a essa figura. Além disso, a gestualidade também pode ser usada para criar uma linguagem corporal única e distintiva para o personagem, ajudando a diferenciá-lo de outros personagens. Dessa forma, o processo poético de criação buscou, nesta etapa, o corpo como material criador. Mesmo partindo dos princípios brincantes do Boi, cada um tinha liberdade para não se prender a uma repetição estereotipada de passos ou formatos rígidos, podendo criar diálogos e possíveis ressignificados dos movimentos aprendidos na pesquisa em vídeos e no encontro com Mestre Zé Pio e seus brincantes. Puderam, assim, inserir também as suas próprias particularidades, como fazem os brincantes durante os folguedos.

Por esse viés, as gestualidades inventadas pelos alunos durante o processo revelaram muito sobre a singularidade de cada personagem, destacando suas características específicas, ainda que com movimentos inventados. Por exemplo, se o personagem escolhido era um herói corajoso (Capitão), o aluno tende

a agir com determinação e ousadia. Já se o personagem era divertido e brincalhão (Mateus), é provável que as ações do aluno fossem mais soltas e engraçadas. Essa escolha de personagem pode ser uma forma de expressão e demonstração de diferentes características e referências, contribuindo para o desenvolvimento de um movimento corporal consciente.

Ao término da atividade, os estudantes foram convidados a compartilhar suas percepções e vivências em uma roda de diálogo, estimulando a reflexão e a interação no grupo. Foi notável a forma singular como cada aluno conseguiu expressar suas ideias e interpretações acerca da atividade, evidenciando como a variedade de gestos e expressões contribuiu para uma narrativa rica em reflexões sobre o tema proposto. A admiração era evidente nos semblantes dos alunos, especialmente ao relatarem suas sensações quando exploraram novas possibilidades distintas dos habituais na dinâmica escolar, onde a disciplina muitas vezes restringe a movimentação corporal, limitando a capacidade de investigar e compreender o corpo.

Essa experimentação se deu de tal forma que me fez pensar e refletir sobre este lugar de ser e estar na escola para além das práticas disciplinares adotadas para o controle da rotina escolar, as quais o filósofo Michel Foucault (2005) chama de tempo disciplinar e propõe a ideia de "corpos dóceis". Estratégias de controle do corpo anulam e ignoram as possibilidades e modos de (r)existir na escola, anulando a postura inventiva em que o criar e resistir na arte aparece como um modo de produzir outras práticas espaço-temporais, conforme destaca o educador Alfredo Veiga-Neto (2000).

### **4.3 Oficina de confecção de máscaras**

Durante a confecção de máscaras busquei seguir e dar continuidade ao processo de experimentação e investigação por meio do contato com diferentes materialidades para a construção da cena. Conforme o diretor teatral, dramaturgo e psicanalista Flávio Desgranges destaca, o "processo de construção carrega tensões e um interesse investigativo que sustentam essa prática, possibilitando uma rica experiência artística da linguagem" (2006, p. 72). Nesse sentido, a máscara foi explorada nesta etapa como um elemento simbólico e expressivo do ato criativo.

Mantivemos a proposta de construção da narrativa do Boi, buscando possibilidades inventivas de aplicação e uso da máscara na apresentação e como elemento motivador da expressão corporal. Dessa forma, buscamos compreender o corpo expressivo a partir da experimentação de partituras/matrizes corporais do processo anterior. Essa etapa foi um convite para adentrar e experimentar a fabricação desse adereço cênico. Portanto, mediante a elaboração da máscara os alunos foram capazes de ampliar seus repertórios criativos e brincar com os materiais utilizados na confecção, tais como jornais/revistas, tesouras sem pontas, pincéis, cola branca, massa corrida e tinta látex branca e colorida. Houve a necessidade de ter mais de um encontro para finalizarmos o produto final.

*Figura 30. Confecção das máscaras: parte estrutural*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 31. Confecção das máscaras: parte estrutural*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Assim, todo o processo de criação se deu pela via da experimentação com o corpo de cada estudante, desde a preparação do material, a modelagem no rosto para criação de um molde, bem como o acabamento, a pintura e a experimentação. Diante da proposta de aproveitar a experiência com a apropriação e criação das máscaras, orientei que os estudantes ficassem atentos às explicações que eu estava compartilhando na oficina. Orientei que cada um ficaria responsável por sua máscara.

Figura 32. Confeção das máscaras: modelagem



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Figura 33. Confeção das máscaras: modelagem



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Nessa etapa, começamos com uma abordagem explicativa sobre a funcionalidade das máscaras, depois seguimos para a etapa de construção e por final a experimentação. Jacques Lecoq, um importante professor de teatro, fala sobre a importância do uso da máscara pelo manipulador e da relação com os materiais de confecção. Para o autor,

assim como conquistar o domínio e a consciência do próprio corpo é fundamental para o trabalho do ator, conhecer os materiais com os quais irá trabalhar, possibilita uma liberdade no momento da criação. Então, o ator pode colocar em prática as imagens que lhe surgem (LECOQ, 2010, p. 93).

Com a experimentação das máscaras, os alunos tiveram a possibilidades de explorar suas potencialidades próprias para serem aplicados na construção de suas partituras corporais. Como explica Lecoq (2010, p 24): “Vestir a máscara incentiva os estudantes a encontrar uma economia dos movimentos, e explorar um relacionamento sensual e físico com o mundo ao seu redor”

*Figura 34. Confecção das máscaras: pintura e experimentação.*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 35. Confecção das máscaras: pintura e experimentação.*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

As máscaras acabaram sendo um acessório útil em diversos aspectos, incluindo a capacidade de ajudar os alunos a se concentrarem mais no próprio corpo, experimentar sensações diversas ao mascarar-se, como também vivenciar uma experiência estética, quando se mobilizaram a criar suas próprias máscaras. Ao usar a máscara, houve uma tendência natural do aluno em se centrar mais nas suas ações, passando a perceber e a identificar alguns movimentos mais precisos, imprimindo o ritmo de um movimento próprio.

Conforme a BNCC, é importante “Estabelecer relações entre as partes do corpo e estas com o todo corporal” (BRASIL, 2018, p. 201). Nesse sentido, considero que as máscaras foram uma ferramenta essencial para ampliar as possibilidades de experimentação do aluno com seu corpo e o seu personagem, bem como no conhecimento dos elementos que configuram o seu uso nas diversas manifestações da Cultura Popular.

*Figura 36. Confeção das máscaras: produto final*



Fonte: Acervo pessoal (2022)

*Figura 37. Confeção das máscaras: produto final*



Fonte: Acervo pessoal (2022)

A introdução da oficina de máscaras no processo foi uma escolha estratégica que proporcionou aos alunos uma imersão mais profunda na cena, permitindo que incorporassem as figuras e representassem seus personagens, animais e outros elementos do Boi Ceará. No percurso os alunos tiveram a ideia de utilizar máscaras para simbolizar a figura dos Mestres que brincam Boi no Ceará. Dessa forma a presença das máscaras não apenas acrescentou um elemento visual interessante ao desempenho, como também proporcionou uma imersão mais autêntica, enriquecendo a experiência cênica e a compreensão dos personagens e da cultura em questão.

Em algumas brincadeiras populares do Ceará é comum os atores incorporarem seus personagens, por meio das máscaras, deixando aflorar o espírito risonho, jocosos e festivos da brincadeira. Há diversas figuras nas brincadeiras que fazem o uso de máscaras, as quais variam conforme a personagem. Portanto, ao vestir a máscara, o aluno passou a improvisar e criar relação com esse corpo brincante, fazendo aparecer também a memória festiva de cada mestre.

Cada máscara foi concebida a partir do modelo tradicional, que frequentemente incorpora elementos naturais, como pelos de animais ou palha, para representar sobrancelhas, bigodes e barbas. No decorrer da oficina, diversos materiais foram utilizados na confecção das máscaras, como tiras de papel e tecidos. Durante as atividades realizadas, foi notável o engajamento dos alunos enquanto criadores, participando ativamente do seu próprio processo de

aprendizagem. Alguns demonstraram iniciativa e pesquisaram por si mesmos sobre as máscaras, levando para nossos encontros algumas informações da relação das máscaras com a *commedia dell'arte*<sup>47</sup>, identificando sua importância nesse estilo de representação teatral. Essa narrativa despertou o interesse de outros alunos em relação ao uso das máscaras no contexto artístico, possibilitando uma compreensão mais aprofundada de seu simbolismo.

A experiência vivenciada destacou a importância de envolver os alunos de forma ativa em seu processo de aprendizagem. Seguindo as ideias de Freire (1967), é fundamental incentivar a curiosidade e a busca pelo conhecimento, promovendo uma educação libertadora que estimule a reflexão, a autonomia e a transformação social. Os alunos devem ser vistos como sujeitos ativos e protagonistas de seu próprio aprendizado, e não como receptores passivos de conhecimento.

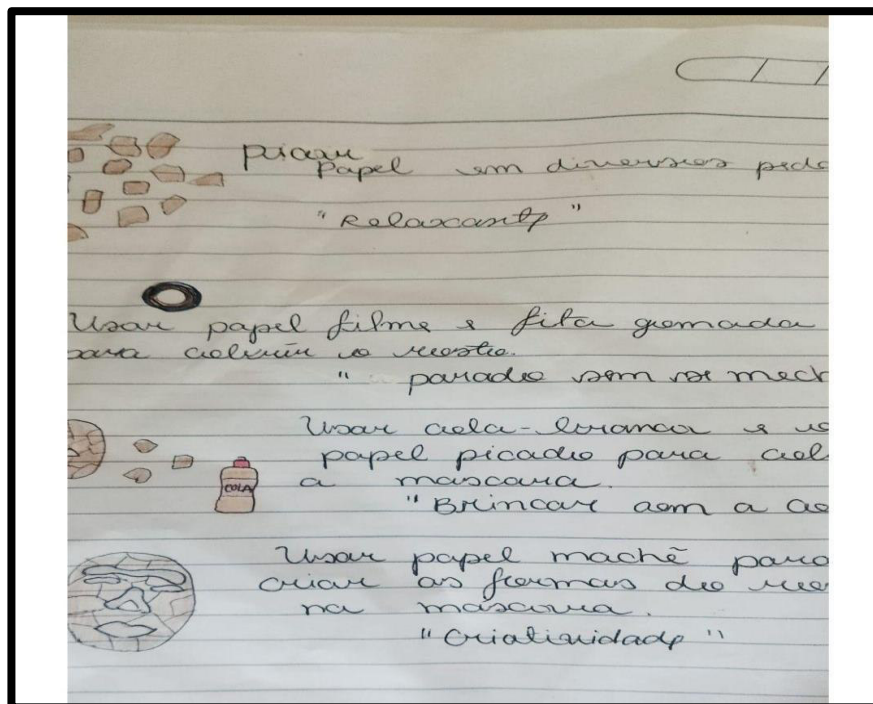
Após a conclusão desta etapa, os alunos/participantes foram convidados a registrar no seu portfólio as suas impressões sobre a oficina e o processo. Essa etapa de reflexão e registro no portfólio mostrou-se crucial para a consolidação do aprendizado e possibilitou que os participantes pudessem visualizar o progresso alcançado ao longo da oficina. Ao final, os portfólios foram compartilhados comigo e com os colegas, que puderam oferecer *feedbacks* e orientações para os próximos passos na jornada de aprendizagem dos participantes. Durante a apresentação do portfólio de um dos integrantes, ele apresentou a relação que estabeleceu entre as etapas de confecção das máscaras e o impacto que isso teve em sua percepção. Diante dessa análise, o integrante pode refletir sobre a importância do processo de criação e o significado por trás de cada etapa. Esse exercício despertou nele uma maior apreciação pelo trabalho realizado.

---

<sup>47</sup> Segundo o Dicionário de teatro de Patrice Pavis (2008), esse gênero dramático é uma forma teatral existente na Itália por volta do século XV, e consiste em apresentação em espaços públicos com uma narrativa cômica popular sem um rígido texto escrito e com forte caráter improvisacional.



Figura 38. Registro do portfólio do aluno sobre a atividade



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Essa troca de informações e experiências contribuiu para ampliar ainda mais a experiência da oficina e fortalecer o vínculo e a continuidade do processo. Assim, a experiência de elaborar as máscaras não apenas ampliou seu conhecimento técnico, mas também enriqueceu sua visão sobre o valor e a importância de cada passo no processo de criação.

#### 4.4 No passo do Boi Ceará

O estudo e a investigação do ritmo e movimentos do Boi Ceará iniciam-se neste ponto, dando continuidade ao trabalho das etapas anteriores. Apesar das diferentes abordagens e experimentações, o foco permanece no projetar, descobrir e construir com elementos fundamentais da brincadeira do Boi Ceará. Este processo leva em consideração a importância de construir uma experiência do aprendizado artístico e pedagógico por meio da correlação entre os estudos dos movimentos corporais e as ações cotidianas e gestuais que circulam na dinâmica da brincadeira com a música e, dessa forma, tornar o corpo disponível para descobrir e experimentar novas possibilidades de organização do movimento.

Durante esse processo, diversas ações foram exploradas, tais como girar, bater o pé, cruzar, rodopiar e entrelaçar, utilizando as pernas e braços para se aproximar da rítmica e musicalidade do Boi Ceará. Essa atividade contribuiu para o desenvolvimento da expressão corporal e para a ampliação das habilidades sensório-perceptivas dos alunos envolvidos.

*Figura 39. Estudo rítmico do Boi Ceará*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

A experiência vivenciada pelos alunos ao explorar os movimentos conscientes e descobrir novas formas de expressar o ritmo do Boi Ceará foi enriquecedora. Permitiu que criassem seus próprios modos de compor, utilizando seus corpos e emoções, conforme destacado por Isabel Marques (2011) quando trata do ensino da dança em contexto escolar. Além da expressão corporal, essa prática estimulou a articulação de memórias e vivências, possibilitando a transformação e releitura dos materiais iniciais em pequenos estudos da escrita do corpo que dança e atua.

Ao solicitar um momento de apropriação de duas estrofes musicais do Boi Ceará, buscava estabelecer uma conexão inicial entre os versos e suas variações, tendo em mente que a música desempenha um papel fundamental na brincadeira do Boi. Após esse estudo, realizei um breve aquecimento e procurei estimular uma experimentação com os versos da música, movimentando o corpo no ritmo cantado

por ele, de forma circular pelo espaço. Em seguida, introduzi variações rítmicas de marcha, seguidas de giros, fileiras e formas circulares, buscando explorar a expressividade e a dinâmica da performance. Este processo de imersão na música e na movimentação corporal foi essencial para aprofundar e compreender as formas de vivência da tradição do Boi Ceará.

Propus um tempo para investigar a sequência melódica da música cantada pelo mestre permitindo aos alunos explorar movimentos e deslocamentos, interagindo de forma livre dentro do ritmo. Solicitei-lhes que observassem como essa interação se manifesta em seus corpos. A seguir, um trecho do verso cantado por Mestre Zé Pio, utilizado para compor esse momento e como repertório para a cena.

Beleza, cheguei agora, / Nossa Senhora é que é minha defesa. / Galante! / Beleza cheguei agora, / Nossa Senhora é que é minha defesa. / No Pirambu estão fazendo uma igreja / à frente dela ainda dá pra beira mar. / Podem olhar, mas ó que obra interessante / Nossa Senhora das Graças é padroeira do lugar / Do alto das Goiabeiras / Eu avistei uma grande Fortaleza (Domínio público).

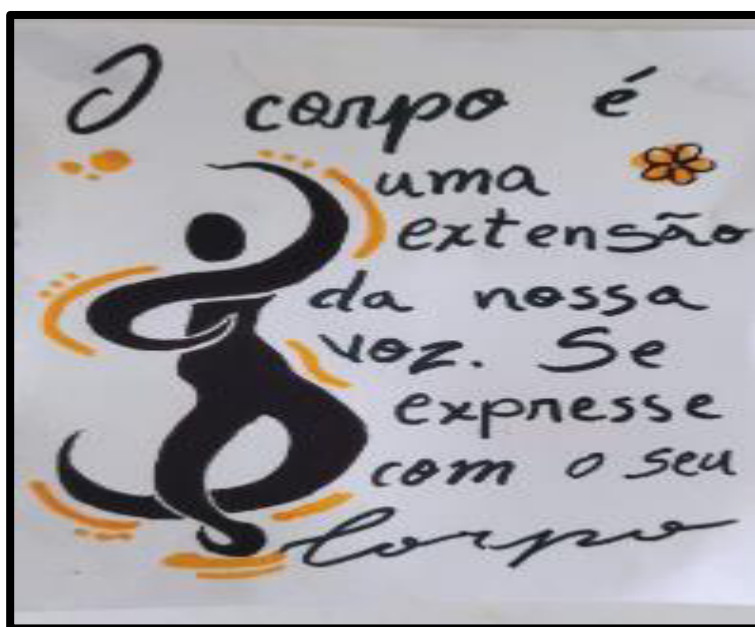
Na brincadeira do Boi Ceará as cenas são construídas com base nos versos cantados por Mestre Zé Pio. Os movimentos dançados e as ações de cada personagem seguem o que a música sugere. Nesse sentido, o estudo da musicalidade presente no Boi Ceará foi a base inicial para criar uma relação íntima entre os corpos e os versos musicais nesta etapa. Assim, cada corpo foi inscrevendo no movimento essa peculiar forma rítmica de expressão, como veículo exclusivo de linguagem apoiada na intrínseca relação entre a música, os gestos e os movimentos corporais. Esses corpos foram, aos poucos, se revertendo em muitos saberes, entre eles sua rítmica e musicalidade, conforme descrito pela professora Leda Maria Martins (2021). O desenho do movimento foi habitando os corpos, dando sentido e formas às movências corporais e cênicas.

Embora essa etapa tenha sido um dos momentos para revisitar e construir as ações, partituras de movimentos e o corpo em cena, com o passar do tempo foi notável o aumento da confiança de cada aluno, refletindo as melhorias significativas em seus desempenhos. Porém, em alguns momentos certos alunos apresentavam limitações, enquanto outros já conseguiam ver com maior clareza que o corpo era elemento de criação. Foi um momento crucial para estudar e aprofundar as movimentações e, assim, compor seus personagens. Finalizamos este encontro com o aquecimento afetivo de agradecimento que permeou entre os participantes. A

troca de palavras gentis, gestos de apreço e sorrisos sinceros contribuíram para criar um ambiente acolhedor e positivo. Essa demonstração de gratidão mútua fortalece os laços entre os presentes e reforça a importância do trabalho em equipe.

Após a experiência vivenciada, reservei um tempo para que cada aluno pudesse refletir e registrar o momento em seus portfólios. Em seguida, promovemos uma roda de conversa para compartilhar as percepções e aprendizados adquiridos durante a atividade, como dúvidas e observações, como cada um se sentiu ou quais afetos e significados emergiram das práticas experienciadas em cada corpo. Fui direcionando perguntas simples procurando fazê-los expressar sua fala de registro e criação. Uma das alunas registrou em seu portfólio a seguinte imagem em relação ao exercício desenvolvido.

*Figura 40. Registro do portfólio sobre a aula por uma das alunas*



Fonte: Acervo da aluna (2022)

Ela compartilhou com o grupo sua percepção e as sensações experimentadas durante a prática realizada, descrevendo de maneira singular o que sentiu com seu corpo em sintonia com a experimentação, destacando a harmonia entre corpo e voz. Essa experiência criou um espaço onde os alunos puderam expressar suas impressões, aprofundar entendimentos, e principalmente observar os acontecimentos ocorridos em seu corpo com base nos estímulos dados, o que se tornou bastante perceptível em suas anotações no portfólio.

#### 4.5 Criação dos elementos cênicos

Durante o processo de composição da cena, foi fundamental somar novas experiências ao que já havia sido trabalhado anteriormente. Além da preparação corporal, noção de espaço, tempo, memória, corporeidade, gesto, trabalho com máscaras, expressão corporal e ritmo, busquei introduzir o contato com diferentes materiais para a criação do figurino, adereços e bichos que fariam parte da cena. Inicialmente realizamos uma pesquisa para criação e confecção do material que os alunos iriam usar na encenação e também como esses elementos iriam compor a criação cênica e como eles se relacionavam diretamente com a concepção visual dos personagens, permitindo que o participante compreendesse as relações harmônicas estabelecidas na cena e seus desdobramentos na percepção do enredo.

A proposta era que esse momento de experimentação envolvesse todos os alunos e participantes do projeto. A ideia era explorar novas possibilidades e estimular a criatividade, buscando enriquecer a cena com elementos visuais e sensoriais diversificados. O primeiro momento foi separar os materiais que iriam utilizar para a confecção dos adereços, depois o que seria necessário para a vestimenta de cada personagem e também como seria a confecção dos bichos.

A separação dos adereços, a definição dos trajes de cada personagem e a elaboração dos animais foram passos fundamentais para a organização do trabalho em grupo. Com o intuito de promover a colaboração entre os alunos, foram realizados dois encontros para a realização de laboratórios de criação direcionando funções e responsabilidades. Durante os encontros, os recursos utilizados para a confecção e produção foram plumas, garrafas plásticas, latas, papelão, barbante, miçangas, tampinhas, caixa vazia e roupas antigas dos participantes, dentre outros materiais. Os alunos iniciaram o processo de construção buscando fazer conexões, movimentos e entrelaçamentos de ideias. Criaram desenhos, projetaram como seria a identidade visual do seu personagem: Capitão, Vaqueiro, Catirina, Mateus, Médico, Índias, Galantes e Cigana.

Aos poucos foram traçando caminhos para ativar as ideias, a imaginação e criações, cada aluno teve a possibilidade de entrar em contato consigo, com o outro e com seu personagem. O espaço foi pensado para dar possibilidade de diálogo com o que estava sendo investigado, acolhendo as distintas formas de se

relacionar com os materiais, respeitando o tempo de cada um. Dessa forma, quando pensamos nos espaços e nos materiais usados para efetivar os alunos como sujeitos dos seus processos, consideramos a relação que eles iriam estabelecer com a proposta. John Dewey (2010), filósofo e educador de referência no estudo sobre a experiência estética, afirma que para sentir a obra de arte é preciso estar disposto a criar relações com a própria experiência para interpretar e deixar germinar as ideias.

*Figura 41. Laboratórios de criação*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 42. Laboratórios de criação*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

A utilização de materiais específicos no processo de criação do figurino foi fundamental para permitir que os alunos explorassem cada detalhe à medida que iam estabelecendo uma relação mais profunda com o personagem que estava sendo projetado. De acordo com o estudioso e crítico de teatro Patrice Pavis (2005), o figurino desempenha um papel fundamental ao estabelecer a ligação entre o ator e o personagem, contribuindo para a expressão gestual e para a vivacidade da interpretação. Dessa forma, a escolha e a elaboração dos figurinos são aspectos essenciais na construção de uma performance teatral de qualidade.

Figura 43. Laboratório de criação do figurino



Fonte: Acervo pessoal (2022)

Figura 44. Laboratório de criação do figurino



Fonte: Acervo pessoal (2022)

O Boi Ceará é uma manifestação cultural rica em elementos e personagens humanos e outros animais que contribuem para a construção do enredo. Além dos figurinos e caracterização dos personagens, a presença de bichos, como a burrinha e o jaraguá, também desempenha um papel importante na encenação. Os alunos da escola, ao escolherem esses animais para representar o Boi, demonstraram um cuidado especial na confecção dos mesmos, buscando integrá-los de forma harmoniosa à performance. O Boi, por exemplo, foi criado em tamanho de um boneco de manipulação, permitindo aos alunos desenvolverem sua performance de maneira livre. Essa atenção aos detalhes e a dedicação dos participantes em inserir os elementos cênicos de forma significativa deu vivacidade à encenação na escola.

Figura 45. Processo de criação dos bichos



Fonte: Acervo pessoal (2022)

A interação com os materiais possibilitou ao grupo explorar novas possibilidades e ampliar sua percepção, sendo essencial para estabelecer a aquisição do aprendizado. De acordo com Marleau-Ponty (1996), essa interação é essencial para que o conhecimento seja adquirido mediante a ação dos próprios corpos dos indivíduos. Ao experimentar diferentes texturas, cores e formas, os membros puderam desenvolver suas habilidades e descobrir novas maneiras de expressar suas ideias. Portanto, através da interação com os materiais, o grupo foi capaz de criar vários elementos cênicos, demonstrando a importância da conexão entre o artista e os elementos que utiliza em seu processo criativo. Esta relação íntima com os materiais não só enriqueceu o trabalho do grupo, mas também possibilitou um maior entendimento e apreciação do mundo ao seu redor.

#### **4.6 O que queremos apresentar?**

No último encontro relativo à etapa de criação realizamos uma vivência onde todos os materiais produzidos e desenvolvidos no decorrer dos processos de pesquisa e criação - preparação do corpo para encenação, o trabalho com as máscaras e os elementos cênicos, foram apresentados para a retomada de tudo que foi vivenciado. Preparei o espaço para um aquecimento inicial e individual, os alunos se distribuíram pela sala e fizeram seu aquecimento (algo que se tornou próprio de cada um à medida que os encontros iam acontecendo). Quando terminaram, propus que o grupo criasse seus diálogos a partir do material produzido até então. Disponibilizei um tempo para os alunos se organizarem na tentativa de construir as mensagens textuais por meio da improvisação em duplas e, depois, em grupo com os tipos físicos e corpóreos dos personagens criados por cada um.

Durante as improvisações, os alunos puderam compreender a construção dos episódios curtos das cenas elaboradas pelo grupo, atribuindo sentido à sua escrita cênica, seja por meio da oralidade ou do gesto. Gradualmente, os corpos foram recuperando suas formas com a ajuda dos demais elementos incorporados. Nesse momento, eles tiveram a oportunidade de ouvir suas vozes pela primeira vez, pois, até então, o trabalho estava voltado para o corpo como texto. A voz e a improvisação do outro trouxeram novas palavras que foram criando significado e intenções. Foi uma forma de estimular o trabalho criador do grupo, enfatizando suas ações e o agir para executar uma criação coletiva, dando margens ao corpo, como



elemento maior da sua expressão. Assim, concordamos com o teórico e crítico de arte Jorge Glusberg (1987) quando afirma que o uso do corpo como manifestação expressiva da linguagem corporal retoma a história do homem.

Assim, o texto não se restringiu apenas à escrita, mas também à dramaturgia dos corpos, entendidos como símbolos e limites da expressão. O corpo é concebido como um campo de forças e interações em constante movimento ao explorar sua própria materialidade corporal, conforme acredita o ator Renato Ferracini (2001). Dessa maneira, o que percebi é que gradualmente foi estabelecendo um ritmo, texturas em conexão com o espaço, o tempo e os personagens e figuras em questão ao longo de nosso processo de criação a partir do Boi Ceará.

O movimento ajudou a revelar partes do que eles já estavam construindo e, no passo a passo, cada personagem tomava seu lugar e direções. Embora esse momento tenha sido bem proveitoso, nessa fase os alunos estavam bastante ansiosos, pois estávamos avançando para o encerramento. No processo de aprendizagem, a sublimação das angústias foi fundamental para a experiência de brincar com os elementos do Boi. Foi diante desse prazer significativo que o corpo em processo de criação se tornou parte essencial do aprendizado.

A experiência artístico-pedagógica permitiu que o conhecimento dos participantes fosse valorizado e reorganizado, resultando em um fazer cênico com resultados significativos. Agora teríamos como atividade preparar as cenas e o roteiro para os ensaios finais. Reforcei ao grupo que havíamos finalizado os exercícios de preparação e criação, deixando claro que o resultado seria fruto do esforço e dedicação deles, ou seja, das possibilidades que cada uma iria alcançar com os aprendizados até aqui. Assim, passamos aos ensaios individuais onde trabalhamos a limpeza das cenas procurando aprimorar a marcação, clarear as intenções dos personagens e os seus movimentos e gestualidades. Fizemos momentos de reflexões com o grupo de forma a orientá-los para o compromisso com as etapas finais.

Dividimos as responsabilidades e cuidados, tais como organização do figurino, repassar as cenas, cuidados com o seu material, entre outros. Da proposta

de roteiro pensada pelos alunos, finalizamos com uma narrativa que destacou a brincadeira do Boi Ceará, na figura do Mestre Zé Pio, ao entrar em cena para agradecer ao santo protetor (São Sebastião) que ficou disposto em um altar, e assim, iniciar a brincadeira.

As máscaras foram utilizadas para representar e simbolizar todos os guardiões (mestres) que brincam o Boi no Ceará. Esse momento foi encenado em ritual de performance dançada, onde o Boizim Ceará entra em uma performance perfazendo um elo de interligação entre os mestres do Boi. Logo, as cenas curtas vão dialogando com falas entre os personagens Capitão, Vaqueiro, Catirina, Mateus, Galantes, Médico, Índias e Cigana. Algumas traziam cenas de situações do cotidiano dos alunos e seu entorno. Os bichos escolhidos para mediar as cenas foram Burrinha, Jaraguá e o Boi (elemento principal), com alguns trechos musicados (música retirada do Boi Ceará). Encerramos com a luta dos Cordões Azul e Vermelho (apropriação do reisado cearense pelo Boi Ceará), com a vitória do Azul trazendo à vida o Boi ressuscitado.

*Figura 46. Apresentação do Boi pelo grupo Brincantes de teatro, EEEP Joaquim Moreira de*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

*Figura 47. Apresentação do Boi pelo grupo Brincantes de teatro, EEEP Joaquim Moreira de*



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

Os alunos optaram por apresentar e partilhar com a escola a sua criação de teatro, dança com trechos da música do Boi Ceará cantada por eles, inspirados

nos relatos da conversa com mestre e baseados na apresentação do Mestre Zé Pio<sup>48</sup>, no início do ano letivo de 2023, durante a recepção dos novos alunos. Esta iniciativa demonstra não apenas o talento artístico dos estudantes, mas também a valorização e preservação da cultura local. Tudo ocorreu como planejado, obtendo um excelente desempenho do grupo Brincantes de teatro. De modo geral, a apresentação constituiu-se em um momento de concretização do processo vivenciado e criado pelos alunos. É claro que o processo contribuiu para que os educandos se envolvessem com a proposta, com o contexto, com os elementos trabalhados na encenação e na produção, com os estudos de preparação e concepção do corpo/espço e o corpo brincante, ou seja, o projeto foi um mapa delimitador de possibilidades para desenvolver o ensino e a aprendizagem e o processo criativo da brincadeira do Boi e configurou-se, também, como um processo pedagógico em arte.

#### **4.7 Acolhida final e avaliação do processo**

Após a finalização da apresentação, reunimo-nos em uma roda de conversa para realizarmos um estudo do processo, pois acredito que avaliando se ensina e a avaliação se caracteriza como processo de ensino. Assim, revivemos nossos encontros desde o início procurando repensar nossa proposta e até onde havíamos chegado. Ao mesmo tempo, eu fiz uma avaliação detalhada de cada aluno, procurando abordar aspectos do seu crescimento como um todo em relação às etapas. Preparei um apanhado da vivência da turma como grupo, buscando valorizar os momentos vivenciados com o Mestre Zé Pio, o processo e a ideia de trabalho coletivo, destacando onde foi mais viva e como isso repercutiu sobre o trabalho de todos. Antes de colocar minha avaliação sobre o processo, propus que eles trouxessem suas opiniões, que na maior parte das vezes foram mediadas com as minhas observações. Enfatizei a necessidade de analisar, também, as minhas intervenções, o projeto e como eu conduzi as etapas do processo.

Apesar da maturidade do grupo e da excelente convivência, alguns alunos se sentiram tímidos no início, tanto para falar sobre minha participação no processo quanto sobre como se sentiram ao vivenciarem as etapas do projeto. Um dos

---

<sup>48</sup> Apresentação da Matança do Boi Ceará do Mestre Zé Pio em 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=k1M6VQv2MuU>

aspectos de crescimento apontados por todos foi a possibilidade de participar do processo, de conhecer a brincadeira do Bumba-meu-boi Ceará, especialmente o momento com o Mestre Zé Pio, como tudo reverberou na percepção de cada um. Afinal, as atividades de campo e de criação propuseram algo diferente do que acontecia na escola em relação ao modo de ensino mais comum adotado para os trabalhos escolares. Ressaltaram o interesse deles nas etapas e a curiosidade de como seriam os próximos encontros. Alguns acrescentaram que foi um pouco cansativo porque os encontros eram realizados aos sábados. Porém, eles apontaram que em muitos momentos se sentiram valorizados, uma vez que, com as intervenções feitas por mim, haviam conseguido trabalhar o grupo como um todo, resguardando-os e tendo o cuidado com as diferenças individuais.

Ao mesmo tempo, muitos ressaltaram a importância de perceber o processo como um todo, ou seja, que eles perceberam a proposta, a sequência dos exercícios propostos, porém, como não tinham uma vivência comum com tais exercícios, em alguns momentos sentiram dificuldade para realizar parte das propostas. Também destacaram que havia clareza na condução dos trabalhos. O registro do portfólio foi compartilhado ao final de cada etapa no grupo. Seguem alguns relatos desse momento:

**Aluno 1:** *“Uma coisa que foi muito importante pra gente foi o processo que foi passado. A sequência, a condução e tudo(sic)”.*

**Aluno 2:** *“Eu acho que foi muito claro e diferente, foi bacana, tudo que a gente fez foi interessante para despertar interesse para as próximas etapas (sic)”.*

**Aluno 3:** *“Penso que deveria ter mais atividades assim na escola, foi fundamental pra gente participar de momentos assim (sic)”.*

Para esta situação pude perceber que a participação de cada aluno foi importante a partir do momento que cada qual passou a se perceber como agente do seu aprendizado, no seu desempenho, na sua entrega, na sua disponibilidade e também como se deu a relação com a pesquisa, desde o início até a cooperação no processo. Neste trabalho, o resultado foi estabelecido pelo percurso trilhado, do ponto inicial a todo o processo construído em conjunto, entre educandos e educadora.

Considerando toda a abordagem metodológica descrita, questiono se fiz as escolhas corretas ao construir minha identidade como professora, iniciando e

implementando pequenas iniciativas que estimulam o processo artístico, tornando-nos agentes criativos dentro do ambiente escolar. Nesse sentido, recorro às palavras da pedagoga Regina Bochniak: “É através das pequenas iniciativas, dos pequenos passos, das pequenas descobertas que se chega à construção e à produção do conhecimento. [...] Do simples, do pequeno, constitui-se o cotidiano, o ato, a práxis, a teoria, a realidade” (BOCHNIAK, 1992, p.143).

A pesquisa teve início com o encontro com o Mestre em sua residência, sede da brincadeira do Boi, o que permitiu adentrar no processo de criação proposto. A tradição e o saber dessa manifestação popular de Fortaleza foram fundamentais para encontrar os caminhos que levaram às proposições descritas. Dessa forma, foi possível pensar na arte como intervenção cultural e motivadora para a criação e expressão em artes.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*É verdade que um caminho é válido tanto quanto outro, mas somente se é percorrido até o fim.*

Eugênio Barba

Acredito que a pesquisa realizada parece ter alcançado seu objetivo primordial ao investigar e experimentar um fenômeno artístico específico da Cultura Popular Tradicional, particularmente o Boi Ceará, uma manifestação tradicional em Fortaleza, junto a alunos de uma escola pública. Por meio de um processo de criação em arte no qual foi possível traçar percursos de criação cênica, privilegiando a expressão do corpo e a improvisação, traçamos etapas de investigação e encontros onde conseguimos compartilhar os resultados almejados inicialmente, como projeto de pesquisa em criação. Não encerramos por aqui, pois a ideia de fim é só um pontapé inicial para adentrarmos no universo da cultura e da arte, como forma de ensino interdisciplinar e multicultural nas escolas. Pude me certificar de que muitos dos elementos que constituem a arte se aproximam dos elementos estéticos e artísticos encontrados nos folguedos populares tradicionais.

Nesse sentido, ressalto a importância de elaborar este estudo de pesquisa e o processo de criação cênica com base nas matrizes estéticas do Bumba-meu-boi Ceará. Dessa maneira, foi possível aprender os conhecimentos existentes nos saberes e fazeres ancestrais e culturais da brincadeira, rica em diversidade, vitalidade e elementos poéticos pedagógicos, diretamente na fonte, diante de um mestre e de seus brincantes. Tal abordagem contribuiu significativamente para disseminar, entre os alunos do grupo Brincantes de teatro, o entendimento sobre essas manifestações populares e suas expressões, muitas vezes negligenciadas pela sociedade e também nos espaços educativos.

Tentamos caminhar junto ao passo do Boi Ceará. Fomos em busca de navegar pelos elementos que compõem a brincadeira e observamos que, cada qual, apontaram direções que, inicialmente, pareciam diferentes uns dos outros, porém ao serem vivenciados e percebidos formaram um leque, uma teia, que nos envolveu na brincadeira como um todo. Em cada elemento era perceptível o dinamismo e a intenção de prosseguir para conhecer mais e, assim, dar vida ao processo de

pesquisa e criação, acrescentar e chegar a algo que trouxesse a essência do folguedo.

No percurso encontramos a concretude, o crescimento de cada integrante que estava no processo, do latim *concrecere*, crescer em conjunto. Aos poucos fui compreendendo as proposições delineadas para esta pesquisa: movimentar, escolher caminhos, sair de onde nos encontrávamos, seguir adiante, modificar uma forma, adquirir outra forma, adaptar o percurso às limitações dos alunos participantes da pesquisa.

Os diversos direcionamentos e experimentações foram importantes, pois despertou em meu fazer pedagógico no ensino de arte um olhar inquietante, com sede de movimento, pois tudo move e tende a se movimentar para se atualizar, deslocar para o novo, para outros modos de ensinar arte. E, dessa forma romper, encerrar velhas práticas, estruturas de ensino no espaço escolar. As professoras Mirian Celeste, Gisa Picosque e Tereza Guerra (1998) chamam nossa atenção para o fato de que há várias possibilidades de campo conceituais a serem investigados nas linguagens da arte e outros movimentos podem ser criados, simultaneamente, pelo professor e pelos estudantes.

Penso, também, que o diálogo com os autores citados neste trabalho propiciou uma compreensão mais aprofundada das etapas abordadas neste estudo de pesquisa. A análise das diferentes perspectivas e a decisão de incluir autores e artistas cearenses na bibliografia, especialmente para discorrer sobre as tradições estéticas locais, revelou-se de extrema importância. Já que existem poucos registros sobre a brincadeira do Bumba-meu-boi Ceará do Mestre Zé Pio, acredito que esta pesquisa possa contribuir como fonte de conhecimento para outros professores, pesquisadores, artistas, entre outros interessados pela temática e pela brincadeira.

Portanto, é necessário favorecer o encontro com nossos saberes ancestrais, tanto pelo significado histórico, artístico e cultural, quanto pelos elementos que os compõem e que nos oferecem caminhos pedagógicos possíveis para acordar esse corpo brincante que está presente em cada um de nós.

Finalmente, que este estudo traga contribuições no campo de ensino e aprendizagem em arte, principalmente no que se refere aos saberes e fazeres dos

mestres das culturas populares tradicionais do povo do nosso lugar. Que possamos viabilizar o encontro com esses saberes e dar voz a esses guardiões de um saber ancestral, muitas vezes colocados à margem da sociedade.



## REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela. **Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano**. VI Congresso de pesquisa e PósGraduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3233>. Acesso em: 06 maio 2024.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil v.1, 2-3**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

AZEVEDO, Américo Neto. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís, ed. Alcântara 1983 (2. ed rev. e aumentada. São Luís: ALUMAR, 1997).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília: ed. Hucitec/ed. Universidade de Brasília, 1987.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas, SP: Hucitec, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. **A abordagem Triangular no ensino das artes e cultura visuais**. 1º ed. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil: realidade hoje e expectativas futuras**. Estudos Avançados, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 170-182, dez. 1989. Trimestral. FapUNIFESP (SciELO). [http://dx.doi.org/10.1590/s0103\\_40141989000300010](http://dx.doi.org/10.1590/s0103_40141989000300010). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/yvtmjR7MGvYKjPDGPgqBv6J/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 06 maio 2024.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Ministério da Cultura. Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais. Museu da Imagem do Som. Fortaleza, 1996.

BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

BARTHES, Roland. **Signos do mundo burguês - Mitologias**. São Paulo: Difel, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, H.O. **Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. [1899] 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIÃO, A. J. de C. A presença do corpo em cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 325–336, 2022. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22804>. Acesso em: 7 maio. 2024.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. **Etnocenologia textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. p. 15-22.

BIÃO, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. *In: Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P& A, 2007, p. 21-42.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. 11. ed. rev. e ampliada. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BOCHNIAK, R. **Questionar o conhecimento: interdisciplinaridade na escola**. São Paulo: Loyola, 1992. 147p.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, ANPEd, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BORBA, Filho Hermilo. **Espectáculos populares do Nordeste**. 2.ed, Recife: ed.Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A educação como cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. Tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: arte**. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1997.

CAMAROTTI, Marco. **Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste**. Recife: ed. Universitária da UFPE, 313 p. 2001.

CANDAU, V. M. **Diferenças culturais, cotidiano escolar e práticas pedagógicas**. Currículo sem Fronteiras, v. 11, n. 2, 2011.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição: mestres do povo** / Gilmar de Carvalho; fotos de Francisco Sousa – Fortaleza: Expressão Gráfica / Laboratório de Estudos da Oralidade UFC / UECE, 2005.

CARVALHO, Gilmar de. **Bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CARVALHO, Gilmar; SOUZA, Maria de Lourdes Macena de; CASTRO, Simone Oliveira de. **Mestres e Mestras da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos**. Catálogo do X Encontro Mestres do Mundo. 2017.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão.** São Luís: [sn], 1995.

CARVALHO, Maria Michol Pinho. As mulheres no Bumba-meu-Boi: saindo detrás das cortinas. In: NUNES, Izaurina de Azevedo (Org). **Olhar, memória e reflexão sobre a gente do Maranhão.** São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 9. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil.** 1º ed. São Paulo. 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile** Rio de Janeiro: ed. UFRJ.1994.

**O boi-bumbá de Parintins:** breve história e etnografia da festa. História, Ciência e Saúde: Manguinhos, 2000, 6, p. 1019-1046 (suplemento especial Visões da Amazônia).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Liana Cavalcante. **Cultura com caminho de resistência:** O Grande Pirambu a partir do Bumba meu Boi. Dissertação. Programa de Pós graduação Interdisciplinar em Humanidades, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro- Brasileira, Redenção. 2019.

DELEUZE, G. **Proust e os signos** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DESGRANGES, Flávio **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**/Flávio Desgranges. - São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

DEWEY, John. **A Arte como experiência.** Tradução Vera Ribeiro 1º. ed. São Paulo: Martins Fonte, 2010.

DUMAS, A. G. Corpo em Cena: oralidade e etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 120–132, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/25693>. Acesso em: 6 maio. 2024.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.** Campinas: Hucitec, 2001.

FERRAZ, Maria Heloísa C de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. **Metodologia do Ensino de Arte:** Fundamentos e Proposições. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2009.

FERRAZ, Maria Heloisa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. **Metodologia do ensino de arte.** São Paulo: ed. Cortez, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir:** nascimento da prisão. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** /Paulo Freire. São Paulo: Paz e Terra, 1998. – (Coleção Leitura).

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GLUSBERG, **Jorge**. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GÓMEZ, G. O. Notas metodológicas para *abordar las mediaciones en el proceso de recepción*. In : Publicacion de la Federacion Latinoamericana de Asociaciones de Facultades de Comunicacion Social – FELAFACS. nº2, 1990.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JORGE, J. Simões. **A ideologia de Paulo Freire**. São Paulo: Editora Loyola, 1981.

JUNIOR, Gerson Augusto de Oliveira. **Torém: Brincadeira dos índios velhos**. São Paulo: Annablume: Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos, 1998.

KHAZNADAR, C. **Contribuições para a definição do conceito de etnocenologia**. in. BIÃO, A.; GREINER, C. (org). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 5. ed. São Paulo: Editora Summus, 1978.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**/Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo: SESC SP, 2010

LEITÃO, Francisco Mateus de Oliveira. **Mestre Zé Pio**: trajetória de vida, cultura e tradição nos bois de Fortaleza (1994-2016). 2021. Monografia. Curso de História. Centro de humanidades. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2021.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a Corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MARTINS, Mirian Celeste e PICOSQUE, Gisa, GUERRA, Maria Teresa. **Didática do Ensino da Arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer a arte. São Paulo: FTD, 1998.

MARQUES, I. R. **O bumba meu boi do Maranhão**. São Luís: Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, 1999.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

**Ensino de dança na escola: textos e contextos** 6 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante**: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense / Juliana Bittencourt Manhães, 2009. 198f.: il., fots. + DVD.

- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. [Trad. Carlos Alberto de Moura R. de Moura]. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**, tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Roteiro do Folclore Amazônico**: Folguedos Populares. Manaus: Governo do Estado do Amazonas - Secretaria de Cultura, 2009.
- MORAN, J. M; MASETTO, M. T; BEHRENS, M. A. **Novas Tecnologias e mediação pedagógica**. 21. ed. São Paulo: Papirus, 2013.
- MORLEY, David. **Televisión, audiências y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1996.
- VEIGA-NETO, Alfredo. **Educação e governamentalidade neoliberal**: novos dispositivos, novas subjetividades. In: PORTOCARRERO, Vera; CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). Retratos de Foucault. Rio de Janeiro: NAU, p.179-217, 2000.
- NEVES, Larissa de Oliveira. **Poética do teatro-folia** / Larissa de Oliveira Neves. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Educação motora e dança**: rua, palco, escola... uma coreografia desejável. In: Educação Motora. III Congresso Latino Americano de Educação Motora e II Congresso Brasileiro de Educação Motora, Natal, p. 54-59, set.-out. 2000.
- NOGUEIRA, Jenilson Sousa. **As escolas de educação profissional no Ceará e o papel do coordenador pedagógico na integração curricular**: um estudo de caso na EEEP Jaime Alencar de Oliveira. 2014. Monografia (Especialização em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica) – Faculdade 7 de Setembro, Fortaleza, 2014.
- NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís, MA, CMF, 2003.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do mundo gira**: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE) / Érico José Souza de Oliveira. Recife: SESC, 2006.
- PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos: Teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. São Paulo, 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADIER, Jean Marie. A etnocenologia na França: Histórico, evolução, estado da pesquisa e perspectivas. In: BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **V Colóquio Internacional de Etnocenologia. Salvador/ Bahia**: Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; Fast Design, 2007. 133 142pp.

PRADIER, Jean-Marie. **Towards a biological theory of the body in performance**. In: **New Theatre Quarterly**. Volume VI, n. 21. ed. Clive Barker et Simon Trussler. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

RIBEIRO, Izaura Lila Lima; 1990 - **Memórias Brincantes**: um experimento a partir do corpo e da poética do Maneiro Pau do Mestre Cirilo - Crato/CE / Izaura Lila Lima Ribeiro – 1. ed. - Fortaleza: Quitanda Soluções Criativas, 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa.; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo; Editora Cortez. 2010.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo e o gesto na civilização medieval**. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). O corpo e o gesto na civilização medieval. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. **Etnocenologia e as Artes Cênicas no semiárido baiano**: possibilidades e potencialidades. Portal da UNIVASF, 2021. Disponível em <https://portais.univasf.edu.br/cartes/conartes/anais-do-i-conartes/artigos/etnocenologiae-as-artes-cenicas-no-semiarido-baiano-possibilidades-e-potencialidades-filipe-diasdos-santos>. Acesso em: 07 mai. 2024.

SILVA, Filipe Dias dos Santos. **Manifestações culturais populares**. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse – as danças dramáticas na ação docente do ator professor**. Belo Horizonte, 2014. 295f. Tese (Doutorado em Artes) EBA. Universidade Federal de Minas Gerais.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Papirus Editora.2013.

VELOSO, Jorge das Graças. **Benedito**: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da cia dos homens. Brasília: Thesaurus,2008.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Corpo, estética e dança popular**: Situando o Bumba-meu-boi. Pensar a Prática 8/2; 227-241, jul./Dez 2005.

VIEIRA, M. de S. **Pastoril: uma educação celebrada no corpo e no riso**. 2010. 183 p. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de pós-graduação em educação. Linha de pesquisa: Estratégia de pensamento e produção de conhecimento. UFRN. Natal. 2010.

## **APÊNDICE A - MODELO DE PROJETO APRESENTADO À ESCOLA**

### **PROJETO ESCOLAR DE CRIAÇÃO EM ARTE: BRINCANTES DE TEATRO - JMS**

IDEALIZADORA: PROFESSORA SHIRLEY ALENCAR (ARTE)

#### **JUSTIFICATIVA:**

Os folguedos cearenses são manifestações populares tradicionais do nosso estado, cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos possui origem religiosa e raízes culturais dos povos que formaram nossa cultura (africanos, portugueses, indígenas). Contudo, muitos folguedos foram com o passar dos anos, incorporando mudanças culturais e adicionando, às festas, novas coreografias e vestimentas (máscaras, colares, turbantes, fitas e roupas coloridas). Como artista e educadora em arte, acredito que aproximar os alunos do saber fazer dos folguedos, aprender com os mestres, e experimentar essa articulação criativa de praticá-las cenicamente na escola, e possivelmente, mostrá-las em outros espaços educativos, tem o fazer arte um instrumento de aprendizagem no processo de criação e representação deste universo simbólico da tradição. Enfim, o saber presente nas matrizes estéticas do folguedo é arte.

#### **OBJETIVO:**

Oportunizar os estudantes a conhecer os folguedos cearenses em busca de nutrientes cênicos para o ensino- aprendizagem em arte na escola.

#### **OBJETIVO ESPECÍFICO:**

- Realizar um trabalho sobre a origem e a narrativa do folguedo escolhido;
- Realizar encontros entre a brincadeira na sede do Mestre com os alunos do projeto;
- Verificar as relações entre os conceitos: Corpo Brincante; Corpo Espontâneo e suas especificidades nas determinadas áreas de conhecimento para uma experiência criativa em Arte no contexto escolar;

- Articular a construção de significado pelo estudo e apreensão dos signos que compõem a brincadeira;
- Desenvolver oficinas de estudo e experimentação do brinquedo, buscando explorar os elementos cênicos com exercícios de improvisação e que contribua de modo positivo na aprendizagem do aluno através da memória, tradição, contemporaneidade;

**METODOLOGIA:**

O primeiro momento da pesquisa abrigará o registro sobre os elementos da encenação, Danças Dramáticas, e outros temas que contribuam com análises teóricas sobre o folguedo. Para isso, será realizada uma leitura bibliográfica de autores que abordam sobre o assunto. Após esse processo, iremos a campo, na comunidade do bairro das Goiabeiras e dialogar através de entrevistas semiestruturadas com os moradores sobre suas memórias a respeito da manifestação, além de experimentar o movimento corporal com o mestre e os brincantes. O trabalho de escrita e transcrição ocorrerá em conjunto com as atividades.

O segundo momento se destina ao experimento em forma de oficinas com os alunos do projeto, na busca de estimular o sentimento de pertença e reflexão do brinquedo, ao explorar as matrizes estéticas do boi.

O terceiro momento será finalizado com uma apresentação da produção final dos alunos para o público da escola e outros espaços escolares. Na perspectiva de ampliar a proposta do projeto.

**PÚBLICO ALVO:**

Alunos do 1º e 2º anos.

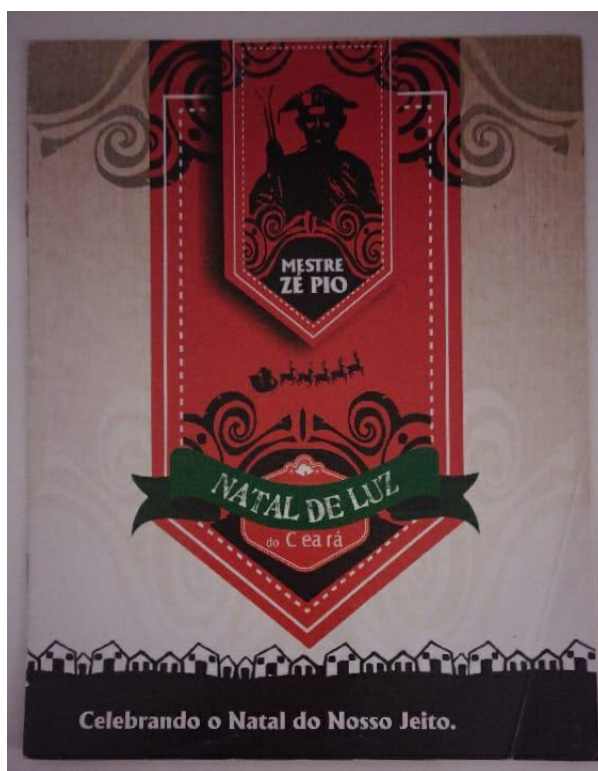
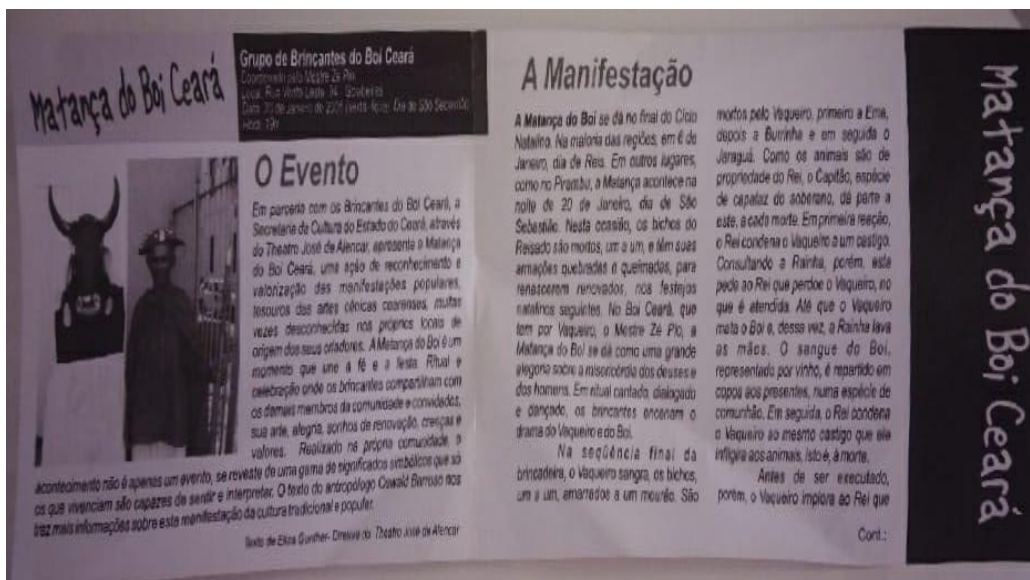
**DURAÇÃO: 1 ANO**

ENCONTROS AOS SÁBADOS DE 3 H/A.



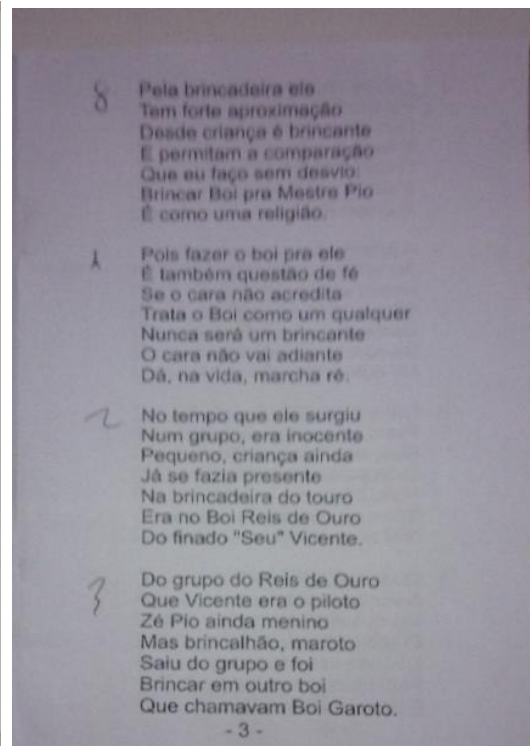
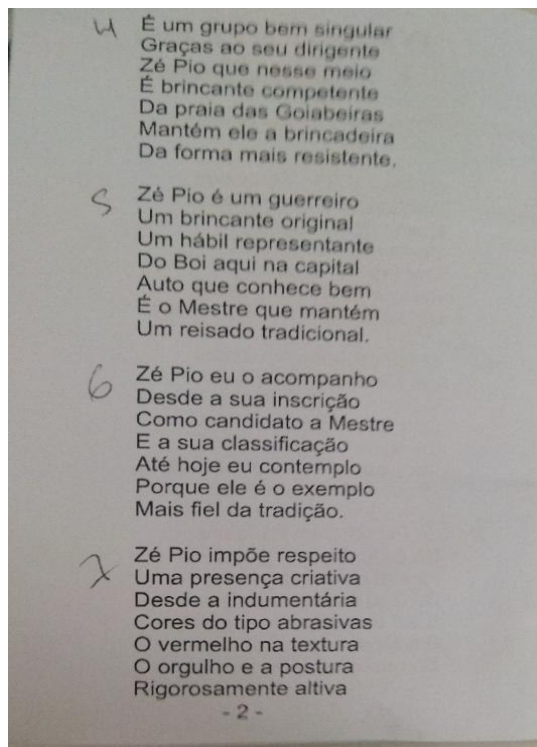
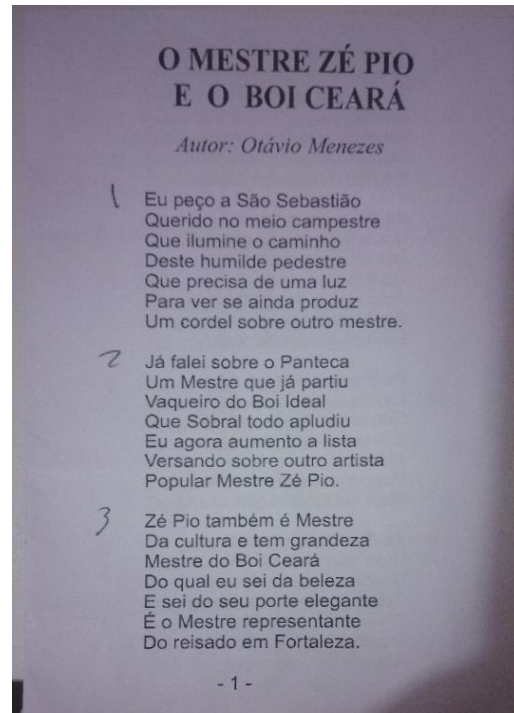
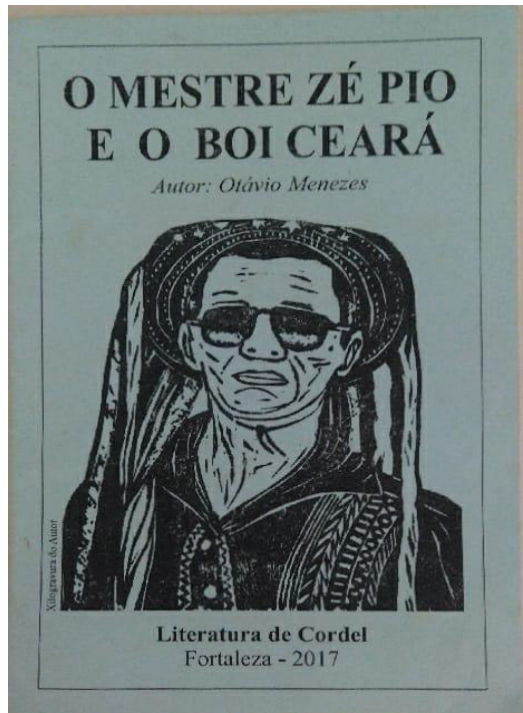
## ANEXO A - MATERIAL DIDÁTICO UTILIZADO COMO APOIO PARA PESQUISA

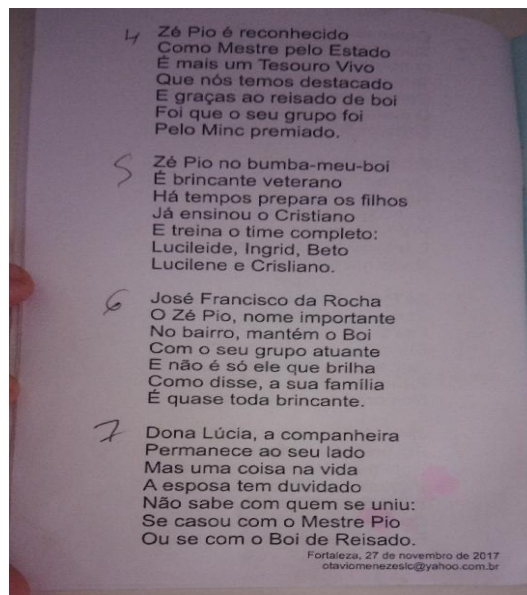
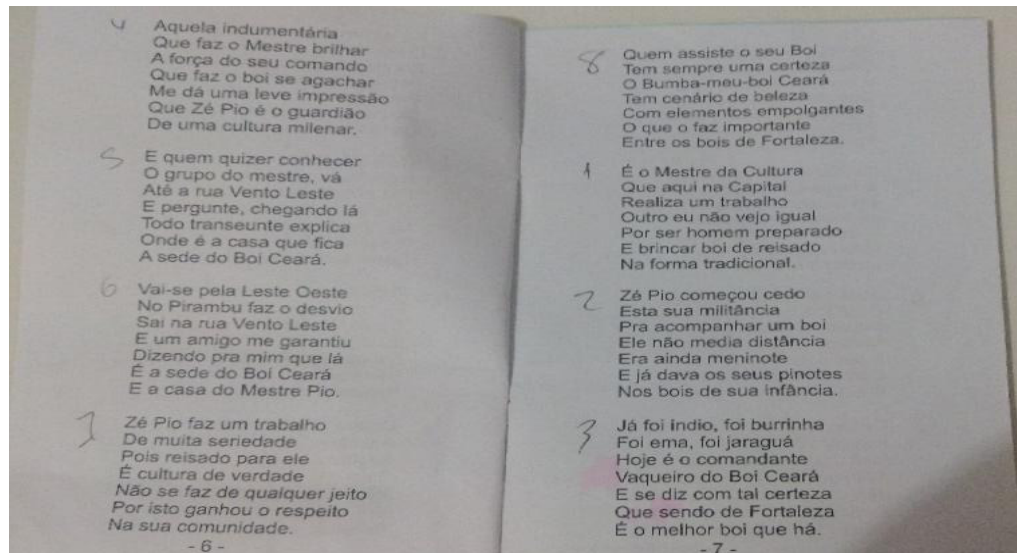
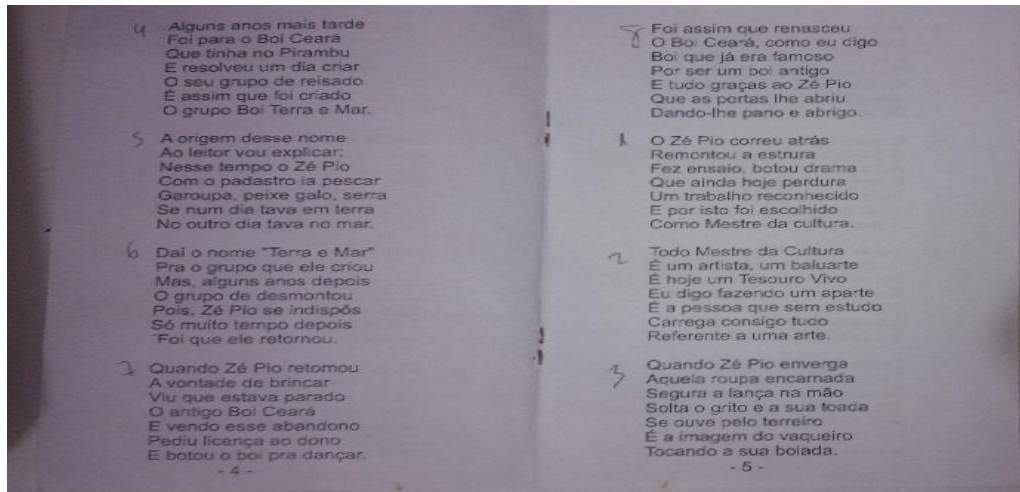
### FOLHETOS SOBRE A MANIFESTAÇÃO DA MATANÇA DO BOI



FONTE: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult/CE)

## CORDEL SOBRE O MESTRE ZÉ PIO E O BOI CEARÁ





Fonte: XI Encontro de Mestres do Mundo

**ANEXO B - ROTEIRO TEATRAL DA APRESENTAÇÃO INSPIRADO NA  
HISTÓRIA DO BOI CEARÁ DO MESTRE ZÉ PIO E NO TEXTO DO BOI  
BRINCADO PELO GRUPO MIRAIRA-IFCE.**

PROJETO DE CRIAÇÃO EM ARTE: BRINCANTES DE TEATRO  
A FESTA DO BOIZIM DO CEARÁ

ALUNOS QUE PARTICIPARAM DO GRUPO DE PESQUISA

**PERSONAGENS:**

VAQUEIRO: Dimitri

CAPITÃO: Denison

GALANTES AZUL: Isabelly, Vitoria VERMELHO: Felipe, Luiza

ÍNDIAS: Glenda e Paula

CIGANA: Gabi

DR: Gledson

MATHEUS: Fernando

CATIRINA: Wagner

Bichos: todos

ENTRAM, AO SOM DE MÚSICA DE PÍFANOS, GRUPO DE MASCARADOS (GUARDIÕES DA BRINCADEIRA) CHEGA PARA ANUNCIAR A FARRA DO BOI EM PERFORMANCE DANÇANTE.

Na festa do Boi Bumbá... Ou festa do boi.... oi ainda brincadeira do boi...teve sua origem aqui...aqui...aqui...não.. há...há!! e lá no nordeste do Brasil...de onde derivou de outra dança típica de lá.... O bumba meu boi (todos), e com essa mistura tipicamente brasileira...uma das nossas maiores qualidades...o boi recebeu outros nomes em Pernambuco, boi Caleba ou Bumbá Rio Grande do

Norte, Alagoas e Piauí é chamado bumba meu boi; no Ceará, é boi de reis, boi-surubim, boi-zumbi ou boi Ceará.....de Norte a Sul desse mudo meu Deus o Boi está lá, nas festas de comunidades com seu colorido levando a alegria de seus brincantes. E com festa e seriedade vamos iniciar a brincadeira do boi Ceará com muita alegria e simbologia. A festa do boi Ceará.

BAILADO DOS BRINCANTES PARA INÍCIO DA BRINCADEIRA (Música)

Oi, esse é o boi Ceará que vocês houve falar... Oi, esse é o Boi Ceará... (Bis)

ENTRADA DO CAPITÃO (Apita ao finalizar)

DIÁLOGO ENTRE O VAQUEIRO E O CAPITÃO

**Capital:** Sou o capitão e brinco perfeitamente o meu boi, viva a brincadeira neste terreiro e venho do oriente.

**Vaqueiro** Olá, meu capital, eu sou o vaqueiro mais valente que vem lá do sertão, e venho brincar o boi Ceará aqui neste lugar, o boi Ceará melhor que ele não há, dá licença meu capital para o boi entrar.

**Capitão:** Claro que sim

BAILADO DOS BRINCANTES CANTANDO – ENTRADA DO BOI.

*Beleza cheguei agora nossa senhora é quem é minha defesa galante. (BIS)*

Diálogo entre Vaqueiro e Catirina que entra chamando o Vaqueiro.

**Catirina:** Ô...capital....Ô capitão vem cá!

**Vaqueiro:** O que mulher.....

**Catirina:** Oxê venha logo....

**Vaqueiro:** Diga mulher, não tá vendo que estou ocupado... Preparando-me para a maior brincadeira, O boi Ceará!

**Catirina:** Aí, é que eu tava dormindo e sonhando com um montão de coisas gostosas....abacaxi, banana, chocolate e estrogonofe de Jabor, mais aí quando estava preste a dar uma mordida no abacaxi, na banana, no chocolate e no estrogonofe de Jabor...caí da cama....levantei aperrada. Então, me deu uma vontadeeeeeee de comer arroz. Fui olhar na dispensa... Cadê o arroz... Cadê o

arroz, não tinha arroz.

**Vaqueiro:** É a crise, mulher, é a carestia.

**Catirina:** Deixe de besteira seu caba, estou com desejo, será que você não poderia matar o desejo dessa sua nega....diz que sim...diz que sim.

**Vaqueiro:** o que eu ganho em troca?

**Catirina:** Oia, se tu conseguir pra mim a língua do boi do capitão, tem cafuné, pirão de boi...tapioca com queijo. Tem ei, ei ei.

**Vaqueiro:** Tá doida mulher, a língua do Boi do meu capitão, do boi Ceará....o boi mais famoso da barra do Ceará.....nam mesmo...nem pensar. Tu ficaste maluca, muié.

**Catirina:** Então se tu não me trouxeres aquele linguado, não vai ter os agrados aqui de tua nega, nunca mais.

**Mateus:** O que vai acontecer quando o capitão descobrir que arrancaram a língua do boi.

**Capitão:** Ei, Mateus, o que está acontecendo aí?

**Mateus:** (assustado) Nada meu Capitão estou só ensaiando para a festa do boi (sai fazendo graça)

### **Entra Mateus, Vaqueiro e Catirina bailando**

*Música: Vou escutar e cantar boi Ceará dançar*

*Vou escutar e cantar boi Ceará dançar*

*Canta..canta, canta marcha e baião vamos cantar*

*Canta, boi Ceará da cultura popular*

**Vaqueiro:** Mateus, Mateusim, pelo amor de Deus, me Ajuda homi

**Mateus :** Homi?

**Mateus:** Tu outra vez me chamaste de neguim, cafuçu, de nêgo besta, agora que está em perigo me chama de Mateusim.

**Vaqueiro:** Mateus, eu te prometo a minha sela de couro.....não, não o meu cavalo alazão, tá bom minha sela de couro. Diz que sim... Diz que sim.

**Catirina:** Mateuzin, ajuda o vaqueiro Zé a resolver esse problema... Afinal a gente sempre roubou as galinhas do Capitão, né.

(Neste momento o capitão entra em cena, vamos dar a impressão de que vai entrar o Boi, só que enquanto o Capitão entra cantando. O Matheus tenta avisar ao capitão que o Boi não está no terreiro.)

*Música: De tardezinha, quando o sol se esconde boi Ceará começou a esturrar (bis)*

*Chegou...chegou meu boi,boi ceará é tradição desse lugar (bis)*

**Capitão:** Que foi que aconteceu...alguém viu meu boi, cadê meu boi,vaqueiroooooo, cadê meu boi?

**Mateus:** Calma, meu capitão, calma home, vai ver que tá preparando uma surpresa, seu boi vai chegar aqui corado, gordo, bonito..cantando, dançando Cuma ele só.

**Capitão:** Vaqueirooooo?

**Vaqueiro:** Pois não seu capitão, que gritaria é essa, tô aqui pro que dê e vier...seu teu vaqueiro de confiança...diga diga logo o que meu capitão quer.

**Capitão:** Não está achando nada estranho não? Dá uma olhada numa tá faltando nada nessa brincadeira, não?

**Vaqueiro:** (Olha em volta) Não sinhô...tá tudo bonito, animado...colorido.

Capitão: (gritando) Que animado? Cadê o boi, que foi que já se viu brincadeira de boi sem boi.....

**Vaqueiro:** Calma, meu Capital... já já seu boi está aqui.

**Capitão:** Ai, o meu boizim.....o meu bizim querido, sumiu (chora)

**Capitão:** sabe o que eu vou fazer se o meu boi não chegar já..já aqui. (Saí a procura do Boi.)

**Galantes 1:** Óia aqui patrãozinho, encontraram seu Boi

**Galante 2:** Óia aqui patrãozinho, encontraram seu Boi

**Capitão:** Que beleza!

**Galante 1:** Tá mortooooo (gaguejando)

**Capitão:** O quê?

**Galante 2:** Tá morto...mortinho da silva

**Todos:** VIX EEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEEE!

**Capitão:** Choro, quando eu pegar quem fez isso com meu boi, eu....eu...eu (gesto de que vai capar a pessoa)

**Mateus:** Tadinho de quem fez isso com seu boi

**Capitão:** Você sabe quem foi, MATEUS?

**Mateus:** Sei aquele (aponta para alguém da plateia)

**Capitão:** Vou pegar agora essa caba...

**Mateus:** Nãooooooo Capital (pegando pela mão do capital e puxando-o) eu não sei que foi, mas estou morrendo de pena dele.

**Catirina:** É também estou morrendo de pena dele

**Vaqueiro:** Mas Capital, pare com essa história de boi, cum tanto animá na fazenda, vosmicê só fala nesse boi. Olha o tanto de gente que veio de tão longe, só para ver um bicho desinteressante como seu boi? Traga uma coisa que chame a atenção do povão.

**Capitão:** E que bicho existe nessas redondezas que chame mais atenção que meu boi Ceará?

**Mateus:** Só tem os jacarés aqui da lagoa do lado

**Vaqueiro:** Sáí daí (empurra o Matheus e chama o Jaraguá)

**Jaraguá- brincante bailando e cantando**

*Oh, que bicho feio, oh mãe de Deus  
É o Jaraguá, ó mainha (bis)  
Pra pegar Matheus (bis)  
Chegou, chegou meu Jaraguá  
O bichinho é bonitinho, ele sabe vadiar  
Ô vai-te embora meu Guará, meu Jaraguá*

**(Capital faz um gesto de quem não estar na satisfeito)**



**Mateus: Catirina e Vaqueiro:** Meu capital não gostou?

**Mateus:** Mais num é problema. Aqui no Ceará, a gente tem de tudo, aqui tem mais bicho que no pantanal e na floresta amazônica, num acredito que você num vá encontrar um que seja do seu agrado.....

**Vaqueiro:** Olha, meu capitão! Agora vai entrar sua majestade a Burrinha!

**Burrinha – Brincante cantando e bailando**

*Ô rapaz, me dê licença, deixa minha burra passar  
Que ela vai de viagem, não pode se demorar  
Olelê, olelê, olelê Cuma há de sê  
Peia a burra meus caretas, não deixa a burra correr*

**(Capitão manda parar furioso)**

**Capitão:** Vamos parar com essa bicharada toda.....quero meu boi

**Galantes 1:** Chame o doutor, Capitão.

**O Galante 2** Chame o Doutor, Capitão.

**Galante 1,** quem sabe ele ressuscita seu Boi.

**Galante 2:** quem sabe ele ressuscita seu boi.

**Capitão:** Pois me chame logo este Doutor

**Matheus:** Ô seu doutor...seu doutor, ai que dor, ai que dor

**Doutor:** Alguém me chamou?

**Capitão:** Eu!

**Doutor:** Sou o Doutor foia seca, curo tudo que é doença. Curo bicho e curo gente, Cadê o paciente?

**Capitão:** Olha doutor, hoje pela manhã quando estava me preparando para a festa do meu boi Ceará, como eu faço todo ano, cantando para ele, que logo me respondia de imediato buuuuuuuu, o que eu recebi de volta foi o silêncio... Procuro o boi... Cadê o boi.

**Doutor:** o que ele tem...quais são os sintomas?

**Catirina:** Tem sintomas nenhum não seu Doutor

**Vaqueiro:** Cala tua boca Muié

**Catirina:** Oxe mas eu tô falando a verdade

**Vaqueiro:** Venha cá muié...venha cá...você percebe que a situação está feia para o meu lado

**Doutor:** Então, já entendi, pois eu tenho uma operação cirúrgica para essa situação.... só com muita reza ritualística

**Capitão:** Reza?

**Vaqueiro:** (desesperado) Arrasta duas índias aí?

**Índias:** Faz um ritual de canto e reza

**Capitão:** Vamos parar com toda essa ladainha.....vaqueiro traga já o meu boi

**Vaqueiro:** Oia meu capitão, eu vou lhe falar a verdade... foi eu que matei o seu boi

**Capitão:** Oxe que atrevimento

**Vaqueiro:** Eu tô muito arrependido, meu capitão!

**Capitão:** Como é que você pode, eu confiava em você homi....e agora o que é que eu faço com você.

**Vaqueiro:** Meu capitão pede desculpa, pois não queria matar o boi mais famoso desse lugar... Tente me entender.

**Capitão:** Você vai morrer pela minha espada

**Vaqueiro:** Oia meu capitão, vamos fazer o seguinte, o cordão vermelho vai lutar por mim, contra o cordão azul....se o meu cordão vermelho ganhar...o senhor me deixa livre, se o azul ganhar o seu boi ressuscitará, e eu ficarei livre.

**Capitão:** Pois então certo, vamos guerrear!

(luta dos galantes)

Galantes do cordão vermelho vence e em vitória gritam: Valei – meu São Sebastião, levanta- te Boi!

(Boi ressuscitar bailando)

**Cigana:** Viva, ora viva o Boi renasceu! Ressuscitar o boi é nossa forma de resistir a opressão, injustiças sociais e a valorização das brincadeiras populares do nosso Ceará. Sejam os miolos, Jaraguá e Matheus, e vamos chamar todo o povo, andantes, brincantes para gritar.... viva o Boi Ceará do Mestre Zé Pio.

**FIM.**