



**UNIVERSIDADE
FEDERAL DO
MARANHÃO**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS - CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**

BRENDA CAROLINE SOUSA NASCIMENTO

O grotesco no Bumba Meu Boi:

Uma análise estética do Cazumba

LINHA DE PESQUISA 1:

Processos e poéticas da Cena.

**SÃO LUÍS
MARANHÃO**

2025

BRENDA CAROLINE SOUSA NASCIMENTO

O GROTESCO NO BUMBA MEU BOI:

Uma análise estética do Cazumba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Leda Fonseca Rocha

São Luís

Maranhão

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Nascimento, Brenda Caroline Sousa.

O grotesco no Bumba meu boi : uma análise estética do
Cazumba / Brenda Caroline Sousa Nascimento. - 2025.
108 p.

Orientador(a): Larissa Leda Fonseca Rocha.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São
Luís, 2025.

1. Estética. 2. Grotesco. 3. Bumba Meu Boi. 4.
Cazumba. I. Rocha, Larissa Leda Fonseca. II. Título.

BRENDA CAROLINE SOUSA NASCIMENTO

O GROTESCO NO BUMBA MEU BOI:

Uma análise estética do Cazumba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Larissa Leda Fonseca Rocha

Aprovado em: 25/11/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Larissa Leda Fonseca Rocha - UFMA

Prof^ª. Dr^ª. Gisele Soares de Vasconcelos – UFMA

Prof.^a Dr.^a. Letícia Conceição Martins Cardoso – UFMA

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, criador da diversidade de cor, crença e cultura, cuja misericórdia infinita e amor incondicional são minha maior fonte de fé. Mesmo diante de um objeto de estudo que, em sua manifestação, distancia-se da minha crença pessoal, pude testemunhar o Seu agir por meio da devoção e do compromisso genuíno daqueles que se entregam à experiência de brincar o boi. Foi na fé alheia, na disciplina da promessa e na entrega coletiva ao sagrado que reconheci Sua presença.

Aos meus pais, meus eternos pilares. Ao meu saudoso pai, Almir, que me ensinou que estudar pode ser uma aventura divertida e enriquecedora. Leitor voraz, foi ele quem me apresentou às primeiras letras e despertou em mim o amor pelos quadrinhos, um gosto que carrego até hoje. Foi nos traços do Zé Carioca, do Tio Patinhas e de tantos outros que nasceu minha paixão pelo desenho. Sua memória vive em mim, com imenso carinho e gratidão.

À minha mãe, Eliete, meu maior exemplo de força e resiliência. Desde cedo, ela trabalhou incansavelmente para suprir todas as nossas necessidades, ensinando a mim e à minha irmã o papel ativo da mulher na vida pública e doméstica. Seu pulso firme e sua trajetória de vida me incentivaram a buscar meu espaço no mundo, independentemente de qualquer figura masculina. Seu amor e cuidado foram um escudo contra as adversidades. Inúmeras vezes pensei em desistir; infinitamente mais vezes foi ela quem me ergueu.

À minha irmã, Linda Evelyn, minha "gêmea" e companheira inseparável, mesmo à distância. Minha eterna melhor amiga e maior incentivadora. Dona de uma inteligência emocional inigualável, você sempre foi meu porto seguro nos momentos em que eu deixava de acreditar em mim. Crescer ao seu lado seria minha escolha em outras mil vidas.

Ao Almir Júnior, meu irmão mais novo e o xodó da casa. Foi com você que aprendi a cuidar do outro, a me preocupar com o bem-estar alheio e a rir das pequenas coisas da vida. Por muito tempo fui sua "bepe liou" — ou, traduzindo, "Brenda brigou". Pela nossa diferença de idade, acredito que tenha sido mais mãe do que irmã, e por isso, talvez, um tanto rigorosa. Que me guarde sempre no coração. Sei que cresceu e se tornou um homem que me enche de orgulho, mas para nós, sempre será o nosso menino.

À minha orientadora, Prof^a. Larissa Leda, minha eterna gratidão. Que sorte a minha por ter sido acompanhada por você, que desde o primeiro encontro se dedicou a contribuir em cada detalhe deste trabalho. Muito obrigada pela paciência, pela perseverança ao longo desta jornada e pela serenidade que transmitia nos momentos de maior insegurança. Sua orientação foi fundamental não apenas para a conclusão desta dissertação, mas para o meu crescimento acadêmico e pessoal.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA, meu sincero agradecimento. Com cada um de vocês aprendi lições valiosas que levarei para toda a vida, e por isso sou profundamente grata.

Aos meus colegas e companheiros de mestrado, que compartilharam esta caminhada. Passamos por muitas adversidades juntos, e sei que não foi fácil para nenhum de nós. Tenho certeza, porém, que sairemos todos fortalecidos desta experiência. Em especial, agradeço à Rute

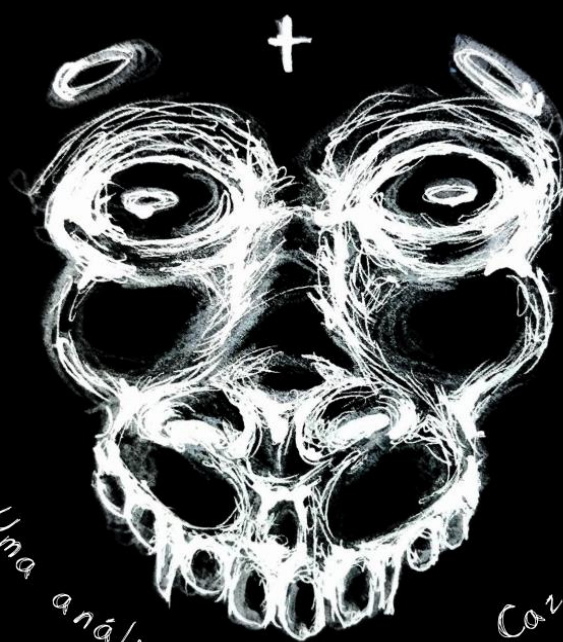
por sua amizade genuína. As tardes no CCH não seriam as mesmas sem nossas conversas, desabaços e conselhos mútuos.

Por fim, um agradecimento muito especial aos entrevistados Luciano Garcia, Flávia Moura e Nadir Cruz. Através de suas palavras, experiências e acolhida, pude prosseguir com esta pesquisa e adentrar o universo tão rico e complexo do Boi da Floresta. Este trabalho carrega um pedaço de cada um de vocês.

A aura da obra de arte consiste justamente na estrangeiridade. A dor é o rasgo por meio do qual o inteiramente outro tem entrada. Justamente a negatividade do inteiramente outro torna a arte capaz de uma contranarrativa frente à ordem dominante.

(Byung-Chul Han, 2021, p. 18)

O grotesco
no
BUMBA-
MEU-BOI



Uma análise estética do Cazumba

RESUMO

O presente trabalho investigou a presença de elementos da estética do grotesco na figura do Cazumba, personagem nas apresentações do Boi da Floresta em São Luís, Maranhão. A pesquisa buscou identificar e analisar os elementos constitutivos do personagem, considerando sua natureza liminar, que transita entre fronteiras simbólicas, como o humano e o animal, o sagrado e o profano. O estudo explorou as dimensões visuais, performáticas e simbólicas que o constituem, utilizando como base teórica as contribuições de Bakhtin (2010), Kayser (1957), Paiva e Sodré (2002) e Calabrese (1999). A relevância do estudo está na valorização do Bumba meu boi como manifestação cultural e patrimônio imaterial, destacando o grotesco como uma potente categoria estética e cultural. A pesquisa adotou uma abordagem qualitativa, que se mostra especialmente adequada para investigar os aspectos subjetivos e simbólicos do grotesco no Cazumba, permitindo uma análise aprofundada dos significados estéticos e culturais das performances do Boi da Floresta. A coleta de dados incluiu observações diretas das apresentações do grupo, realizadas na cidade de São Luís, Maranhão, bem como registros audiovisuais e o estabelecimento de contato com brincantes, visando captar suas perspectivas e experiências. Além disso, entrevistas semiestruturadas com brincantes específicos que interpretam o Cazumba, ampliam a compreensão sobre o personagem e sua construção estética. Os dados empíricos foram catalogados, descritos e analisados, em diálogo com uma revisão teórica sobre a estética do grotesco. Essa revisão forneceu o arcabouço conceitual necessário para interpretar as manifestações grotescas presentes nas performances do Cazumba. Os resultados evidenciam como o personagem incorpora traços do grotesco por meio de sua indumentária, movimentos e simbolismos, desafiando categorias tradicionais e promovendo uma estética de transgressão e reinvenção. A pesquisa contribui para ampliar a compreensão da estética do grotesco no contexto das manifestações culturais populares, propondo novas perspectivas sobre o impacto cultural e simbólico do Bumba Meu Boi.

Palavras-chave: estética; grotesco; bumba meu boi; Cazumba.

ABSTRACT

This study investigates the presence of elements of grotesque aesthetics in the figure of the Cazumba, a character featured in the performances of the Boi da Floresta in São Luís, Maranhão. The research aims to identify and analyze the constitutive elements of this character, considering its liminal nature, which navigates symbolic boundaries such as the human and the animal, the sacred and the profane. The study explores the visual, performative, and symbolic dimensions that shape the Cazumba, drawing on the theoretical contributions of Bakhtin (2010), Kayser (1957), Paiva and Sodré (2002), and Calabrese (1999). The relevance of this study lies in its emphasis on the Bumba meu boi as a cultural manifestation and intangible heritage, highlighting the grotesque as a potent aesthetic and cultural category. The research adopts a qualitative approach, which is particularly suitable for investigating the subjective and symbolic aspects of the grotesque in the Cazumba, enabling an in-depth analysis of the aesthetic and cultural meanings embedded in the performances of the Boi da Floresta. Data collection includes direct observations of the group's performances in São Luís, Maranhão, audiovisual recordings, and interactions with performers to capture their perspectives and experiences. Additionally, semi-structured interviews with specific Cazumba performers are deepened the understanding of the character and its aesthetic construction. To date, empirical data have been cataloged, described, and analyzed in dialogue with a theoretical review of grotesque aesthetics. This review provides the conceptual framework necessary to interpret the grotesque manifestations observed in the Cazumba's performances. Results demonstrate how the character embodies grotesque traits through its costumes, movements, and symbolism, challenging traditional categories and promoting an aesthetic of transgression and reinvention. The research contributes to a broader understanding of grotesque aesthetics in the context of popular cultural manifestations, offering new perspectives on the cultural and symbolic impact of the Bumba meu boi.

Keywords: aesthetics; grotesque; Bumba meu boi; Cazumba.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa Teórico da Dissertação	17
Figura 2 - Luciano, como Cazumba, e Catirina do Boi da Floresta.	20
Figura 3 - Cazumba do Boi da Floresta.....	22
Figura 4 - A liminaridade no Cazumba.....	23
Figura 5 - Contra o bem público, de Goya.....	41
Figura 6 - O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch.	47
Figura 7 - Cazumba provocando Hegel.....	52
Figura 8 - Ilustração da cidade de São Luís.	67
Figura 9 - Ilustração do boi de Zabumba.....	69
Figura 10 - Banner “Produtos com identidade cultural para a geração de renda”.	71
Figura 11 - Fotografia da placa da rua Tomé de Sousa.....	73
Figura 12 - Fotografia da entrada da sede do Boi Floresta.	74
Figura 13 - Fotografia tirada no interior da sede do Boi Floresta.....	74
Figura 14 - O altar, no interior da sede do Boi Floresta.....	75
Figura 15 - Altar na sede do Boi Floresta.....	76
Figura 16 - Mourão do Boi da Floresta, da morte do Boi em 2024.	81
Figura 17 - Indumentária do Cazumba.....	86
Figura 18 - Fofão, Cazumba e Careta do reisado.....	87
Figura 19 - A natureza liminar.....	89
Figura 20 - Entre o céu e as profundezas da Terra.....	93
Figura 21 - No badalo do sino.	97
Figura 22 - Cazumbas se despedindo.....	103

SUMÁRIO

PRIMEIROS PASSOS	8
1. O GROTESCO NA ARTE: INSUBORDINAÇÃO FRENTE AO CÂNONE DA BELEZA.....	0
1.1. O IMPÉRIO DO BELO E AS DEFINIÇÕES TEÓRICAS SOBRE O GROTESCO	24
2. CAPÍTULO 2: O BUMBA MEU BOI: ENCANTARIAS DE UM MUNDO ALHEADO.....	59
2.1. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DA BRINCADEIRA	62
2.2 AS FORMAS E IMAGENS PRESENTES NO BOI DA FLORESTA.....	72
3. O PERSONAGEM CAZUMBA: LIMINARIDADE NO GROTESCO	83
3.1. APONTAMENTOS GERAIS SOBRE O PERSONAGEM NO BUMBA MEU BOI	84
3.2 A IMAGEM GROTESCA NO CORPO LIMINAR.	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.	100
REFERÊNCIAS	104

PRIMEIROS PASSOS



O que é arte? Essa pergunta, evitada por alguns que receiam limitar a diversidade de potenciais artísticos, desafia gerações de teóricos e criadores. Ainda assim, sua formulação é inevitável e profundamente política, pois toda definição de arte implica escolhas epistemológicas que incluem ou excluem determinados fazeres e formas de pensar. A arte, muitas vezes associada a práticas específicas de determinados povos, tem sido historicamente sustentada por uma epistemologia dominante que marginaliza e invisibiliza outras maneiras de criar e refletir sobre o mundo.

Reconhecendo esse cenário, afirmo que é preciso enfrentar essa questão, não para cristalizar respostas definitivas, mas para abrir espaço à criação de novos conceitos e para a inclusão de outras potências. A partir da filosofia podemos pensar além das limitações impostas por cânones tradicionais. Um exemplo é a reflexão de Danto (2015) sobre a Brillo Box¹, que transformou objetos comuns do cotidiano em obras de arte ao deslocá-los para o contexto do museu, desafiando os limites entre arte e vida cotidiana.

Da mesma forma, é possível ampliar essas discussões para abarcar as estéticas das manifestações populares, como propõe Viana (2006). Sua pesquisa sobre o bumba meu boi como fenômeno estético revela como o fazer artístico popular, repleto de simbolismos, coletividade e ancestralidade, desafia as categorias tradicionais de arte e estética. Assim como a Brillo Box reconfigurou o olhar sobre o ordinário, manifestações como o Bumba meu boi e o Cazumba expandem nossa compreensão do que pode ser considerado arte, mostrando que o grotesco, o híbrido e o coletivo também possuem seu espaço na construção do sensível.

Situar o Bumba meu boi na condição de fenômeno estético é experimentar esse acordo entre o ser humano que realiza e realiza-se nesse imaginário de cores, formas, ritmos, e o objeto que lhe apraz pela beleza; o boi, a dança, o seu objeto de contemplação, enfim, o seu objeto estético. É experimentar uma relação de imanência entre sujeito e objeto, experiência estética construída no domínio da apreensão sensível, vinculada à relação de sentidos do homem com o mundo, consigo próprio e com os outros, isto é, à experiência da vida e da linguagem (Viana, 2006, p. 124).

Portanto, questionar o que é arte não é apenas um exercício teórico, mas um ato político que exige a ampliação das fronteiras da estética. Ao incluir outras formas de fazer e pensar, rompemos com a hegemonia de um único saber, celebrando a pluralidade que a arte e a vida têm a oferecer.

A problemática que envolve a questão “que elementos da estética do grotesco estão

¹ “Criada e exibida em 1964, a obra apropria-se do formato de uma embalagem comercial para remessa que só passou a exibir pouco mais de um ano antes. (...) ‘Brillo’, por sua vez, era o nome da esponja de aço com sabão recém-inventada e considerada particularmente eficiente para dar brilho a utensílios de alumínio” (Danto, 2015, p. 1).

presentes no bumba meu boi, especialmente no Cazumba?” guia o objetivo desta pesquisa, que é identificar as dimensões visuais, performáticas e simbólicas dos elementos da estética do grotesco presentes no personagem Cazumba do Boi da Floresta. Para alcançar esse propósito, buscou-se, primeiramente, como objetivo específico, revisar teórica e epistemologicamente a categoria estética do grotesco, explorando sua definição, evolução e aplicação em diferentes contextos culturais e artísticos. Como segundo objetivo específico, a pesquisa dedicou-se a analisar a relação entre a estética do grotesco e os elementos constitutivos do personagem Cazumba, considerando aspectos como sua visualidade, simbologia e interação performática. Essa abordagem visa compreender como o Cazumba incorpora e expressa os traços do grotesco, evidenciando sua complexidade estética e sua relevância cultural dentro do Bumba meu boi.

A manifestação cultural do Bumba meu boi de São Luís/Maranhão, é muito mais do que uma simples festividade popular; é uma celebração da identidade maranhense, onde o sagrado e o profano se encontram em uma dança ritualística que conecta os participantes às suas raízes ancestrais. Entre os diversos personagens que compõem essa tapeçaria cultural, o Cazumba se destaca por sua presença, força simbólica que atravessa sua indumentária colorida, máscara, dança e performance.

Esse personagem mascarado atua através do brincante, numa simbiose que costura o natural ao sobrenatural, o humano ao animal, a pessoa à entidade, o artista ao espírito. Ao abrir a roda, interagir com o público e outros personagens, passar girando entre os demais Cazumbas, o brincante pode ser engraçado, arteiro ou assustador. “O Cazumba ou Cazumbá é um personagem que ritualiza a vida e a morte no bumba meu boi” (Matos, 2024, 31).

O cazumba pode ser homem, mulher, bicho, espírito ou também não ser nenhuma dessas coisas, ele transita entre essas posições e ocupa um lugar de fronteira, onde as margens e limites não são muito determinados e por isso podemos dizer que ele fica no reino do entre, entre o céu e a terra, entre os deuses e os humanos, são como mensageiros. São aqueles que abrem a brincadeira, formando a roda, assim como os últimos a encerrar, são seres que fazem a ligação, como os Exus nos cultos afro-brasileiros (Manhães, 2009, p.112).

A estética do grotesco, presente na figura dos Cazumbas, oferece uma chave de interpretação para compreender a profundidade desse folgado². Conforme exposto por Kayser (1957), o grotesco é o "mundo alheado", onde o familiar se revela estranho, gerando surpresa e desconforto. Os Cazumbas, com suas máscaras animais e gestos performáticos,

² “Definindo-o como toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. (Borrvalho, 2018, p. 159)

personificam essa ruptura com o ordinário, emergindo como figuras que superam as fronteiras entre o humano e o inumano.

Bakhtin (2010), por sua vez, associa o grotesco ao rebaixamento e à degradação, enfatizando a ligação com o terreno, com a vida e a morte, e com as necessidades naturais do corpo. O corpo grotesco, segundo o autor, é incompleto e em constante metamorfose, refletindo a dualidade que os Cazumbas encarnam—um ser que é simultaneamente um e dois, humano e bestial, sagrado e profano.

Sodré e Paiva (2002) contribuem para essa discussão ao destacar como o grotesco quebra o cânone e transita em um mundo além das regras naturais. Eles descrevem o grotesco como algo que flerta com o disforme e o onírico, características evidentes na estética dos Cazumbas, cujas máscaras e figurinos desafiam as expectativas visuais e evocam uma realidade que está entre o natural e o sobrenatural.

Esta dissertação adotou uma abordagem qualitativa, escolhida por sua capacidade de explorar em profundidade os aspectos subjetivos e simbólicos da estética do grotesco no personagem Cazumba, do Bumba meu boi do Maranhão. A pesquisa qualitativa foi particularmente adequada para este estudo, pois permite a análise detalhada dos significados culturais e estéticos que emergem das performances do Boi da Floresta, bem como das percepções e interpretações dos brincantes envolvidos. Através desta abordagem, busca-se compreender não apenas os elementos visuais e estéticos do Cazumba, mas também como esses elementos se relacionam com a tradição cultural e com a noção de grotesco conforme discutida por teóricos como Bakhtin (2010), Kayser (1957), Paiva e Sodré (2002) e Calabrese (1999).

Ainda sobre a minha metodologia de pesquisa, utilizo referenciais teóricos e fontes multimídia para estudar o Cazumba e o Boi da Floresta. Esse estudo será fundamentado nas contribuições de Matos (2017), em seu livro "CAZUMBAS - pessoas e personagens do bumba meu boi", que oferece uma análise detalhada sobre as figuras do Bumba meu boi. Também inclui a pesquisa de Coelho (2023), sobre o Boi da Floresta, e Manhães (2009), que investiga o Cazumba como corpo brincante, explorando suas dimensões performáticas e simbólicas. Também tomo por base o trabalho de Viana (2006), que entende o bumba meu boi como fenômeno estético e Vasconcelos (2007), que estuda o cômico no bumba meu boi. Além dessas referências, utilizaremos o documentário como Aiyé - Apolônio Melônio (direção de Jorge Murad, 2005). Esses materiais multimídia são importantes veículos para aprofundar a compreensão visual da figura do Cazumba e do universo cultural do Boi da Floresta, ampliando a análise estética sobre sua representação e seu papel nas

manifestações culturais maranhenses.

O recorte espacial da pesquisa foca-se em São Luís, Maranhão, especificamente no grupo Boi da Floresta. São Luís é uma cidade rica em tradições culturais, e o Bumba meu boi é uma das mais significativas expressões populares da região. O Boi da Floresta é reconhecido por sua preservação dos elementos visuais e rituais do Bumba meu boi. Esse grupo está no maior quilombo urbano da América Latina, o bairro Liberdade (Coelho, 2023), que é um espaço de resistência cultural e que mantém vivas as culturas afro-brasileiras, oferecendo um contexto único para a análise dos elementos grotescos na figura do Cazumba.

O “Bumba meu boi da Floresta de Mestre Apolônio”, como também é conhecido, foi fundado por Apolônio Melônio.³ No documentário *Aiyé - Apolônio Melônio* (2005), o fundador narrou sua história, que trespasa a memória do próprio grupo. Em 1926 começou a brincar o boi, e em 1972 criou o grupo Boi da Floresta. Esse mestre da cultura maranhense morreu aos 96 anos (Aiyé [...], 2005). Após seu falecimento, o grupo passou a ser liderado por Nadir Cruz.

Nadir Cruz, companheira de Apolônio, é quem gerencia o barracão, as relações do grupo com intermediadores externos, entre outras atribuições. Com experiências de décadas como brincante do boi, e formada em turismo e gestão, Nadir vem expandindo as atividades do grupo, oferecendo oficinas, workshops, levando a brincadeira às escolas, universidades, aos jovens da região e para outros locais e públicos. Outra importante figura do grupo é Talyene Melônio, filha de Nadir e Apolônio. Hoje ela é encarregada da coreografia, além de coordenar o grupo da tribo e organizar os ensaios. Ainda, ela é integrante da direção e coordenação do Boi da Floresta. Para além do grupo, Talyene é proprietária da produtora cultural Preta, Cultura e Arte (Coelho, 2023).

A escolha do grupo Boi da Floresta como objeto desta pesquisa justifica-se por diversas razões. Primeiramente, o grupo é amplamente conhecido em São Luís. Além disso, o Boi da Floresta tem sido um exemplo de autogestão cultural. Localizado num quilombo urbano, o Boi da Floresta mantém uma forte ligação com as manifestações culturais afro-brasileiras, o que enriquece a análise do grotesco no contexto do Bumba meu boi. Assim, a escolha metodológica pelo estudo deste grupo não só facilita a identificação dos elementos grotescos, mas também contribui para a valorização e compreensão das tradições culturais no Maranhão.

³ Apolônio Melônio (1918-2015) nasceu num vilarejo chamado Canarana, que atualmente é interior do município de João Batista/MA. Mudou-se para a capital maranhense em 1939.

Para a coleta de dados desta pesquisa, foram realizadas observações diretas das apresentações do grupo Boi da Floresta na cidade de São Luís, Maranhão. Durante essas observações, estivemos equipados com um celular, caderno de campo e gravador digital para registrar o máximo de detalhes possíveis das performances. O uso do celular permitia-nos fazer registros fotográficos das apresentações, capturando os elementos visuais característicos do personagem Cazumba, como os figurinos, máscaras, gestos e a interação com o público. O caderno de campo auxilia-nos nas anotações imediatas de observações e impressões, enquanto o gravador digital armazena as informações auditivas relevantes, possibilitando um registro mais detalhado das apresentações.

A escolha por essa abordagem metodológica não partiu da ilusão de neutralidade, mas do reconhecimento de que toda pesquisa de campo é atravessada por relações de poder, olhares situados e disputas de interpretação. Assim, realizar trabalho de campo é também um gesto político de reposicionamento do olhar, uma tentativa de fazer justiça a práticas que historicamente foram ignoradas, mal interpretadas ou reduzidas a caricaturas. A etnografia, pela imersão e pela escuta prolongada, possibilita reconstituir visões plurais, captar contradições internas ao fenômeno e tornar visível a densidade de uma experiência que não cabe em categorias prontas (Beaud, 2007).

Após cada sessão de observação, os registros fotográficos e as anotações de campo eram transferidos para o notebook, procedimento que permitia a seleção do material mais pertinente e a documentação estruturada das impressões coletadas. Esse método sistemático de organização dos dados viabilizou uma análise mais aprofundada das características estéticas do Cazumba e de sua performance no contexto do Boi da Floresta.

O diário de campo constituiu um espaço de escrita reflexiva, onde registramos não apenas os eventos, cenas e ações observadas, mas também o impacto subjetivo da pesquisa. Ele funcionou como território íntimo de elaboração, ajudando-nos a compreender o processo de entrada no campo, as tensões vividas, as afetividades produzidas, as dúvidas e as descobertas. A mudança de domicílio para outro estado, que interrompeu a continuidade da observação presencial, fez com que o diário assumisse ainda mais relevância. Ele se tornou o elo entre mim e o campo distante, permitindo reconectar memórias, imagens, sons e percepções que poderiam se perder.

Além das observações, estabelecemos contato com alguns dos brincantes do grupo para entender melhor suas perspectivas e experiências. Foi realizado entrevistas semiestruturadas com dois brincantes específicos do Cazumba no Boi da Floresta e Nadir Cruz, conforme as orientações de Manzini (1990):

Na entrevista semi-estruturada, a resposta não está condicionada a uma padronização de alternativas formuladas pelo pesquisador como ocorre na entrevista com dinâmica rígida. Geralmente, a entrevista semi-estruturada está focalizada em um objetivo sobre o qual confeccionamos um roteiro com perguntas principais, complementadas por outras questões inerentes às circunstâncias momentâneas à entrevista. O uso de gravador é comum a este tipo de entrevista. É mais adequada quando desejamos que as informações coletadas sejam fruto de associações que o entrevistado faz, emergindo, assim, de forma mais livre (Manzini, pág. 154, 1990).

Os entrevistados Cazumbas são: a professora Flávia de Almeida Moura e Luciano Ribeiro Ferreira Garcia. Flávia Moura tem vasta experiência como brincante no Boi da Floresta. Ela é professora na Universidade Federal do Maranhão, jornalista, mestre em Ciências Sociais, doutora em Comunicação e pós-doutora em Sociologia e Antropologia. Sua ampla trajetória acadêmica e prática no grupo oferecerá uma visão profunda e fundamentada sobre o papel e a significância do Cazumba. Ainda que sua trajetória seja profundamente impactada pela vida acadêmica, Flávia tenta manter sua relação com o Boi num espaço particular, separado do seu trabalho. O segundo entrevistado, Luciano Ribeiro Ferreira Garcia, é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Maranhão e atualmente mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da UFMA. No ano de 2024 Luciano ingressou como brincante Cazumba no Boi da Floresta, e está investigando as teatralidades negras do Bumba meu boi. Outra entrevistada é Nadir Cruz, principal responsável pelo grupo do Boi da Floresta.

As entrevistas foram direcionadas para explorar diversos aspectos da experiência dos brincantes com o Cazumba, incluindo suas motivações pessoais, percepções sobre o personagem, o processo de escolha da composição visual do Cazumba (como máscara, cores e adornos), a personalidade atribuída ao personagem e a relação com o público durante as apresentações. Além disso, as entrevistas buscaram compreender como os brincantes vivenciam o ato de se apresentar como Cazumba, incluindo se há uma sensação de transcendência da condição humana ao vestir o traje e performar o personagem.

Combinando observações diretas e entrevistas, a coleta de dados para esta pesquisa buscou capturar tanto as expressões visuais e performáticas do Cazumba quanto as percepções e interpretações dos brincantes, permitindo uma análise abrangente dos elementos do grotesco presentes na figura e natureza do Cazumba e sua relevância na tradição do Bumba meu boi.

Para a catalogação, descrição e interpretação dos dados empíricos, a pesquisa foi embasada em uma revisão teórica sobre a estética do grotesco, conforme definida por autores como Bakhtin (2010), Kayser (1957), Paiva e Sodré (2002) e Calabrese (1999). As leituras

realizadas antes e durante o trabalho de campo funcionaram como um eixo estruturante do processo metodológico. Longe de operar como pré-conceitos rígidos, essas leituras atuaram como chaves de preparação do olhar, permitindo antecipar questões, reconhecer padrões e identificar tensões no universo pesquisado (Beaud, 2007). Essa revisão fornece o arcabouço conceitual necessário para interpretar os elementos grotescos observados nas performances do Cazumba.

Parte fundamental do processo investigativo foi a elaboração de fichas visuais (desenhos, esquemas, mapas conceituais e ilustrações produzidas por mim ao longo da pesquisa). Essas fichas operaram como ferramentas de pensamento e não apenas como registros gráficos. Como artista visual, objetivei traduzir visualmente as experiências vividas no campo e as reflexões teóricas em andamento, e assim pudemos construir um tipo de conhecimento sensível, híbrido e artesanal que articulava intuição, memória e análise. Como “artesã intelectual”⁴, transformei as fichas em um dispositivo metodológico para organizar ideias, captar emergências conceituais, registrar epifanias, recolher fragmentos do cotidiano e integrar experiências pessoais ao rigor acadêmico. Elas funcionaram também como economia de energia cognitiva e como mapa de retornos, uma espécie de “quadro de referência móvel” que acompanhou o desenvolvimento da pesquisa em suas várias fases.

Compreender a importância dos estudos sobre a cultura popular, como o Bumba meu boi, é questionar os limites impostos pela matriz dominante de pensamento. Essa epistemologia europeia, sustentada pela colonialidade, estabelece um padrão de poder fundamentado em “práticas de desumanização e subordinação de conhecimentos, e que tem a ideia de raça como um dos elementos centrais para estabelecer essas relações de dominação social” (Andrade, 2023, p. 90). Mesmo após o término formal das relações coloniais entre as nações europeias e as Américas, esse padrão persiste, consolidando uma narrativa histórica única que privilegia o protagonismo do homem branco e desconsidera as contribuições e experiências das culturas subalternizadas. Como afirma Adichie (2019, p. 16), “quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”.

⁴ “Isso significa que deve aprender a usar a experiência de sua vida no seu trabalho continuamente. Nesse sentido, o artesanato é o centro de si mesmo, e o estudante está pessoalmente envolvido em todo o produto intelectual de que se ocupe. Dizer que pode ‘ter experiência’ significa que seu passado influi e afeta o presente, e que define a sua capacidade de experiência futura. Como cientista social, ele terá de controlar essa interinfluência bastante complexa, saber o que experimenta e isolá-lo; somente dessa forma pode esperar usá-la como guia e prova de suas reflexões, e no processo se modelará como artesão intelectual. Mas como fazer isso? Uma resposta é: deve-se organizar um arquivo, o que suponho ser a forma do sociólogo dizer: mantenha um diário. Muitos escritores criadores mantêm diários; a necessidade de reflexão sistemática exige que o sociólogo o mantenha.” (Mills, 1959, p.212).

Assim, o pensamento decolonial surge como uma abordagem crítica que busca confrontar e desestabilizar essa matriz de colonialidade, que desde a modernidade “instituiu o eurocentrismo como o padrão mundial de poder, ao mesmo tempo que produziu a exclusão, a negação e a subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva dos grupos e sujeitos racializados” (Andrade, 2023, p. 90). No campo da arte, essa colonialidade se reflete na valorização da arte erudita europeia, apresentada como universal e superior, enquanto a cultura popular é relegada a uma posição secundária ou exótica.

Diante desse cenário, a descentralização do conhecimento e valorização de múltiplas culturas faz parte da luta do pensamento decolonial, contra o projeto de modernidade de uma cultura hegemônica pautada na cultura branca. Trabalhos como este se opõem a cultura do silenciamento, que visam apagar vivências. O bumba meu boi é um exemplo de uma cultura que foi silenciada e marginalizada por anos, no Estado do Maranhão, como pode ser percebido pelo conteúdo desse periódico regional dos anos 1860:

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os buscapés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo de escravos, denominado bumba meu boi, incentivo para os buscapés, e admira-se mais que isso aconteça, quando há anos a presidência ordenou à polícia que não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa do bumba meu boi não aparecem cacetadas e mesmo facadas, é causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio perturbando o sono, sossego que cumpre à polícia manter (O Imparcial, 1861 apud Prado, 1997: 118).

Até a década de 1960, o Boi no Maranhão era repudiado pelas camadas mais altas da sociedade maranhense. Posteriormente, entrou em uma fase de aceitação, na qual alguns grupos passaram a se apresentar nas residências de figuras de destaque do poder local, bem como em congressos e exposições (Manhães, 2009).

Por muito tempo, o Bumba meu boi sofreu preconceito e foi marginalizado na sociedade local. Nascido na capital e no interior entre populações simples, de mãos calejadas e pés descalços, por isso, considerado pelas elites maranhenses “coisa de vagabundo, coisa de preto, caso de polícia” foi impedido pelas autoridades policiais de acontecer nas áreas nobres e centrais da capital até meados dos anos 70 do século XX (Cardoso, 2016, p. 36)

Atualmente, o Bumba meu boi tem posição como uma importante expressão da cultura popular maranhense, transmitida de geração em geração e, em 2019, foi considerado Patrimônio Imaterial da Humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil, 2019). Esta festividade, que agrega música, dança, teatro e artesanato, oferece uma visão diversificada da estética e da vida social da região.

Considerando o Bumba meu boi como um fenômeno estético (Viana, 2006), os elementos do grotesco descritos por Bakhtin (1987), Kayser (1964), Paiva e Sodré (2002), e Calabrese (1999) podem desempenhar papéis significativos nas manifestações do Bumba meu boi, sugerindo uma relação profunda entre essa expressão cultural e a subversão das normas sociais estabelecidas. A análise do grotesco na figura do Cazumba, no contexto do grupo Boi da Floresta, oferece uma oportunidade de compreender como essas características estéticas são expressas e percebidas em um ambiente culturalmente rico e historicamente relevante.

Assim, a escolha metodológica pelo estudo deste grupo não só facilita a identificação dos elementos grotescos, mas também contribui para a valorização e compreensão das tradições culturais do Maranhão, oferecendo uma perspectiva aprofundada sobre a dinâmica entre estética e sociedade no contexto do Bumba meu boi.

No primeiro capítulo da dissertação, os principais conceitos estéticos sobre a beleza e o grotesco são revisados, estabelecendo as bases teóricas para a pesquisa. Através dessa análise, são identificados os elementos que caracterizam o grotesco, como a animalidade, a dualidade entre o sagrado e o profano, o rebaixamento, e o corpo grotesco. Esses elementos, fundamentados teoricamente por autores como Bakhtin (2010), Kayser (1957), Sodré e Paiva (2002) e Calabrese (1999) servem como categorias analíticas para interpretar os dados empíricos obtidos, permitindo uma compreensão aprofundada dessa estética no contexto das festividades populares.

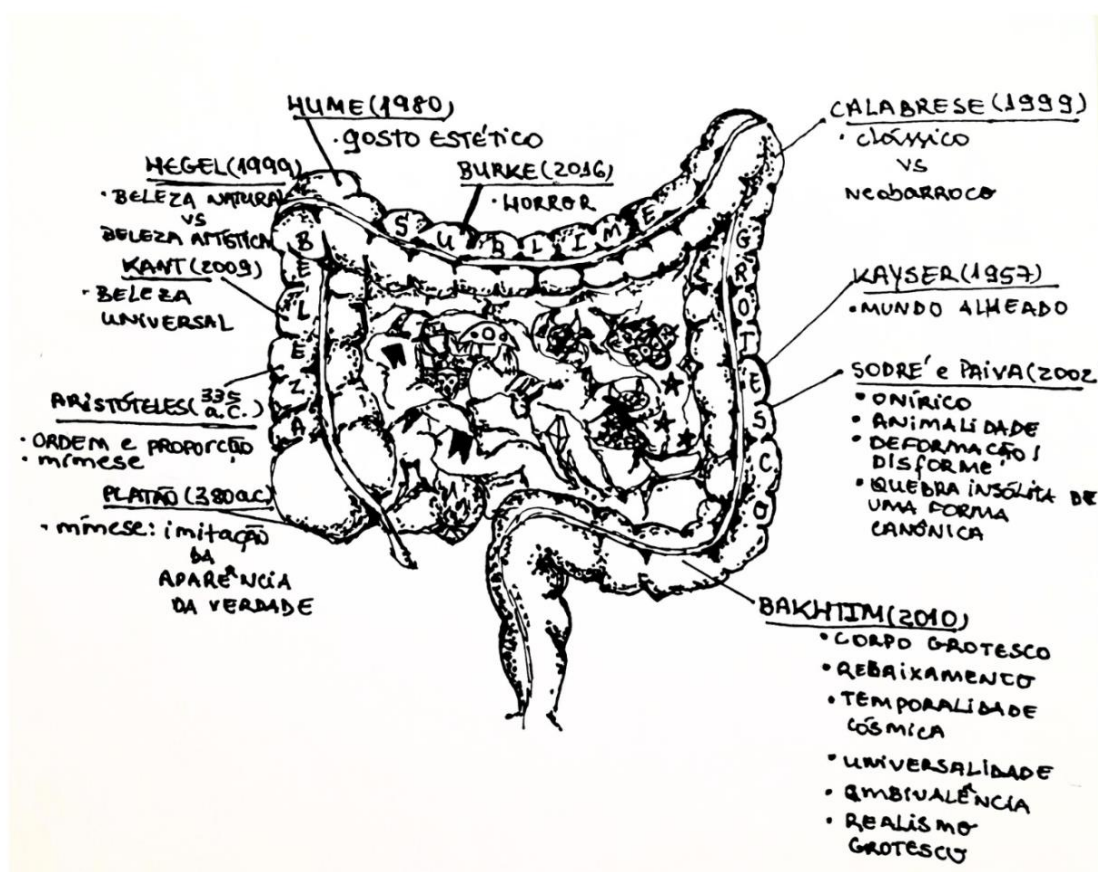
Nesse primeiro capítulo, a revisão inicia-se com uma reflexão sobre a centralidade da beleza na estética, destacando como ela moldou o pensamento clássico e moderno. Desde a valorização da harmonia e simetria na arte grega até os conceitos de Kant (2009) e Hegel (1999), a beleza foi entendida como expressão de ordem, racionalidade e moralidade. Para Kant, o juízo estético do belo possui caráter subjetivo, mas aspira a uma universalidade baseada no desinteresse. Hegel, por outro lado, posiciona o belo artístico acima do natural, enfatizando sua conexão com o espírito humano e a capacidade de transcender o ordinário. Em contraste, Hume (1980) e Burke (2016) exploram a multiplicidade e subjetividade do gosto, destacando as variações de sensibilidade e contexto cultural.

O grotesco, por sua vez, desafia esses padrões de beleza ao incorporar elementos de desordem, exagero e ambiguidade. Conforme Bakhtin (2010), ele está profundamente ligado às festividades populares, onde o corpo é representado em sua conexão com a terra, em ciclos de vida, morte e renascimento. Kayser (1957) destaca o grotesco como um “mundo alheado,” onde o familiar se torna estranho, e Sodré e Paiva (2002) apontam sua natureza transgressora,

que rompe com os cânones estabelecidos. Essas características do grotesco, como o rebaixamento e o exagero, estão presentes no Bumba meu boi, especialmente na narrativa que será aprofundada posteriormente: a de Pai Francisco e Catirina, que subvertem relações de poder e desafiam hierarquias sociais.

Portanto, o primeiro capítulo investiga como a estética do grotesco não apenas se opõe à centralidade da beleza como também amplia os limites da experiência estética. Ao unir teoria e observação, o estudo conecta o grotesco à vivência popular, revelando a interação entre elementos simbólicos e históricos que transcendem a mera representação artística e dialogam com questões culturais e sociais.

Figura 1 - Mapa Teórico da Dissertação



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

O mapa teórico acima criado por mim (Figura 1) utiliza a imagem de um intestino como metáfora visual inspirada no realismo grotesco de Bakhtin (2010), destacando o rebaixamento e a ênfase simbólica na parte inferior do corpo, onde o grotesco se manifesta como potência regeneradora, corporal e cósmica. Dentro desse percurso intestinal, organizei

o caminho histórico dos estudos estéticos, desde a formação da categoria da beleza até a consolidação da categoria estética do grotesco, situando os principais pensadores que moldaram esse debate. À esquerda, surgem os fundamentos da estética clássica: Platão (2021) e a mimese como “imitação da aparência da verdade”; Aristóteles (2017), com ordem e proporção; Hegel (1999), diferenciando beleza natural e artística; Kant (2009), com a noção de beleza universal; e Hume, com o gosto estético. Já Burke introduz o sublime e o horror como sensibilidades que antecedem e tensionam o grotesco. À direita, aparecem os pilares teóricos diretamente relacionados ao seu objeto de estudo: Kayser (1957) e o “mundo alheado”; Calabrese (1999) e o debate entre clássico e neobarroco; Sodré e Paiva (2002) com o onírico, a deformação, o disforme e a quebra da forma canônica; culminando em Bakhtin (2010) com o corpo grotesco, a ambivalência, o rebaixamento e a temporalidade cósmica. Percorrendo o interior do intestino, esse caminho simbólico do grotesco, aparecem figuras do imaginário do Bumba meu boi, conectando diretamente a teoria ao seu objeto de pesquisa: o Cazumba e outras entidades híbridas, festivas e monstruosas. Assim, o desenho sintetiza visualmente a ideia de que o grotesco atravessa a história da estética para emergir, de modo pleno, nas manifestações populares, especialmente na iconografia e corporalidade dos personagens do Boi da Floresta.

No segundo capítulo desta pesquisa, intitulado "O Bumba meu boi: encantarias de um mundo alheado", explorou os aspectos centrais que constituem essa manifestação cultural, especialmente no contexto do Boi da Floresta, abordando suas origens, trajetórias históricas e raízes culturais. O capítulo iniciou contextualizando o Bumba meu boi como uma expressão cultural popular que reflete tanto as tensões quanto as sínteses entre diferentes matrizes culturais (indígenas, africanas e europeias) presentes no Maranhão. O texto está dividido em dois subtópicos principais: "Origem e elementos constitutivos" e "As formas e imagens presentes no Boi da Floresta", que destacou o caráter estético e sensorial desse folguedo, expressado por meio de formas, imagens e simbologias que conectam o material e espiritual, o cotidiano e o mítico.

O texto discutiu os elementos que compõem os autos, a narrativa que conduz a brincadeira e as especificidades dos diferentes sotaques que caracterizam o Bumba meu boi, com destaque especial para o sotaque da baixada, onde se encontra o personagem Cazumba. Nesse contexto, foram descritos os personagens do Boi da Floresta, como o Boi, o amo, as índias, o cacique, os baiantes, os batuqueiros, a burrinha, o vaqueiro, o pajé, o Pai Francisco, a Catirina, as mutucas e os Cazumbas.

A trama central da brincadeira foi analisada, como o papel de Catirina, cujo desejo pela língua do boi impulsiona toda a narrativa. Esse subverte as hierarquias sociais estabelecidas, pois, mesmo em uma posição de subserviência como esposa de Pai Francisco, empregado do fazendeiro, ela exerce uma força disruptiva que desafia o *status quo*. Catirina, enquanto gestante, incorpora simbolicamente o corpo grotesco, um conceito explorado por Bakhtin (2010) que se relaciona à dualidade entre vida e morte, representando dois corpos em um: o que dá vida e o que eventualmente desaparece para ceder lugar ao novo. Esse simbolismo é amplificado pela interpretação do personagem por um corpo masculino, mascarado, em um processo de travestimento que mistura e confunde identidades, ampliando ainda mais as camadas de significação do grotesco.

A narrativa seguiu com a figura do boi, símbolo de sacrifício, cujo destino é moldado por forças externas que fogem ao seu controle. O boi morre, mas é ressuscitado em uma celebração que marca a renovação cíclica da vida, evidenciando o tempo cósmico presente na festa. A figura do pajé desempenha um papel crucial como mediador entre o físico e o espiritual, permitindo que o boi retorne à vida e que os conflitos narrativos se encerrem com uma resolução positiva.

Nesse ponto, o caráter grotesco da brincadeira se conecta à crítica social, como aponta Cavalcanti (2006), ao revelar uma estrutura marcada pela sátira e pela subversão das hierarquias. Pai Francisco, ao obedecer aos desejos de Catirina e furtar o boi, desafia a ordem estabelecida e os limites do poder dominante. Esse elemento transgressor das festividades populares é característico de uma estética grotesca que, como observa Bakhtin (2010), encontra na festa um espaço de liberdade e igualdade temporárias, rompendo com as imposições da ordem tradicional.

Figura 2 - Luciano, como Cazumba, e Catirina do Boi da Floresta.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

O segundo subtópico do capítulo analisou as formas e imagens que compõem o Boi da Floresta, desde as roupas coloridas e bordadas até os sons e ritmos que tecem semióticas próprias dessa manifestação popular. São exploradas as imagens da floresta como um espaço simbólico e ambíguo, que evoca tanto o perigo e a morte quanto a renovação e a vida. Os elementos espirituais e materiais que habitam o imaginário do Bumba meu boi serão investigados, destacando como eles contribuem para a construção de uma estética única que articula o sagrado e o profano, o humano e o não humano.

A relação do Bumba meu boi com o tempo cíclico também será objeto de análise, evidenciando um contínuo de morte e ressurreição simbolizado pelo boi. Esse ciclo permeia desde os rituais preparatórios, como o batismo no período junino, até os momentos de encerramento com a morte simbólica do boi. Essa narrativa cíclica dialoga com a vivência das comunidades brincantes, para quem o boi é mais do que um objeto ritual: é um catalisador de identidades, práticas coletivas e resistências culturais.

Por fim, o capítulo discutiu como a morte e a ressurreição do boi conectam a narrativa a uma outra realidade, criando um tempo e espaço que ressignificam a experiência coletiva da festa. Assim, a brincadeira do Bumba meu boi reafirma, ano após ano, sua essência como um espaço de transformação, crítica e celebração da vida em toda sua complexidade.

No terceiro capítulo, “O Cazumba: liminaridade no grotesco”, a pesquisa estudou a figura do Cazumba, personagem no Bumba meu boi, para explorar sua relação com a estética do grotesco. A análise focou em como o Cazumba incorpora elementos simbólicos, performativos e sociais que o colocam como um ser liminar, transitando entre o humano e o animal, o sagrado e o profano, o individual e o coletivo. Essa abordagem buscou compreender como o Cazumba confronta categorias rígidas, característica do grotesco, e como sua presença articula essas dualidades, ao mesmo tempo que propõe novas formas de percepção e entendimento no contexto do Bumba meu boi.

O tópico “Apontamentos gerais sobre o personagem no Bumba meu boi” abordou a origem do Cazumba, localizando o espaço de seu desenvolvimento e atividade, ou seja, a Baixada Maranhense, além de municípios do Litoral Norte e em São Luís. O imaginário popular dos brincantes é a principal fonte de informações sobre ele, reforçando semelhanças com personagens da cultura maranhense, como os Caretas, presentes no Reisado natalino, e o Fofão, do carnaval. Antropólogos e pesquisadores também apontam paralelos entre o Cazumba e figuras africanas e ibéricas, sobretudo devido ao uso das máscaras que o caracterizam (Matos, 2017).

No tópico “a imagem grotesca no corpo liminar”, o estudo contemplou a imagem do Cazumba, que é visualmente marcante por sua cabeleira feita de fitilhos coloridos e sua máscara de formato zoomórfico, careta que adiciona traços como boca, orelhas e nariz, além de olhos vazados. Essa máscara, ou careta, além de ser uma peça estética, carrega um simbolismo, transformando o brincante em algo além de sua condição humana. Segundo Matos (2017), há uma crença entre os brincantes de que a máscara permite transcender a materialidade, conferindo um poder quase espiritual. Essa característica conecta o Cazumba ao conceito de corpo grotesco, descrito como um corpo que ultrapassa seus próprios limites físicos e simbólicos. A composição da indumentária do Cazumba também alcança os elementos da bata (farda) e do badalo (chocalho), itens que não apenas caracterizam visualmente o personagem, mas também carregam significados.

A bata, com seus bordados e cores vibrantes, conecta o personagem a dimensões religiosas e culturais da comunidade. O badalo dos chocalhos, por sua vez, desempenha um papel central na performance sonora, criando uma sonoridade ritualística que amplifica a experiência estética e espiritual. A pesquisa examinou como esses elementos colaboram para criar a imagem ambígua e fascinante do Cazumba, dialogando diretamente com o grotesco descrito por teóricos como Bakhtin (2010), Kayser (1957) e Sodré e Paiva (2002).

Além da indumentária, a pesquisa investigou os movimentos característicos do Cazumba. Esses movimentos também evidenciam a ligação entre o Cazumba e o universo ritualístico, onde cada gesto possui significado simbólico. Os movimentos do personagem reforçam essa ambiguidade. Sua dança é marcada por requebros de quadris, onde fica a estrutura do cofo, enquanto sustenta o peso da máscara, realizando voltas no próprio eixo (Borrvalho, 2015). Esses movimentos, ao mesmo tempo ritualísticos e lúdicos, evocam uma dimensão sobrenatural, como destacou Matos (2017), atribuindo ao Cazumba uma conexão com a vida, a morte e a ressurreição do boi. Sua figura, ainda que travessa e cômica, também estabelece uma relação com o sagrado, evidente nas imagens de santos presentes em suas vestimentas⁵.

A personalidade do Cazumba, podendo ser zombeteira, assustadora, dentre outras formas, facetas essas escolhidas pelos próprios brincantes, será outro ponto da análise. Como um personagem que transita entre o cômico e o misterioso, o Cazumba incorpora a essência do grotesco ao provocar reações ambíguas no público, oscilando entre o riso e o espanto, a ambivalência que foge da noção de negativo e positivo. Essa faceta performa tanto em sua interação com a plateia quanto em sua relação com o coletivo dos brincantes.

Figura 3 - Cazumba do Boi da Floresta.



⁵ Há, ainda, adornos e desenhos nas batas de Cazumba que vão para além da representação de uma religiosidade, como elementos urbanos da cidade de São Luís, culturais da região, da fauna e flora ou até mesmo abstratos e psicodélicos.

Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora

Esse capítulo propôs, assim, compreender o Cazumba como um agente estético que reconfigura os modos de ver, sentir e entender a manifestação cultural do Bumba meu boi. Por fim, o texto investigou, através de entrevista com os brincantes, como o Cazumba interage com o público e com seu grupo, composto por outros Cazumbas, revelando sua função como um elo entre as esferas individual e coletiva.

Figura 4 - A liminaridade no Cazumba.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

1. O GROTESCO NA ARTE: INSUBORDINAÇÃO FRENTE AO CÂNONE DA BELEZA



A estética, segundo Ariano Suassuna (2013), é um ramo da filosofia que se dedica ao estudo da arte, explorando suas características e significados. Nos períodos clássicos, a estética foi amplamente entendida como o estudo do belo, um conceito que se manifestava tanto nos objetos artísticos quanto na natureza. Essa perspectiva inicial atribuía à estética a tarefa de investigar o belo como uma qualidade intrínseca dos objetos, sejam eles criados pelo homem ou naturalmente existentes.

No entanto, ao longo da história, a relação entre arte e natureza foi posicionada de forma hierárquica por diversas tradições filosóficas. Essa hierarquização se reflete, por exemplo, na visão de Hegel (1999), que considerava a arte superior à natureza. Para ele, a arte não apenas imitava a natureza, mas a transcendia, ao expressar o espírito humano. Assim, Hegel associou a estética à filosofia da arte, colocando-a como uma reflexão filosófica sobre a criação e o significado artístico, em oposição à mera contemplação do mundo natural.

Dessa forma, a estética evoluiu de um estudo centrado no belo como fenômeno natural para um campo mais amplo, onde a arte se destaca como um fenômeno humano capaz de expressar ideias, emoções e a cultura de seu tempo. Essa transição evidencia como a estética se tornou um espaço de diálogo e debate sobre os valores e sentidos atribuídos à arte, promovendo reflexões que vão além do que é apenas visualmente agradável.

Suassuna (2013) afirmou que a estética, após Kant, começou a se dividir em categorias que estudasse outros objetos que não o belo. Esse filósofo também se debruçou sobre o estudo do sublime. A fragmentação da estética como campo de estudo permitiu uma ampliação significativa das abordagens sobre o que constitui a arte. Esse movimento desestabilizou a ideia de que o belo é o único parâmetro legítimo para definir o que é ou não é arte, abrindo espaço para manifestações estéticas que transcendem as tradições clássicas. A estética europeia, historicamente voltada às Artes Clássicas, construiu seu fundamento a partir de uma visão hegemônica que priorizava a harmonia, a ordem e a proporção, frequentemente excluindo práticas artísticas e estéticas de outros contextos culturais.

Nesse cenário, a importância de um estudo decolonial torna-se evidente. O estudo decolonial questiona a centralidade das narrativas estéticas eurocêntricas, propondo a valorização de formas de expressão que foram historicamente marginalizadas. Manifestações populares, como o Bumba meu boi e, em especial, o personagem Cazumba, exemplificam a complexidade estética que desafia os padrões estabelecidos. Essas manifestações não apenas ampliam o entendimento do que pode ser considerado arte, mas também reconfiguram o espaço de produção simbólica, conectando corpo, território e imaginário.

Ao registrar um depoimento do Mestre Zimar, criador de máscaras de Cazumba, Gabriel Gutierrez (2023) destacou uma perspectiva estética intrigante. Ao descrever o personagem do Boi como "um ser de feiura por essência, mas uma feiura bonita" (Gutierrez, 2023, p. 11), ele revela a dualidade que permeia a figura do Cazumba, ao mesmo tempo desafiando e ampliando os limites tradicionais do conceito de beleza:

Isto aqui é coisa feia... para mim é bonito, mas tem gente que acha feia. Quando eu chego no cordão, as crianças olham e vão logo vazando fora. A feiura define a parte insondável da formalidade da máscara de cazumba. A eleição do dubiamente feio garante a brecha necessária para o cumprimento da função da máscara em sua parcela da festa. Situa-a em meio a campos onde o belo não pisa, por estar certo demais de sua beleza. O cazumba, sendo feio, convive com o peculiar, o grotesco, o assombroso, o monstruoso, o estranho. Os materiais e formas respondem aos requisitos desses universos e conferem artificialidade. Por entre essas qualidades, o mestre careteiro, a partir de suas vivências cotidianas, dos sonhos, das trocas, constrói queixos e torres, corta isopor, entorta capacete, bota brinco, cola paetê, CD, led, esculpe na madeira o bico, a bocarra, os dentes. Quanto mais feio e inusitado, melhor (Zimar por Gutierrez, 2023, p. 11).

A afirmação de Suassuna (2013) de que a estética é uma reformulação da filosofia inteira em relação à beleza e à arte ressalta a amplitude e profundidade desse campo de estudo. A estética não apenas reflete sobre o que é considerado belo ou artístico, mas também reconfigura as próprias bases do pensamento filosófico ao incorporar questões sensoriais, simbólicas e culturais. Nesse sentido, a pesquisa sobre o Cazumba e sua relação com a estética grotesca insere-se nesse escopo de forma exemplar, pois transcende os limites do belo tradicional e explora as nuances entre o sagrado e o profano, o humano e o não humano, o sensorial e o simbólico. Trata-se de um estudo estético por excelência, ao reivindicar um espaço de reflexão para manifestações artísticas que ampliam e subvertem os paradigmas estabelecidos pela filosofia clássica.

Neste capítulo, foi traçada uma trajetória do pensamento estético, com o objetivo de compreender o percurso que possibilitou o surgimento do grotesco como categoria artística e estética. Para isso, são examinadas as transformações históricas e culturais no conceito de beleza, revelando como diferentes épocas e sociedades definiram e valorizaram o belo. A análise das variações estéticas ao longo do tempo permitirá destacar como o grotesco, inicialmente considerado marginal e antagônico ao ideal de beleza, gradualmente encontrou seu lugar no campo das artes, adquirindo relevância e significado próprios.

A adoção desta metodologia, que percorre a evolução do pensamento estético, é intencional, pois compreender o grotesco requer primeiro a análise daquilo que historicamente se estabeleceu fora dessa categoria estética. Embora o grotesco tenha sido frequentemente

definido em oposição ao conceito de belo, é crucial reconhecer que, em determinados momentos, ele não foi necessariamente considerado como o antônimo da beleza. O grotesco pode coexistir com o belo de maneiras complexas, desafiando as fronteiras entre ambos. Portanto, é fundamental examinar como as normas do gosto e da beleza se estruturaram ao longo do tempo para entender os contextos em que o grotesco emerge, seja como ruptura, subversão ou até mesmo como uma extensão das convenções estéticas. Somente através dessa investigação será possível identificar as fronteiras que delimitam o grotesco e seu papel na estética, revelando sua complexidade e relevância no campo das artes.

1.1. O império do belo e as definições teóricas sobre o grotesco

Segundo Hegel (1999), ao lidar com um objeto subjetivo, ou seja, algo nascido do espírito humano, a ciência precisa de uma introdução que estabeleça os fundamentos para sua investigação. Quando Hegel explorou o conceito de belo, ele relatou a tarefa de analisar e confrontar racionalmente as diferentes visões e teorias já existentes. Seguindo esse princípio, proponho uma exposição teórica dos autores que investigaram o grotesco, para compreender a natureza dessa categoria estética. Para isso, é interessante traçar um percurso pelo conceito central dos estudos estéticos ao longo da Antiguidade Clássica, do Renascimento e do Iluminismo: a beleza. Esse caminho permite contextualizar a evolução do pensamento estético e destacar como o grotesco emerge, ora contra, ora tangenciando essas referências, mas, de qualquer forma, como uma categoria que desafia e expande os limites do que é tradicionalmente considerado belo.

Considerando a arte grega, de 750 a.C. até o império romano, teve grande influência no Ocidente, a identidade artística por eles alcançada é objeto de estudo de muitos teóricos da estética. Ao revisitarmos a história da Antiguidade Clássica do Ocidente, a Grécia se destacou como um cenário de grandes conflitos. Registros de Homero⁶, Heródoto⁷ e outros cronistas detalham esses momentos, revelando a austeridade e o “gênio” da cultura grega. Nesse território, desenvolveram-se a democracia, as bases da filosofia ocidental, e as artes, influenciadas por esse contexto, transitam entre o mítico, o harmônico e o equilibrado, com uma forte ênfase no filosófico, com a tendência a exaltar a forma humana (Calosse, 2017).

A arte grega não transcende, não estiliza, não esquematiza, não resume. Expressa com perfeição. Faz brotar o esplendor físico da vida, e nada além do físico, até o limite das indicações formais que a vida lhe reservou. Ela diz tudo, como jamais saberemos dizer melhor, nem, por certo, dizer tão bem, mas não sugere nada além. É isso que a torna

⁶ Poeta épico da Grécia Antiga. Autor da *Ilíada* e *Odisseia*.

⁷ Historiador e geógrafo grego (c. 484 – c. 425 a.C.).

incomparável e imobilizada. Ela é antropomórfica, com certeza, pois não quer nada além da forma humana conduzida ao ponto mais rigoroso de adaptação à sua função e harmonia. Ela não é antropocêntrica (Calosse, 2017, p. 7).

É importante destacar que a citação de Calosse endossa a perspectiva da narrativa única ocidental, que exalta a arte clássica como parâmetro universal da experiência humana. Em contrapartida, a estética do grotesco não visa o engrandecimento de um ideal, mas opera por um rebaixamento que planifica e equaliza todas as formas de existência. Enquanto a tradição clássica valoriza o humano em sua dimensão material e filosófica, enfatizando a beleza como princípio central – manifesta na harmonia, na simetria e na racionalidade –, o grotesco subverte essa norma. Ao facilitar o trânsito entre o humano, o animal e o sobrenatural, ele desafia a primazia do belo e contrapõe à sua ordem estável a força desestabilizadora do corpo, do excesso e do riso.

Antes de 600 a.C., os gregos já construíam templos de pedra, criados por e para os homens, afastando-se das grandiosas estruturas religiosas egípcias, cujo foco estava em deuses e faraós. Ao contrário dos egípcios, os gregos não tinham governantes de natureza divina, e sua arte centrava-se no ser humano. Foi nesse contexto que surgiu a cidade-estado de Atenas, em um período em que os gregos começaram a erguer templos de pedra. Enquanto os povos orientais buscavam reproduzir fielmente as obras de seus ancestrais, os artistas gregos, inspirando-se na arte egípcia e assíria, desenvolveram uma estética própria, baseada na mimese, a representação, especialmente de corpos humanos, aperfeiçoada pela observação e experimentação. Essa abordagem também influenciou os pintores, que, antes de 500 a.C., inovaram ao experimentar a perspectiva, conferindo maior profundidade às cenas. Esses avanços artísticos ocorreram em paralelo ao desenvolvimento da ciência e da filosofia, impulsionados pela contestação das antigas tradições e pela investigação da natureza. Nesse ambiente fértil para o pensamento e a criação, surgiram o teatro e diversos estilos artísticos, com cada artista buscando uma identidade própria e destacando-se pela qualidade de sua obra. Na arquitetura, popularizaram-se os estilos dórico, jônico e coríntio, enquanto as estátuas, pinturas e cerâmicas exibiam impressionantes padrões de simetria e equilíbrio. Embora representassem a natureza, essas obras não eram meras imitações, pois refletiam o espírito criativo de seus autores (Gombrich, 1995).

Na antiguidade grega, embora não houvesse um termo específico para "arte" no vocabulário, os gregos compreendiam seu conceito. A arte era associada à representação. Sócrates argumentava que a semelhança com a realidade não era essencial para o conceito de

arte. No entanto, para os gregos, era crucial que a arte representasse coisas, mesmo que essa representação fosse de natureza abstrata e geral (Danto, 2015).

Em contrapartida, as imagens produzidas dentro da estética do grotesco são exageradas ou hipertrofiadas. O corpo não representa a ordem, mas a degradação. O realismo grotesco para Bakhtin (2010) tem como princípio material e corporal o princípio da festividade popular e cômica, de caráter cósmico e universal. São imagens que ligam o corpo à terra, desligando-o do que é elevado ou ideal.

Isso porque as festas populares constituem a perspectiva da obra grotesca, tendo por condutor não um núcleo burguês, mas o povo em sua universalidade. De outro modo, o fazer artístico grego clássico é gerado pelas academias filosóficas, pequeno reduto de intelectuais que construíram ideias e idealizaram suas imagens.

A visão de Platão (c. 380 a.C. [2021]) sobre arte e beleza está principalmente discutida no Livro X de "A República", onde ele apresenta uma crítica à arte mimética. Nesse livro, Platão argumenta que as artes imitativas, como a pintura e a poesia, são formas inferiores de conhecimento, pois imitam apenas a aparência das coisas, afastando-se da verdade. A aparência da existência é, pois, irreal. Na realidade, o objeto, mesmo visto de posições diferentes, permanece o mesmo. O que não pode ser dito do resultado de uma obra de arte, que apoiada na aparência, muda substancialmente dependendo do referencial adotado. Ele também fala sobre a ideia de que o belo é algo que se aproxima do mundo das formas, enquanto a arte mimética é uma cópia da realidade sensível, que já é uma cópia imperfeita do mundo das formas ideais. Assim, a beleza verdadeira não está nas coisas sensíveis e mutáveis que observamos no mundo, mas na Forma da Beleza, que é imutável, eterna e perfeita. Essa Forma da Beleza é uma espécie de "beleza universal", que transcende as aparências físicas e concretas que vemos no mundo.

Na Poética, Aristóteles (2017) apresenta a mimese (imitação) como o princípio central da arte e discute a relação entre arte e beleza. Para ele, a beleza está intimamente ligada à ordem, à simetria e à proporção, sendo essencial que a imitação artística represente esses elementos harmoniosamente. A mimese, segundo Aristóteles, não se limita a copiar a realidade tal como ela é, mas inclui a capacidade de representar as coisas como poderiam ou deveriam ser, o que ele considera uma forma mais elevada de imitação e, conseqüentemente, de beleza. Assim, a arte não apenas reflete a natureza, mas a aprimora, tornando-se um meio de expressão que pode alcançar uma beleza ideal.

Para Aristóteles, a arte tem a capacidade de criar aquilo que a natureza não pode produzir por si mesma, devido à intervenção de um agente externo, o artista. A arte só consegue realizar isso porque o artista observa atentamente a natureza e compreende seus processos de

transformação e criação. Portanto, a capacidade criativa da arte está intimamente ligada ao conhecimento e à imitação dos mecanismos naturais.

Ao longo dos séculos, a arte continuou a ser vista como uma expressão de ordem, harmonia e proporção, fundamentos da beleza. No século XVIII, essa herança clássica foi evidente na forma como a beleza se consolidou como a principal qualidade a ser buscada nas artes. Tanto para Aristóteles quanto para os estetas do período, a arte era vista como uma ferramenta de elevação, transformando o que é observado na natureza em algo mais profundo e idealizado.

A formação do gosto estético é um tema amplamente discutido por filósofos como Hume (1980), Kant (2009), Hegel (1999) e Burke (2016), que reconhecem a complexa relação entre subjetividade e sensibilidade na apreciação do belo. Para Hume, o gosto é uma faculdade subjetiva, variando de acordo com a sensibilidade individual, embora ele acredite que o exercício contínuo e a prática crítica possam refinar essa habilidade. Kant também entende o gosto como subjetivo, associando-o ao juízo estético, que, embora subjetivo, possui uma qualidade de universalidade ao ser desvinculado de interesses práticos. Hegel, por sua vez, associa o gosto à manifestação do espírito, destacando que a sensibilidade estética é um reflexo da cultura e da capacidade do indivíduo de transcender a mera imitação da natureza. Burke acrescenta que o gosto é moldado não apenas pelos sentidos, mas também pela imaginação e pelo raciocínio, destacando que, embora variado entre os indivíduos, pode ser aprimorado por meio do conhecimento. Agora, iremos nos aprofundar nessas definições teóricas.

Diante do questionamento "A beleza é universal?", Kant (2009) trouxe importantes reflexões sobre o conceito de gosto. O filósofo argumentou que o juízo estético é uma reação pessoal do sujeito ao contemplar o objeto, sugerindo que a apreciação do belo tem uma natureza subjetiva. O belo, portanto, é compreendido por meio do gosto, o qual varia de acordo com a experiência individual. Nesse sentido, o juízo do gosto, sendo estético e subjetivo, relacionado ao prazer ou desprazer, difere do juízo de conhecimento, que é objetivo e fundamentado em uma representação empírica.

No seu ensaio "Do padrão do gosto" (1980), David Hume discorda da universalidade do gosto. Ele reforça a grande variedade de gosto e de aparências, e como há uma tendência em rebaixar o gosto alheio e contrário, definindo-o como bárbaro. Contudo, ele pontua que a razão é universal, pois todo homem, em toda nação e época, defende os mesmos princípios, como a justiça, prudência etc. Há, portanto, uma harmonia em relação à moral. O autor defende o papel da linguagem na explicação desse fenômeno, pois muitos desses valores são por ela transmitidos, como no heroísmo dos heróis narrados por Homero.

O autor concorda que o gosto deve ser exercitado. Para ele, nem todos apresentam a sensibilidade necessária para saber apreciar o belo. Imaginação necessária carece de uma sensibilidade, pois o belo não é uma qualidade externa, mas um sentimento, interno ou externo. A delicadeza do gosto reside na capacidade de distinguir, dentre as muitas características do objeto, que sentimento dele evoca. A observação atenta, capaz de reconhecer os mínimos objetos, sinaliza a perfeição do gosto mental. Essa delicadeza de espírito pela beleza sempre será uma habilidade desejável. Para tal, pode ser exercitada mediante a prática artística e a disposição constante à contemplação da beleza. A obra, para ser avaliada como bela, deve passar por um escrutínio minucioso. O belo não contempla o superficial. Esse exercício pode ser dar, também, através de comparações. Contudo, ele alerta que o bom crítico deve elevar seu espírito acima do preconceito, retendo sua análise apenas ao objeto em questão. O preconceito arruína as habilidades mentais e perverte a beleza (Hume 1980).

Alguém que esteja influenciado por preconceitos não preenche esses requisitos, já que persevera teimosamente na sua posição natural, e é incapaz de colocar-se naquele ponto de vista pressuposto pela obra. Se esta se dirige a um público de uma época ou de uma nação diferentes, o indivíduo preconceituoso deixa de levar em conta as suas concepções e preconceitos particulares para, imbuído dos costumes de sua própria época e seu próprio país, condenar apressadamente aquilo que parece admirável aos olhos daqueles a quem se destinava o discurso (Hume, 1980, p. 104).

A arte grotesca, em contrapartida, subverte esses padrões, desafiando a ideia de uma beleza idealizada ou universal. Ela se conecta diretamente às festividades populares, como o Bumba meu boi, na qual o grotesco é evidenciado pela narrativa transgressora de Pai Francisco e Catirina, personagens que enfrentam relações de poder e hierarquia social ao desafiar o patrão.

Essa visão do grotesco entra em contraste com a noção de gosto defendida por Hume, que valoriza a delicadeza de espírito e o refinamento, sugerindo que o gosto é aprimorado pelo distanciamento de preconceitos e pela contemplação atenta da beleza. No entanto, as manifestações grotescas e populares, como o Bumba meu boi, não se fundamentam em ideais de beleza, mas em um humor satírico e crítico que expõe desigualdades sociais e raciais, conectando-se à vivência coletiva e à oralidade. Nesse contexto, o grotesco ressignifica o gosto, deslocando-o das exigências de perfeição estética para um espaço onde a transgressão, o exagero e a deformação revelam verdades cruas sobre a sociedade.

Além disso, enquanto Hume defende que o bom crítico deve se desprender de preconceitos para avaliar o objeto, a tradição popular grotesca se alimenta desses mesmos preconceitos culturais e sociais para transformá-los em material artístico e simbólico. O grotesco, portanto, se afasta do gosto estético baseado na harmonia e delicadeza, preferindo explorar as tensões, contradições e rupturas do cotidiano, como as que estão presentes na

narrativa do Bumba meu boi, onde a quebra de hierarquias reflete a complexidade das relações humanas e sociais.

Ainda sobre o gosto estético, Hegel deduz que o fim da arte é o suscitar naquele que a contempla o sentimento do belo. Para tal, o homem precisaria desenvolver essa habilidade, já que não é instintivo ou inerente ao ser humano o sentido do belo, ou seja, o gosto. Dessa maneira, a formação do gosto é essencial no desenvolvimento de um juízo correto.

Hegel, ao afirmar que o fim da arte é suscitar o sentimento do belo, defende a necessidade de formar o gosto como parte do desenvolvimento de um juízo correto. Contudo, essa visão, ao atender à moralidade burguesa, tende a impor limites às formas de expressão e às vivências culturais mais diversas e complexas, privilegiando uma estética que reforça valores dominantes e uniformiza as interpretações. Em contrapartida, manifestações culturais populares, especialmente aquelas ligadas à terra, apresentam uma dimensão estética ambivalente, como destaca Bakhtin (2010). Essa ambivalência, que é simultaneamente afirmação e negação, está presente no ciclo contínuo de morte e ressurreição, simbolizado no Bumba meu boi pela narrativa do boi que morre, mas volta à vida.

Ao contrário da busca por um juízo fixo de certo e errado, que sustenta a ordem dominante, essas manifestações populares se baseiam em uma estética cômica e grotesca, que abraça a multiplicidade e o caos, desafiando normas estabelecidas. A ligação com a terra, na tradição popular, não é apenas literal, mas simbólica, pois reflete o ciclo da existência, vida, morte e renascimento, rompendo com a linearidade e as classificações moralizantes da estética tradicional. Assim, enquanto Hegel propõe uma formação de gosto voltada para a elevação moral, a estética popular grotesca emerge como uma forma de resistência cultural, rejeitando categorias rígidas e celebrando a fluidez e a transformação inerentes à experiência humana.

Assim como outros autores que investigam a estética, Burke se deparou com uma questão central: existem ou não padrões fixos em matéria de gosto? Dessa indagação, deriva a reflexão sobre a universalidade do belo. Burke entende que, para realizar tal estudo, é necessário reconhecer que existem princípios fixos que orientam o gosto. Para ele, o gosto é definido como “aquela faculdade, ou faculdades da mente, que são afetadas pelas obras da imaginação e das belas-artes, ou que formam um juízo delas” (Burke, 2016, p. 31).

O homem compreende os objetos externos por meio dos sentidos, da imaginação e do juízo. Burke acredita que a forma como as informações sensoriais são recebidas é a mesma para todos os seres humanos. Ele reforça essa ideia ao afirmar que “os corpos apresentam imagens semelhantes a toda espécie, deve-se necessariamente admitir que os prazeres e as dores que cada objeto incita em um homem devam causar o mesmo em toda a humanidade (...)” (Burke,

2016, p. 32). No entanto, é perceptível que Burke não leva em consideração a existência de pessoas com deficiência sensorial, indivíduos com sinestesia, ou a própria singularidade dos sentidos em cada ser humano. Para ele, a ideia de que o mesmo fato possa produzir efeitos diferentes em indivíduos da mesma espécie parece absurda. Por exemplo, sensações como doçura, amargor e acidez deveriam ser experimentadas de forma idêntica por todos diante dos mesmos objetos. Com base nesse entendimento, fica evidente uma fragilidade em seus argumentos, que se torna mais aparente nas reflexões que ele apresenta posteriormente.

É importante destacar que, para Burke (2016), preferências e gosto são conceitos distintos. Ele considera as preferências como casualidades que não afetam a regra geral por ele postulada, uma vez que, em sua visão, há um consenso geral sobre o que é belo e o que não é. Além dos sentidos, Burke também aborda o papel da imaginação na influência do gosto. As informações recebidas pelos sentidos são processadas pela imaginação, que as combina de acordo com a sagacidade, fantasia e invenção. No entanto, Burke sustenta que a imaginação não consegue criar algo inteiramente novo, agindo de maneira semelhante em todos os indivíduos, já que as causas que a influenciam derivam dos princípios naturais. Segundo ele, todos são capazes de realizar as associações feitas pela imaginação, buscando semelhanças e diferenças, processos que geram prazer, dor e paixões. Ele ainda argumenta que o processo de encontrar semelhanças é mais prazeroso e tem uma natureza positiva, pois, a partir dele, produzimos imagens e expandimos nosso repertório criativo. Já as diferenças possuem uma natureza negativa e indireta.

O filósofo estabelece duas diferenças na afeição pelos gostos: a variação nos parâmetros de sensibilidade inerente e o nível de atenção dedicado ao objeto. Em relação ao juízo, o terceiro elemento na percepção do gosto, o autor argumenta que ele atua na limitação da imaginação, que compreende apenas a representação do sensível. O aperfeiçoamento do juízo ocorre através do hábito do raciocínio. Esses três elementos — sentidos, imaginação e juízo — variam de pessoa para pessoa, e a deficiência no primeiro resulta no que ele chama de falta de gosto. O mau gosto, por sua vez, deriva de uma deficiência no juízo. Para Burke (2016), adquirir conhecimento é um fator que amplia e aprimora o gosto.

Em suas reflexões, Burke (2016) observa que o gosto, em sua acepção mais ampla, não é uma ideia simples, mas é composto pela percepção dos prazeres primários dos sentidos, pelos prazeres secundários da imaginação e pelas conclusões que a faculdade do raciocínio extrai das relações entre esses elementos, além de considerar as paixões humanas, os comportamentos e as ações.

Outro elemento importante na obra de Burke é a novidade, que surge da curiosidade, ainda que superficial e em constante transformação, sendo um princípio ativo presente em todas as paixões. Desses afetos, ele desenvolve a ideia de que a dor e o prazer são consequências das excitações desses sentimentos. Embora possam parecer opostos, tanto a dor quanto o prazer têm uma natureza positiva e mantêm uma relação de dependência mútua. O oposto dessas sensações seria a indiferença. Burke ressalta que a dor desempenha um papel crucial nessa cadeia de eventos, e que sua remoção ou diminuição pouco contribui para o desenvolvimento do gosto. Isso é particularmente relevante quando pensamos em obras grotescas, que frequentemente transmitem um estado de dor e muitas vezes são criadas a partir dessa emoção. Essa visão contrasta com autores como Kant, que associam o gosto à moralidade.

Assim, o gosto estético foi entendido pelos autores apresentados como uma construção subjetiva que se desenvolve através da interação entre sensibilidade, reflexão e cultura, sendo um campo de constante formação e aprimoramento. É presente nessas reflexões uma relação com a moralidade, na perspectiva de uma construção de juízos corretos ou não. Entendo, entretanto, que juízos de certo e errado são redutivos, e interessam na manutenção do *status quo*.

A beleza, no campo da estética, foi abordada de maneiras distintas por filósofos como Hume (1980), Kant (2009), Hegel (1999) e Burke (2016), refletindo a profundidade e a complexidade desse conceito. Para Hume, a beleza não é uma qualidade inerente ao objeto, mas uma experiência subjetiva que varia de acordo com a sensibilidade de cada observador. Kant, por sua vez, propôs que o juízo sobre a beleza, embora subjetivo, possui uma universalidade peculiar, já que o prazer estético é desinteressado e independente de interesses práticos. Hegel vai além e distinguiu o belo natural do belo artístico, atribuindo maior valor ao último. Burke, em contraste, explorou a beleza como uma característica ligada ao social e ao desejo, especialmente no contexto das relações humanas e da atração física. Novamente, proponho um aprofundamento desse tema nas concepções teóricas dos supracitados filósofos.

Hume (1980) afirmou que é improdutivo tentar estabelecer uma beleza real ou, até mesmo, uma deformidade real. Para ele, o belo não é uma qualidade inerente, e sim espiritual, sentida de forma diferente por cada espírito que a contempla. Daí decorre a multiplicidade de gostos, afinal, pode um mesmo objeto provocar beleza ao que vê e deformidade a outrem.

O belo, que desperta um prazer desinteressado, possui uma qualidade universal. Kant (2009) argumentou que, embora a beleza seja percebida de forma subjetiva, há uma impressão de que o juízo sobre ela poderia ser compartilhado por todos os que a contemplam. No entanto, essa universalidade não deriva de conceitos ou da razão, como ocorre com o bom, mas sim do

caráter desinteressado da apreciação do belo. Kant destacou que não existem princípios racionais que determinem porque uma flor é bela; o prazer que ela desperta é estético, não lógico.

É interessante notar que, ao discutir o ideal de beleza, Kant (2009) reconheceu uma certa contradição. Isso ocorre porque, na concepção de beleza por ele formulada, não há determinação conceitual; a beleza escapa à razão e é universal justamente por não derivar de princípios definidos, sendo inerente ao objeto. Dessa forma, o belo surge a partir da simples exposição, e o ideal de beleza nada mais é do que um produto da imaginação. O modelo que o artista busca atingir é, portanto, utópico, embora Kant defenda que ele pode ser alcançado. Para ele, o ideal é uma expressão da moralidade, e a imaginação se adapta ao contexto e ao tempo em que está inserida. Esse processo funciona por meio da seleção do belo dentre as múltiplas imagens de objetos semelhantes, ainda que esse cânone não contenha determinações específicas.

Sendo assim, se de modo semelhante se procura para esse homem médio a cabeça média, para esta o nariz médio etc., essa figura será a base ideal normal do homem belo no país em que se tenha levado cabo a comparação; é por isso que, nessas condições empíricas, um negro tenha necessariamente da beleza da figura uma ideia normal distinta da de um branco, e o chinês outra que o europeu. (...) É a imagem que oscila entre todas as percepções isoladas de cada indivíduo, diferentes de vários modos, imagem tomada pela natureza como protótipo de suas criações na mesma espécie, mas que parece não haver alcançado totalmente em nenhum indivíduo (Kant, 2009, p. 79).

A visão kantiana sobre a beleza, centrada no prazer desinteressado e na universalidade subjetiva do juízo estético, exalta a beleza como um ideal elevado no fazer artístico. Esse ideal, no entanto, se mostra utópico, um produto da imaginação que, segundo o próprio Kant, oscila entre percepções individuais e nunca se concretiza plenamente em um único objeto. Embora essa concepção valorize a elevação moral e a harmonia estética, ela não dialoga diretamente com as experiências artísticas que exploram o grotesco.

Para Kayser (1957), o grotesco não busca harmonia ou prazer desinteressado; pelo contrário, sua estranheza nasce de um horror profundo que desestabiliza a crença em uma realidade ordenada. O grotesco expõe a fragilidade das estruturas que regem nossa orientação no mundo, revelando uma dissolução das normas e um aniquilamento da ordem histórica. Em vez de oferecer conforto estético, ele nos confronta com a angústia da existência, desafiando a ideia de que a arte deve ser regida por uma beleza ideal. Dessa forma, enquanto Kant idealiza o belo como um modelo utópico e universal, o grotesco de Kayser denuncia a precariedade da ordem, subvertendo o ideal kantiano e nos forçando a encarar a instabilidade do mundo real.

Hegel, em *Estética* (1999), distingue o belo em duas categorias: o belo natural e o belo artístico. A partir dessa distinção, ele estabelece uma hierarquia, onde o belo artístico ocupa uma posição superior ao belo natural. Essa superioridade se justifica pela compreensão de que o belo artístico é uma criação do espírito humano, surgindo da imaginação. Enquanto o belo natural existe por si só, o belo artístico resulta da força criadora do espírito, que, ao se inspirar nas formas da natureza, as transcende e exterioriza em novas manifestações estéticas.

Hegel, ao distinguir o belo natural do artístico e exaltar a superioridade deste último, coloca o espírito humano e sua capacidade criadora no centro da experiência estética. No entanto, essa visão, embora sofisticada, não abrange plenamente a complexidade do absurdo da vida. O espírito humano, por mais exaltado que seja, não consegue dar conta de todas as contradições e falhas que emergem da existência, nem explicar o fracasso perante a orientação do mundo.

Enquanto Hegel vê o belo artístico como uma transcendência das formas naturais, há uma dissonância evidente: a história e a própria natureza humana frequentemente revelam uma baixeza que desafia a ideia de um progresso racional e harmônico. O grotesco, nesse contexto, se opõe ao ideal hegeliano, mostrando que a racionalidade e o espírito não conseguem abarcar a totalidade da experiência humana. Ele expõe os limites do espírito ao evidenciar o caos, a fragmentação e o absurdo da vida, que nem sempre se harmonizam com a idealização estética. Assim, o grotesco transcende a hierarquia entre o belo natural e o artístico, revelando um mundo onde as certezas se dissolvem e a arte encontra sentido na própria desordem da existência.

A relação entre arte, natureza e a dimensão espiritual é profundamente explorada por Kant (2009) e Hegel (1999), que estabelecem uma hierarquia entre essas esferas. Para Kant, a natureza oferece uma beleza autêntica e desinteressada, mas a arte, embora imite a natureza, é uma expressão superior da genialidade humana. Ele vê a arte como capaz de transcender a mera reprodução natural, ao incorporar a criatividade e originalidade do artista, tornando-a um reflexo da liberdade e da subjetividade humanas. Hegel, por sua vez, vai além ao afirmar que a arte ocupa um lugar superior ao da natureza, pois é uma criação do espírito humano, que transforma e exterioriza as formas naturais em manifestações estéticas mais elevadas. Para ele, a arte revela a essência do espírito, e ao fazê-lo, ela supera a natureza como mera imitação, alcançando um significado espiritual mais profundo. Dessa forma, tanto para Kant quanto para Hegel, a arte, em sua dimensão espiritual, é superior à natureza, pois expressa algo que a natureza, por si só, não pode manifestar: a liberdade e a criatividade do espírito humano.

A partir dessa perspectiva, o Kant (2009) propõe uma hierarquia entre a Arte e a Natureza. Ele considera a natureza como a fonte da beleza autêntica e desinteressada,

argumentando que, ao contemplar a beleza natural, nossa apreciação é livre de desejos ou interesses pessoais. Para o autor, a beleza na natureza é vista como pura, pois não foi criada com um propósito específico. O juízo estético sobre a natureza, segundo ele, é universal e necessário, já que todos os seres humanos possuem a capacidade de apreciar a beleza natural de maneira semelhante, apesar das variações nos gostos individuais.

A obra de arte, que se origina do espírito, “pertence ao domínio do pensamento conceitual” (Hegel, 1999, p. 38). Dessa forma, o espírito pode ser objeto da investigação científica, visto que o pensamento é a natureza do espírito. A arte, sendo a forma mais sublime do espírito, tem seu espaço na ciência a partir do pensamento que a cria.

Ao contrapor-se à corrente estética que defende a finalidade da arte ser a imitação da natureza, Hegel (1999) defende que a arte não teria esse papel, pois oferece apenas a aparência da realidade através de um sentido, de forma a ser apenas uma caricatura da vida. O artista deve buscar algo que venha de si, e não uma mera reprodução. Essa forma de entender a arte priva-a da liberdade, motriz essencial para seu desenvolvimento.

A aprimoração do espírito artístico se faz através de grande dedicação e estudos. A obra de arte sem a sua espiritualidade está destituída da sua constituição artística. Para o autor, o espírito é superior que a natureza e do que dela deriva. Diante disso ele se questiona: por que o homem cria arte? A arte, que é gerada pela alma humana, é capaz de revelar o oculto humano. Aquele que a contempla toma consciência de si. É mediante essa matéria exterior que o homem examina seu interior. (Hegel, 1999).

A estética do grotesco se relaciona com a dimensão natural explorada por Kant e Hegel, mas de uma maneira que subverte a hierarquia estabelecida por esses autores. Enquanto Kant e Hegel exaltam a arte como superior à natureza, destacando sua capacidade de transcender as formas naturais por meio da genialidade e do espírito humano, o grotesco nos reconecta ao que é terreno, material e visceral. Ele rompe com o ideal elevado da arte ao destacar o rebaixamento e a comunhão com a terra.

Essa ligação com a terra, tão característica do grotesco, está profundamente conectada aos ciclos da vida e da morte. O ventre, os genitais, o coito, a concepção e o parto são simbolismos que enraízam a experiência estética na base material da existência, dialogando diretamente com a narrativa de Catirina, do boi e do Cazumba no Bumba meu boi. A gravidez e o desejo de comer a língua do boi refletem as necessidades naturais, um anseio que transcende as convenções culturais para afirmar o instinto e a continuidade da vida. Da mesma forma, o boi, que morre e ressuscita, simboliza esse ciclo de rebaixamento e elevação, reafirmando a indissociável relação entre morte e renascimento.

O Cazumba, por sua vez, sintetiza essa dualidade ao simbolizar tanto a vida quanto a morte. Sua presença grotesca, com máscaras e trajes que evocam o híbrido e o estranho, é uma celebração dessa ligação com o que é inferior, visceral e cíclico. Ele transita entre o sagrado e o profano, entre a morte e a renovação, ecoando o caráter ambivalente do grotesco. Assim, a estética do grotesco desafia as hierarquias hegelianas e kantianas ao abraçar a baixeza como uma força criadora, que não apenas representa a vida em sua plenitude, mas também a morte como parte essencial de um ciclo maior, que conecta arte, natureza e espírito humano.

A relação entre arte, moralidade, e os limites entre o belo e o grotesco é tratada de maneira distinta por Kant (2009) e Hegel (1999). Kant associou a arte ao juízo estético desinteressado, onde o belo é percebido sem vínculo direto com a moralidade, embora ele reconheceu que o ideal de beleza pode ser uma expressão da moralidade humana. Para Kant, o grotesco, com seu caráter disruptivo, foge ao ideal de beleza harmoniosa e equilibrada, o que o coloca em uma posição limítrofe na estética. Já Hegel viu a arte como um instrumento poderoso de elevação moral. Ele acreditava que a arte, ao revelar o espírito humano, afasta o homem de seu estado bárbaro e instintivo, direcionando-o para uma moralidade mais elevada. Ao tratar da interseção entre o belo e o grotesco, Hegel reconheceu formas de expressões que podemos associar com o grotesco, e que embora desafie os padrões estéticos convencionais, é uma válida como expressão artística, pois também reflete as tensões e complexidades do espírito humano. De certo modo, tanto Kant quanto Hegel reconheceram que a arte navega entre o belo e o grotesco, mas para Hegel, essa navegação tem um propósito moral e espiritual, enquanto Kant foca mais nas distinções estéticas.

Ao investigar o propósito da arte, Hegel (1999) afirmou que seu fim é situar o homem no campo da moralidade, afastando-o de seu estado bárbaro, dominado por desejos e paixões. A arte, segundo ele, tem o poder de amenizar essa propensão humana à indisciplina dos instintos, uma vez que consegue externar a essência da alma. Através da manifestação artística, o espírito humano se revela, e é por isso que Hegel vê na arte um potencial libertador, capaz de elevar o ser humano a um nível superior de consciência e autocontrole.

Hegel (1999) associou o mal gosto à barbárie. Retomando ao entendimento de que o homem contempla a si diante da arte, o autor registrou que há uma tendência da humanidade em ansiar uma transformação do eu, em buscar alternativas ao que é. Isso justifica o uso de adornos. Nesse ponto, Hegel debate sobre algo paralelo ao grotesco, ao tratar do que foge aos padrões.

Através dos objetos exteriores, o homem procura encontrar-se a si próprio. E não se contente em permanecer tal como é: cobre-se de adornos. O bárbaro tatua-se e abre

incisões nos lábios e nas orelhas. Por bárbaras, absurdas, contrárias ao bom gosto, por deformadoras e até perniciosas que sejam, como a do suplicio infligido aos pés das chinesas, todas estas aberrações têm, no entanto, um fim: o homem não quer ser o que a natureza o fez. Entre os civilizados, o homem realça o seu valor por intermédio da cultura espiritual, porque só entre os civilizados as mudanças de forma, de comportamento e de todos os demais aspectos exteriores são produtos de cultura espiritual (Hegel, 1999, p. 63 e 64).

Ao discutir as tatuagens e incisões corporais de povos originários, Hegel revelou a interseção entre o belo e o grotesco: a insatisfação humana com a realidade e a incessante busca por transcender o dado natural. Essas práticas corporais, embora por ele consideradas deformadoras e contrárias ao bom gosto, expõem o desejo profundo de transformação e de expressão individual. É nesse contexto que o grotesco se manifesta como uma força criativa e transgressora, onde a arte não apenas reflete a realidade, mas a desafia e reconfigura, projetando os sonhos e desejos humanos em novas formas que subvertem as normas estéticas convencionais. Dessa forma, Hegel (1999) sugere que, tanto no belo quanto no grotesco, é o espírito criador que impulsiona a arte, movido pela insatisfação com o que é e pela aspiração por algo além do que a natureza oferece.

A visão de Hegel sobre o "bárbaro" e a sua relação com o mal gosto revela um viés eurocêntrico que hierarquiza culturas e valoriza aquilo que considera "civilizado" em detrimento do que percebe como "primitivo". Essa perspectiva não apenas reflete uma visão reducionista, mas também mascara as contradições históricas de uma Europa que, enquanto buscava o espírito elevado e a cultura espiritual, promovia violência, colonização e genocídios nas Américas, África e Ásia. Esse contraste entre a elevação moral defendida por Hegel e a realidade histórica da barbárie europeia expõe os limites dessa concepção estética.

O grotesco, nesse contexto, surge como uma ferramenta poderosa para evidenciar essas contradições. Como afirmam Sodré e Paiva (2002), ele rejeita a elevação da razão clássica e da moral progressista, preferindo operar no espaço da irregularidade, da catástrofe e do desvio. Suas formas deformadas e sua estética subversiva performam não a ordem, mas a desordem; não o progresso, mas a crítica. É por meio do grotesco que essas hierarquias culturais e sociais são desafiadas, muitas vezes com ironia, riso ou repulsa, revelando as fissuras do sistema dominante.

Assim, enquanto Hegel enxerga a arte como uma manifestação libertadora que eleva o ser humano acima de seus instintos, o grotesco questiona essa elevação ao confrontar as bases de um sistema que se pretendeu superior, mas que perpetuou desigualdades e destruições. A estética grotesca, ao performar na catástrofe, expõe não apenas a falibilidade da moral

"civilizada", mas também a força subversiva daquilo que está à margem, desconstruindo o ideal de um espírito universal e elevado.

Tanto Kant (2009) quanto Hegel (1999) destacam a importância do gênio na criação artística, embora suas abordagens apresentem nuances distintas. Para Kant, o gênio é uma capacidade inata do artista, que não segue regras estabelecidas, mas cria obras de arte originais que servem como novos padrões para a estética. O gênio, segundo Kant, é o responsável por expressar o sublime na arte, permitindo que a criatividade humana se manifeste de maneira única e inovadora. O gênio não pode ser explicado por meio de conceitos racionais, mas é visto como uma expressão da liberdade e da imaginação, capaz de produzir beleza e provocar admiração. Hegel, por outro lado, enxerga o gênio como a personificação do espírito humano em sua forma mais elevada. Para ele, o gênio artístico é capaz de revelar o espírito do seu tempo e de sua cultura através da arte, superando as limitações da natureza e criando uma realidade espiritualizada. A genialidade artística, para Hegel, não é apenas individual, mas está profundamente conectada às transformações culturais e espirituais de uma época. Dessa forma, enquanto Kant foca na liberdade criativa e na originalidade do gênio, Hegel enfatiza a capacidade do gênio de expressar o espírito humano e sua evolução histórica através da arte.

Kant (2009) também valoriza a arte como uma expressão da genialidade humana, capaz de despertar uma sensação de beleza similar à da natureza. Embora a arte imite a natureza, ela transcende a mera imitação ao incorporar a criatividade e originalidade humanas. Kant define o gênio como uma capacidade inata de criar obras de arte que não seguem regras pré-estabelecidas, mas que, ao mesmo tempo, estabelecem novos padrões. O gênio artístico consegue criar uma beleza que, embora seja fruto da habilidade humana, parece tão natural quanto a própria natureza. Em resumo, Kant vê a natureza como uma fonte superior de beleza autêntica e desinteressada, enquanto a arte, embora valiosa e uma expressão da genialidade humana, ocupa uma posição subordinada por ser uma imitação e uma criação intencional.

Na obra *Estética*, Hegel (1999) aborda a questão da genialidade na arte como uma capacidade especial do espírito humano. Ele define o gênio como a expressão máxima da criatividade artística, uma habilidade inata que permite ao artista criar obras que não são meras cópias da realidade, mas que revelam algo mais profundo e espiritual. Para Hegel, o gênio é o responsável por dar forma concreta às ideias abstratas, transformando o pensamento e a emoção em uma obra de arte. Essa capacidade criativa transcende a mera técnica ou habilidade, pois está conectada à essência espiritual do ser humano.

Hegel (1999) também argumenta que a genialidade artística envolve a liberdade do artista para criar, sem se limitar à imitação da natureza. O gênio não segue regras externas fixas,

mas é capaz de estabelecer novos padrões e formas de expressão artística. No entanto, essa criação artística não é um ato puramente individual ou aleatório, mas está em harmonia com as formas espirituais mais elevadas que expressam a cultura e a época em que o artista vive.

Portanto, para Hegel (1999), a genialidade na arte está ligada à capacidade do artista de externalizar o espírito humano através da arte, superando a simples reprodução da realidade sensível e alcançando a expressão do pensamento e da subjetividade humana.

Enquanto Kant e Hegel exaltam o gênio artístico como uma figura central na criação estética, seja como uma expressão individual de liberdade e imaginação (Kant) ou como a personificação do espírito cultural de uma época (Hegel), o Bumba meu boi oferece uma perspectiva radicalmente distinta sobre a construção do saber e da arte. No contexto da brincadeira, o conhecimento e a criatividade emergem de um processo coletivo, onde a centralidade do indivíduo é dissolvida em favor de uma comunidade que vive e cria em constante troca.

A oralidade é a principal via de transmissão e preservação desses saberes, atravessando o tempo em toadas, narrativas e causos que se renovam a cada apresentação. Além disso, o corpo, como linguagem, carrega e comunica história, técnica e sensibilidade. Esse conhecimento, embora não validado por critérios científicos ou legitimado por uma elite intelectual, é profundamente enraizado nas relações sociais e na experiência compartilhada, agregando diversas vivências e atravessando diferentes classes e culturas.

Bakhtin (2010) nos ajuda a compreender essa dinâmica ao destacar que o grotesco se opõe aos cânones modernos e às hierarquias estéticas. O corpo grotesco, como Bakhtin aponta, não é um corpo separado, idealizado ou isolado, mas sim um corpo que se conecta com o mundo, que se liga à terra e às realidades mais materiais e coletivas da vida. No Bumba meu boi, essa ligação é evidente na forma como a brincadeira abraça a pluralidade e rejeita a elevação de uma figura única ou de um conceito ideal. O saber tradicional que permeia essa manifestação cultural subverte as hierarquias do conhecimento "legítimo" ao mostrar que a arte e a criatividade são forças coletivas e inclusivas, ligadas ao chão e ao cotidiano, desafiando os ideais modernos de genialidade.

Kant (2009) e Burke (2016) oferecem contribuições importantes para a compreensão do sublime e sua interseção com o grotesco. Para Kant, o sublime é uma experiência estética que transcende o belo, associada à grandiosidade e ao ilimitado, provocando uma mistura de prazer e temor. O autor ainda vinculou o sublime à ideia de algo que supera a capacidade de compreensão sensorial e gera uma sensação de inadequação da imaginação. Nesse sentido, o sublime aproxima-se do grotesco ao desafiar a ordem e a harmonia típicas do belo, criando um

campo estético onde o desproporcional e o inquietante podem coexistir. Já para Burke, o sublime está profundamente ligado ao terror e ao horror, sendo mais intenso do que o prazer estético comum. Ele considerou que o sublime emerge de emoções poderosas como o medo, a dor e o perigo, os quais, quando observados à distância, despertam admiração e respeito. O grotesco se conecta a essa visão “burkeana”, pois, assim como o sublime, provoca reações ambíguas de fascínio e repulsa, desafiando as normas estéticas convencionais e explorando as fronteiras entre o familiar e o desconhecido. Assim, tanto Kant quanto Burke reconheceram que o sublime e, dessa forma, o grotesco, compartilham uma capacidade de evocar sentimentos extremos e de subverter o ideal do belo.

Ao ressaltar que, embora o belo e o sublime compartilhem semelhanças, eles não são a mesma coisa, Kant (2009) argumentou que ambos proporcionam prazer de maneira imediata, sem depender de lógica ou conceitos determinados, mas pela simples contemplação. No entanto, enquanto o belo é limitado à forma e está relacionado à estrutura do objeto, o sublime transcende essa limitação e está associado ao informe, representando o ilimitado. O prazer no belo está ligado à qualidade do objeto, enquanto no sublime está relacionado à quantidade. Além disso, o prazer do sublime pode provocar uma sensação de inadequação, diferente do prazer inerente que se encontra no belo. Por isso, não é apropriado julgar um objeto natural como sublime, a menos que ele inspire temor ou grandeza avassaladora. Kant argumenta que, quando algo é comparado com o sublime, ele se torna menor, pois a imaginação busca ir além dos limites dos sentidos, avançando em direção ao ilimitado, o que gera uma sensação de inadequação.

Por conseguinte, no belo, o prazer se associa à qualidade, e no sublime a quantidade. Este último é também muito distinto do primeiro por sua índole, visto que o belo implica diretamente um fomento da vida, sendo assim conciliável com os atrativos e com uma imaginação que brinca, enquanto o sentimento do sublime é agrado que só produz indiretamente, a saber: pelo sentimento de impedimento momentâneo das energias vitais e do transbordamento mais intenso delas resultantes: portanto, não parece que nessa emoção haja brincadeira, senão seriedade, na atividade da imaginação, e com o espírito não experimenta apenas atração, mas também desvio, em incessante alternância, o prazer que proporciona o sublime não contém tanto agrado positivo quanto admiração e respeito, quer dizer, merece ser qualificado de agrado negativo (Kant, 2009, p. 91 e 92).

O grotesco, ao se entrelaçar com a noção de sublime, desafia e amplia os limites do belo e do terrível conforme delineados por Kant (2009). Enquanto o sublime kantiano provoca um prazer associado à grandiosidade e à imensidão, frequentemente ligado ao medo e à reverência, o grotesco incorpora elementos que são simultaneamente fascinantes e repulsivos, evocando reações que oscilam entre o riso, o espanto e o horror. Kayser (1957) descreve o grotesco como

um "mundo alheado," onde o familiar se torna estranho, proporcionando uma experiência que, como o sublime, ultrapassa os limites do racional e do familiar, provocando surpresa e desconforto. Bakhtin (2010) acrescenta que o grotesco, através do rebaixamento e da degradação, conecta-se às realidades mais cruas da vida e da morte, tornando-se um espelho distorcido da existência humana. Por sua vez, Sodré e Paiva (2002) destacam como o grotesco rompe com o cânone ao flertar com o disforme e o onírico, transcendendo as regras naturais e criando um espaço onde o sublime e o grotesco coexistem em um contínuo de incerteza e estranhamento. Assim, o grotesco pode ser visto como uma extensão do sublime, onde a quebra da ordem e a distorção das formas geram uma admiração negativa, rica em ambiguidade e complexidade.

O filósofo irlandês também contribui para os estudos da estética ao falar do sublime. O autor defendeu que sua fonte estaria no horror, ou seja, em todos os sentimentos que despertam o terrível, quais sejam: dor, perigo, etc. Isso porque tais afetos seriam capazes de gerar emoções extremas, são paixões que se vinculam à autopreservação. O sublime vem dessas sensações, porém sem vivê-las verdadeiramente. Ele ainda afirmou que essas emoções são mais fortes do que as geradas pelo prazer. Ainda mais poderosa aliada à ideia da morte. Outra dor positiva para o autor é a solidão absoluta, que seria a exclusão social (Burke, 2016).

Sobre a beleza, Burke (2016) a entende como uma característica social. Ele se justificou ao tratar da necessidade humana do sexo, e o amor, a luxúria. Outra forma atrativa que os objetos dessa paixão possuem é a beleza, e dela desperta a afeição, o desejo de ter um relacionamento com o que é belo.

Do assombro, Burke (2016) discutiu que esse é a forte emoção causada pela contemplação do grandioso na natureza. Esse estado petrifica quem o vive, atraído por uma força irresistível, paralisando o corpo e a mente, direcionando essa ao objeto sublime. Ele defendeu que o medo é a força poderosa em capturar a atenção e pensamento.

Assim como o sublime, que Burke (2016) associou ao horror e à intensa emoção que beira o terror, o grotesco também explora as fronteiras entre o familiar e o desconhecido, o belo e o terrível. Enquanto o sublime desperta admiração através do grandioso e do assustador, o grotesco provoca reações ambíguas que misturam fascínio e repulsa. Essa dualidade é central para a estética do grotesco, que, como observado por Kayser, vai além das representações cômicas populares e adentra o domínio das artes visuais eruditas. Ao desafiar as normas estéticas e retratar um mundo desordenado e surreal, o grotesco, assim como o sublime, nos confronta com as profundezas do medo e do desconhecido, questionando a própria natureza da realidade e da humanidade.

Partindo da ideia de que o grotesco é uma categoria estética, Kayser (1957) iniciou sua pesquisa da inquietação ao perceber que os teóricos tratavam do tema apenas da perspectiva popular, das feiras e das manifestações populares que associavam o grotesco ao cômico, deixando uma lacuna nas investigações do grotesco nas artes visuais “eruditas”. Ao falar dos pintores espanhóis, que já eram conhecidos pelas obras voltadas ao grotesco, ele observou um desenho de Goya⁸, “Contra o bem público” e parte de uma interessante pergunta sobre a figura representada: “Trata-se ainda de um ser humano?” (Kayser, 1957, p. 14).

Figura 5 - Contra o bem público, de Goya.



Fonte: Blog Tendências do imaginário, 2017.⁹

A palavra grotesco deriva do vocábulo italiano “grottesca/grottesco”, que por sua vez deriva de “grotta”, ou seja, gruta. A própria origem da palavra já insere o grotesco no universo das artes, pois a gruta italiana referenciada se relaciona com a descoberta no século XV de uma pintura ornamental antiga. Segundo relato de contemporâneos da descoberta, a pintura retratava ornamentos em que elementos mesclavam figuras humanas a animais. Apesar de alvo de críticos que se horrorizaram pela representação fora do real, esses motivos grotescos acabaram virando moda. Rafael Sanzio¹⁰ foi um dos pintores que se utilizaram dessa estética para a decoração. Kayser destaca que a novidade trazida por essa moda é a retratação de um mundo que não obedece a ordem da natureza. Ainda sobre isso, Kayser falou que o grotesco indica “o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente (...)” (Kayser, 1957, p. 20).

Para entender o grotesco, Kayser (1957) caminhou pelas atribuições que levavam obras designadas grottescas, a começar pelo século XVI. Nesse momento, as ornamentações que

⁸ Francisco de Goya (1746-1828), pintor espanhol.

⁹ Disponível em: <<https://tendimag.com/2017/07/20/a-cor-do-abismo/31-goya-desastres-da-guerra-no-71-contra-o-bem-geral-c-1814-15/>>

¹⁰ Rafael Sanzio (1483-1520), pintor italiano.

dispunham de elementos fantásticos, misturando animais e seres humanos em suas representações, o grotesco era atribuído para essas monstruosidades que mesclavam diferentes naturezas. Na Alemanha do século XVIII, com a ascensão de um classicismo que rejeita o grotesco nos ornamentos, houve designações como “sonhos despertados” como o produto do grotesco, algo fantasioso que não deveria ser perseguido pelos artistas. A partir do Romantismo, o grotesco adquiriu um caráter sombrio, afastando-se do seu lado jocoso. O sinistro é observado em obras como as de Shakespeare¹¹, Hoffmann¹², entre outros. Há também o grotesco ridículo, que contempla obras como “Dom Quixote”¹³. Ainda, foi-se associado ao burlesco, com a *commedia dell'arte* e nas apresentações dos Arlequins¹⁴. Eram nessas apresentações que o grotesco performava juntamente com o cômico. O componente quimérico era coroado pelo uso das máscaras, que traziam à face humana elementos animais, como narizes projetados, engrandecidos, distorções no formato da cabeça, etc.

Contudo, a partir do século XVIII, momento das caricaturas, percebeu-se a necessidade das delimitações para estabelecer uma categoria estética, pois as ilustrações que acompanhavam obras como “As viagens de Gulliver”¹⁵ foram percebidas como arte relevante. Essas artes que se afastaram das reproduções miméticas da natureza, habilidades tidas com excelência a serem alcançadas, se valiam da desproporção para expor seu objeto. Era visível o grotesco, usado como esfera do sobrenatural e do absurdo, pois nele as regras da realidade não atuam da mesma forma. O efeito desse tipo de obra gera fortes sensações no espectador, que experimenta desde o sorriso face ao deforme, como asco perante o monstruoso, um desamparo perante o mundo desordenado (Kayser, 1957).

Mikhail Bakhtin (2010) contribuiu para o entendimento da estética do grotesco na sua obra “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”. Essa pesquisa empreendeu um estudo sobre a obra de Rabelais, que tem o feito de integrar o popular com o lúdico. O texto por Bakhtin analisado traz um retrato da tradição popular da Idade Média e do Renascimento, e ainda repercute o legado cultural da antiguidade e as tradições saturnais romanas. Tais manifestações populares, seus ritos e festas de praça e rua, exteriorizam uma percepção mundo que se insurge contra a ordem oficial. Ainda que o objeto

¹¹ William Shakespeare (?-1616), poeta e dramaturgo inglês.

¹² E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor alemão.

¹³ Dom Quixote de la Mancha é um livro escrito pelo espanhol Miguel de Cervantes, publicado em 1605.

¹⁴ O Arlequim, personagem da *Commedia dell'arte*, é um “criado bobo, desmiolado, astuto e bastante esperto, sempre estava tentando enganar seus patrões por dinheiro, mas geralmente falhava”. (Vieria, 2017, p. 36) O autor ainda destaca que seu figurino era tido como feio e grotesco. Outro elemento do grotesco observado era sua comichão.

¹⁵ As viagens de Gulliver é um romance satírico do escritor irlandês Jonathan Swift, publicado em 1726.

desse estudo remonte à Idade Média e ao Renascimento, o realismo grotesco ainda tem suas características presentes em festividades populares atuais.

A arte, em sua essência, transcende o tempo, carregando consigo elementos de épocas anteriores que continuam a reverberar nas manifestações culturais contemporâneas. Muitos aspectos da cultura medieval, com suas expressões populares ricas em simbolismos, rituais e festividades, encontram eco nas tradições que ainda hoje são celebradas em diferentes partes do mundo. No Brasil, o Bumba meu boi é possível observar traços da cultura popular medieval, como o grotesco, o cômico, e o uso do corpo como veículo de expressão social, elementos que permanecem presentes e relevantes. O cazumba é um personagem que, por vezes, assume uma personalidade zombeteira, personificando a comicidade das apresentações do sotaque da Baixada.

O cazumba mascarado age no sentido da graça, da artimanha, da brincadeira, caracteriza-se por ser o responsável por abrir a roda, criando uma relação intensa com o público que está assistindo e, ao mesmo tempo, depois da roda formada, permanece dentro dessa roda, girando, passando por todos os integrantes e brincando com quem der vontade, de maneira muito espontânea e original. O som do seu badalo anuncia sua chegada, sua bata denuncia suas crenças, interesses e devoções, sua careta remete a alguma “doidice”, um estilo, uma brincadeira: ele se diz por sua vestimenta (Manhães, 2009, p. 58).

O riso tem papel fundamental na festa popular. É um riso festivo, todos participam desse fenômeno, é universal e ambivalente, visto que é alegre e sarcástico, alvoroçado e jocoso. Os próprios risonhos são alvo do escárnio. Esse riso transgride a ritualidade do sagrado, pois é essencialmente humano (Bakhtin, 2010).

Bakhtin (2010) sugeriu que há uma fronteira que divide os ritos oficiais das festividades populares. Aqueles são empreendidos pelas instituições sociais mais tradicionais, como a Igreja e o Estado, onde é presente a relação de verticalidade entre as pessoas de autoridade e os demais, e servia para preservação de um sistema. Nas manifestações populares voltadas ao cômico impera uma espécie de segundo mundo, exterior às regras sociais estabelecidas por essas instituições. Há um estado de saída das amarras da vida cotidiana. Nas comunidades primitivas se observava apenas esse mundo destituído de regras, igualmente sagrado e profano. A partir do regime de classes, esse fenômeno se tornou evidente, como nos carnavais da Idade Média. Nessas festividades há uma liberdade dos dogmas religiosos. É observado também um aspecto teatral, de jogo, sem palco, “é a própria vida apresentada com os elementos característicos de representação” (Bakhtin, p. 6, 2010).

A pesquisadora Coelho (2023), ao acompanhar as apresentações do Boi da Floresta pelas ruas do bairro Liberdade, observou a estreita relação mantida pela comunidade com essa

manifestação cultural. Durante as festividades, moradores do bairro demonstram um forte envolvimento, participando ativamente dos cortejos, cantos e danças. Esses momentos festivos alinham-se à visão de Bakhtin sobre as manifestações populares, na qual um "segundo mundo" emerge, exterior às regras sociais estabelecidas pelas instituições formais. Durante as celebrações, a comunidade local experimenta uma espécie de suspensão das normas cotidianas:

Pude observar que, quando o Boi passa, os vizinhos observam na porta e até mesmo se juntam ao cortejo. As visitas às casas dos vizinhos, que acontecem tanto no batizado quanto na morte do boi, mantêm os laços de vicinalidades, bem como os laços com o próprio espaço. Reily (2016) considera que sons e músicas trazidos nas procissões são fundamentais para a existência desses eventos, que constituem maneiras singulares de existir e contestar cenários públicos. Nesta linha, considero que ao brincar o boi na comunidade ocupa-se o espaço, circulase pelas ruas à noite, de madrugada, dá-se continuidade a uma maneira de existir (Coelho, 2023, p. 105).

Outro elemento observado por Bakhtin (2010) é que no carnaval medieval não há limitações espaciais, o que lhe confere um caráter universal, visto que cada indivíduo ali é partícipe dos atos de renascimento e renovação ali encenados. É nesse contexto que o indivíduo pode viver o coletivo. “As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana” (Bakhtin, p. 7, 2010).

Outra característica marcante das festividades é a temporalidade, e essa é marcada por um tempo real e por um tempo cósmico. É celebrado a morte e a ressurreição, alternância registrada por essa vida que se difere da ordinária. Em contraposição, as festas oficiais serviam aos propósitos da estabilidade, da imutabilidade, que eram contrários à natureza do próprio ser humano, mas serviam para perpetuar um regime. Já as manifestações populares eram momentos de liberdade, ainda que temporária, das relações hierárquicas (Bakhtin 2010).

A temporalidade das festividades populares, como o Bumba meu boi no Maranhão, articula-se entre o tempo real e o tempo cósmico, marcando ciclos de morte e ressurreição que transcendem a vida ordinária. A brincadeira do boi acontece anualmente no Estado do Maranhão. O momento mais importante para as apresentações é o mês junino. Contudo, há preparações que antecedem o mês de julho, iniciando-se já a partir do Sábado de Aleluia (último dia da Semana Santa). No dia 24 de junho é comemorado o dia de São João Batista, data em que muitos grupos se reúnem para realizar o batizado do boi. Nesse ritual, o boi é benzido, ou seja, jogam água benta no couro da armação do boi. Após isso, os padrinhos são homenageados. Essa benção também exerce a função de abençoar o grupo durante o ciclo festivo daquele ano. No dia 28 de junho, dia de São Pedro, os grupos se dirigem para a Capela de São Pedro, no bairro Madre Deus, numa festividade em homenagem ao santo. No segundo semestre, os grupos se organizam para ritualizar a morte do boi.

Bakhtin (2010) introduziu a concepção de rebaixamento no realismo grotesco, ao observar que nesses momentos da festa popular é percebido que o corpo coletivo, cósmico, visto como uma totalidade indivisível, liga-se primordialmente à terra, separando-se do que é tido como elevado e espiritual. Essa ligação degrada, materializando essa existência. Essa degradação vincula ao que é tipicamente terreno, associado ao ventre, ao nascimento e à ressurreição e, portanto, à concepção, a gravidez, ao coito, ao parto, etc. E todo esse processo não perde sua ambivalência, isto é, sua conexão com o positivo (regenerador) e o negativo (destrutivo).

A obra “O império do Grotesco”, de Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), traça a permanência do grotesco em diferentes esferas da história da arte e das mídias, afirmando a potência dessa estética na sua possibilidade de rir diante do horror ou do desproporcional, afinal, o grotesco desafia a forma canônica do que é entendido por arte.

Ao situar o leitor em diversos acontecimentos públicos, tais como: programas televisivos que transmitem lideranças religiosas expulsando demônios de seus fiéis, reportagens que noticiam eventos absurdos como o congelamento da cabeça de entes queridos para execução de experimentos, ou filmes e séries televisivas que se utilizam dessas narrativas bizarras para causarem fortes impressões; Sodré e Paiva (2002) identificaram a capilaridade do grotesco em diversos campos da vida.

O grotesco rompe a normalidade dos fatos, ele se manifesta nesse desconforto perante o absurdo. Quando líderes de Estado, grandes pensadores, figuras públicas respeitadas, pronunciam palavras mundanas e frases descabidas, que desassocia de sua função institucional solene, estamos diante do grotesco.

O “humor negro”, o culto ao disparate, a amostragem pública de “aberrações humanas”, todo esse contrassenso que provoca no indivíduo o riso frente ao ridículo, ou o nojo desproporcional, fazem parte do cotidiano absurdo da existência humana. Tolice, asneira, insensatez, incongruência, paradoxal, todas essas são características que permeiam a ideia do grotesco. Essa é a força que a arte grotesca revela: coloca uma lupa nessas contradições, e revela que a ordem e harmonia buscada pela estética clássica não contemplam todas as variações da realidade.

Sodré e Paiva destacaram que essas combinações insólitas estão comumente associadas ao “fenômeno da desarmonia do gosto ou *disgusto*” (Sodré e Paiva, 2002, p. 17). Contudo, eles destacaram que o grotesco não se compreende como antagônico da beleza, ou seja, o feio, nem sequer tem qualquer associação direta à essa. Contudo, o belo, relacionado pela estética clássica com a harmonia e simetria, e o grotesco sendo equiparado a desproporção, parece-me que

ambos encontram-se em espectros opostos. Todavia, os autores defenderam que um objeto pode ser considerado belo ou, pelo menos não feio, e ainda causar ojeriza.

Os autores, ainda, identificaram nas obras de Ticiano, Leonardo da Vinci, Dürer e Della, elementos do grotesco, pois os artistas exploraram temas de transfigurações, que mesclavam as figuras de homens e animais. A animalidade desses seres híbridos, rompia com as normas da natureza e cultura, que geralmente orientavam a criação artística. Mas essas transgressões ligavam essas obras ao entendimento de rebaixamento diante de valores superiores, que afastam o fazer artístico da condição humana (Sodré e Paiva, 2002).

Ainda sobre o caráter transgressor do grotesco, os pesquisadores identificaram essa estética em movimentos artísticos como o barroco, que desafia a homogeneidade, e carrega a contradição. Na arquitetura, esculturas que integram animais, grutas artificiais, bancos rústicos, como no “Barrochus Rupestris”. O corpo, no barroco, encerra uma animalidade que impede a alma de elevar-se ao divino, afinal, “o grotesco funciona por catástrofe” (Sodré e Paiva, 2002, p. 25). Não há uma busca pela moralidade, ou apoio na razão clássica, “trata-se de mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada” (Sodré e Paiva, 2002, p. 25). Inconciliável padrão, que dele resulta o espanto e o riso.

Há de se falar na espiritualidade dentro do grotesco na arte maneirista, que está incluída no período de transição entre o barroco e o renascimento. O grotesco atravessa o onírico, de modo que a arte maneirista dialoga com o ser imaginativo, que não corresponde ao pensamento lógico racionalista. É nessa quebra com a realidade que residem os monstros. Na cristandade, revela a danação dos “injustos”, de forma irônica, pois a separação deles com os que se identificam como superiores não é tão grande quanto se imagina. O Jardim das Delícias Terrenas, de Bosch, une o grotesco com a temática cristã (Sodré e Paiva, 2002).

Figura 6 - O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch.



Fonte: Wikiart, 2023.¹⁶

O grotesco subverte hierarquias. Instituições têm suas concepções questionadas. O corpo grotesco tem suas características racionais repensadas, modificadas, e as fisiológicas evidenciadas, a ponto de simbolizar uma aliança com a natureza humana com sua animalidade intrínseca. Destaca os instintos, que perpassam a luta pela sobrevivência, e a inevitável morte. Desse modo, as regras civilizatórias dão lugar à liberdade da natureza, por isso há a proximidade com o animalesco e pouca afeição pelas limitações sociais.

O grotesco torna-se uma radiografia inquietante, surpreende, às vezes risonha, do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade (Sodré e Paiva, 2002, p. 60).

Assim, o império da racionalidade começa a ser questionado, já que o pensamento positivista não conseguiu atender plenamente aos anseios da sociedade. A crença de que o ser humano pode encerrar em si toda a plenitude da moralidade é abalada.

Em sua obra “A Idade Neobarroca”, Calabrese (1999) investigou o gosto estético de seu tempo, caracterizado como o período pós-vanguarda. Ele rejeitou o termo “pós-contemporâneo” frequentemente associado a esse período, defendendo que os fenômenos culturais relevantes de

¹⁶ Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/hieronymus-bosch/o-jardim-das-delicias-terrenas-1515>>

sua época são marcados por uma estrutura interna específica que os aproxima do barroco. Contudo, Calabrese evitou o anacronismo ao propor uma metodologia que considera a dualidade entre forma e história. Para ele, o sistema cultural, constituído por componentes formais definidos e descrições históricas específicas, pode ser transposto para qualquer época ou espaço, desde que os elementos formais do sistema cultural estejam presentes.

A partir dessa perspectiva, o barroco, tradicionalmente associado ao período entre o final do século XVI e meados do século XVIII, pode ser identificado em outros contextos culturais, caso as suas características formais sejam observadas. Essa abordagem rompe com a ideia de história como um processo contínuo, substituindo-a por uma visão de confronto e competição entre momentos culturais. Calabrese (1999) identificou dois sistemas culturais principais: o barroco e o clássico, cujos elementos entram em conflito ao longo do tempo. Assim, a história da arte deixa de ser entendida como uma simples sequência de períodos e passa a ser vista como uma interação dinâmica entre formas que se configuram de acordo com as especificidades de espaço, matéria, espírito e tempo.

Calabrese (1999), ao explorar as categorias de valor, argumentou que os juízos estéticos estão intrinsecamente relacionados aos valores estabelecidos por um grupo social. O gosto, segundo ele, é a manifestação dessas relações de valores em diferentes níveis de conflito. Sua homologação ocorre por meio do discurso, que canaliza e organiza esses valores. Nesse sentido, o autor definiu o clássico como categorias de juízo direcionadas para homologações estáveis e normativas, enquanto o barroco opera de forma contrária: suas categorias desestabilizam a ordenação de sistemas, desafiando a segurança dos valores e sujeitando-os à desordem.

Dentro dessa dinâmica, Calabrese (1999) introduziu o conceito de "limite" como um ponto de tangência onde valores convergem, permitindo a coexistência de funções semelhantes. Quando o limite é rompido, perde-se também o contorno que define esses valores, criando espaço para o novo. Essa tensão sobre os limites provoca um atrito com os contornos, mas sem destruí-los completamente. Em contrapartida, o excesso emerge como uma ação cultural que opera além dos limites, habitando o território após a ruptura desses contornos.

Essa análise propõe uma compreensão da história da arte e da cultura que transcende a linearidade cronológica, permitindo que os movimentos culturais sejam interpretados não como um momento fixo no passado, mas como uma estrutura estética que pode emergir sempre que determinados elementos formais estejam presentes. Ao adotar essa metodologia, Calabrese (1999) ampliou o campo de investigação da arte, posicionando-a como um terreno de conflitos entre sistemas culturais que dialogam e se confrontam através das eras.

O texto de Calabrese (1999) sobre o barroco e sua relação com o gosto estético dialoga diretamente com as concepções do grotesco apresentadas por Bakhtin (2010), Kayser (1957) e Sodré e Paiva (2002). A abordagem de Calabrese, que contrapõe os sistemas culturais clássico e barroco, reflete um confronto de valores que ressoa no grotesco, entendido como uma ruptura com a estabilidade e a normatividade típicas do clássico. Essa dualidade entre limite e excesso que ele apresenta é central para a estética grotesca, que desafia contornos e rompe fronteiras, criando espaços de desordem e subversão.

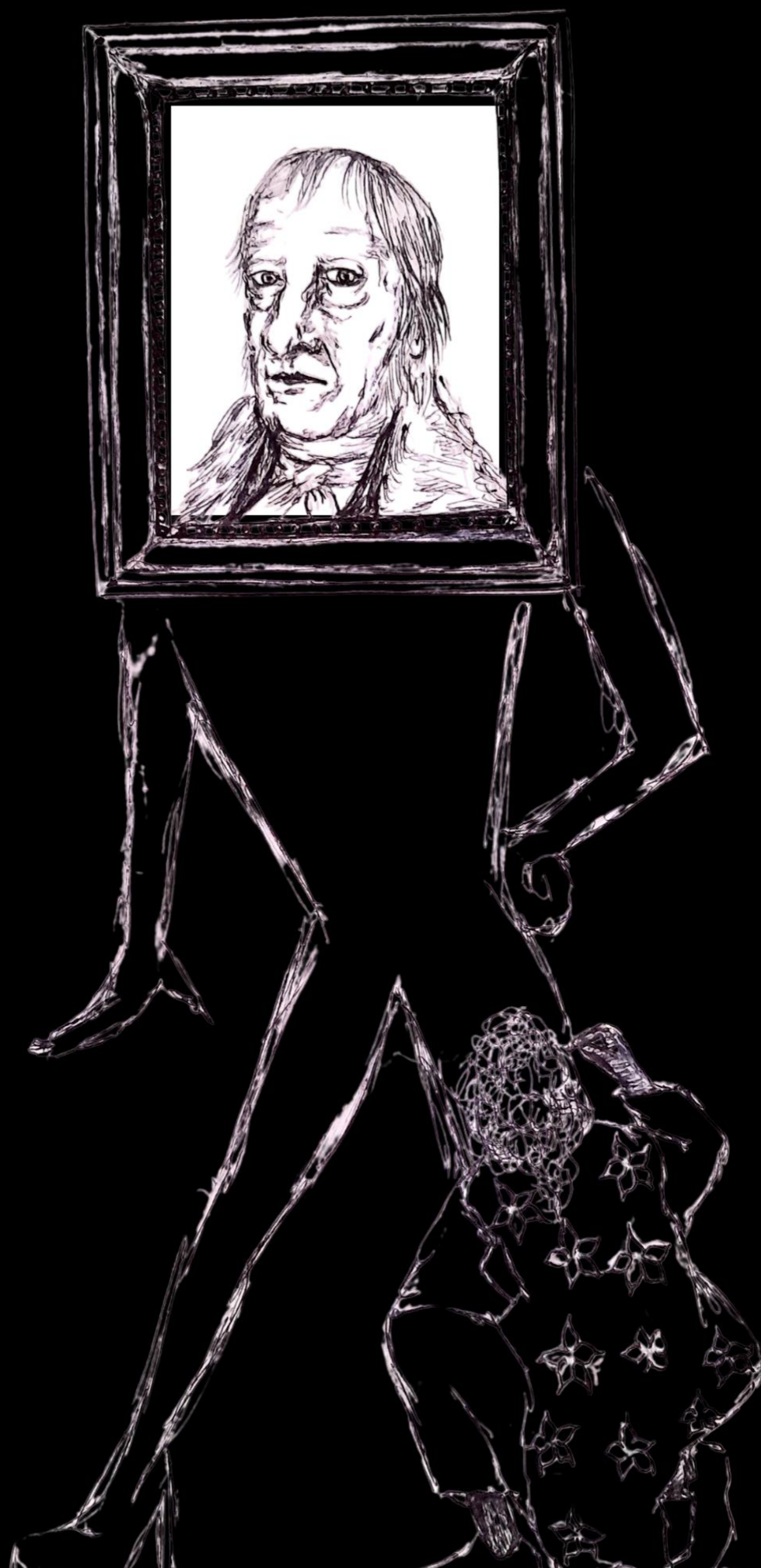
Para Bakhtin (2010), o grotesco é uma estética que rejeita o isolamento do corpo e o eleva como parte de um ciclo contínuo de vida e morte, conectando-se à terra e às realidades mais cruas da existência humana. Essa visão encontra paralelo na ideia de Calabrese (1999) de que o barroco desestabiliza sistemas ordenados, submetendo-os a uma tensão que revela novas possibilidades estéticas e culturais. Kayser (1957), ao descrever o grotesco como um "mundo alheado", onde o familiar se torna estranho, reforça a ideia de que o grotesco provoca um desconforto estético que subverte o ideal do belo. Essa característica grotesca é também um reflexo do excesso descrito por Calabrese, que ultrapassa os limites estabelecidos para explorar o desconhecido e o caótico. Sodré e Paiva (2002), por sua vez, destacam o grotesco como uma estética que transcende as regras naturais e cria um espaço onde o disforme e o onírico coexistem. Essa visão dialoga com a metodologia de Calabrese, que propõe uma história da arte não linear, mas composta por conflitos e diálogos entre formas que desafiam as normas de seu tempo.

Calabrese (1999) associa limite e excesso a dois modos distintos de ação cultural: o primeiro, que caracteriza períodos de gosto pela afirmação de normas e pela estabilidade, se relaciona com a estética da beleza; já o segundo, que desafia essas normas e valoriza a quebra de convenções, encontra expressão no grotesco. Essa oposição reflete a alternância histórica entre períodos que buscam a harmonia e outros que celebram a subversão, mostrando como essas dinâmicas moldam os sistemas estéticos e culturais ao longo do tempo.





Figura 7 - Cazumba provocando Hegel.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

2. O BUMBA MEU BOI: ENCANTARIAS DE UM MUNDO ALHEADO



Capítulo 2: O bumba meu boi no Maranhão: encantarias de um mundo alheado

“Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as ideias dominantes sobre o mundo” (Bakhtin, 2010, p. 43).

O Maranhão é berço de muita tradição e cultura popular, tendo o Bumba meu boi maranhense como um dos seus símbolos mais identitários. Essa manifestação cultural já foi retratada pelo renomado escritor Josué Montello em sua obra “Os tambores de São Luís” (1975), na qual o autor descreve as festas juninas e a presença marcante do boi e de outros personagens do auto nas celebrações de rua. Desde o século XIX, essas tradições já encantavam e reuniam pessoas na cidade de São Luís, reforçando a riqueza e a vitalidade da cultura local.

O Boi segue como parte ativa da vida cultural do Maranhão, mantendo sua relevância até os dias atuais. Um exemplo disso é o projeto de pesquisa e extensão “Caminhos da Boiada” (2024), que contabilizou cerca de 450 comunidades envolvidas na brincadeira em todo o estado. Desse total, 103 terreiros de Bumba meu boi estão concentrados apenas na região metropolitana da Grande São Luís, demonstrando a força e a vitalidade dessa tradição na capital e seu entorno.

Ao estudar o Bumba meu boi no Maranhão, a pesquisadora Letícia Cardoso (2016) identificou um fenômeno de apropriação da festa por lideranças políticas, que a transformaram em um símbolo cultural do estado. A partir da gestão de Roseana Sarney¹⁷, o boi foi inserido no circuito promovido pelo poder público, ganhando aceitação até mesmo entre as elites locais. Essa realidade, no entanto, contrasta com as origens da manifestação: nos primeiros registros históricos, o Bumba meu boi era uma brincadeira marginalizada, protagonizada por escravizados, indígenas, pobres e outros grupos rejeitados pela sociedade elitista da época.

É nessa imagem de uma população marginal que subverte a ordem social durante a brincadeira, nessa suspensão temporária da realidade, que o grotesco se manifesta com clareza. Segundo Cardoso (2016), o Bumba meu boi, em sua origem, possuía um caráter contestatório, desafiando a estrutura hierárquica da sociedade aristocrática. Embora esse aspecto crítico tenha perdido força devido à ressemantização necessária para sua aceitação pelas elites (um fenômeno mais recente), seu espírito desafiador ainda persiste, especialmente em grupos menores e apresentações de bairro, onde a essência subversiva da tradição resiste.

Esse processo de “asepsia” (Cardoso, 2016) promoveu uma remodelação de elementos centrais da brincadeira, adaptando-a ao gosto das elites. As toadas, antes marcadas por letras

¹⁷ Governadora do Estado do Maranhão nos períodos de 1995 a 2002, e de 2009 a 2014.

contestatórias e críticas ao poder estabelecido, passaram a exaltar principalmente a natureza, abandonando seu caráter político. Na esfera visual, observa-se uma valorização estética: adereços modernos como luzes de LED, máscaras mais elaboradas e indumentárias luxuosas tornaram-se comuns. Essa transformação é particularmente visível no protagonismo de personagens como as índias, agora figuras centrais em muitos grupos, vestidas com trajes exuberantes e executando coreografias graciosas, elementos que ampliaram a aceitação do Bumba meu boi entre os setores mais abastados da sociedade. Sobre isso, Nadir comenta o lugar do Boi Floresta diante desse cenário:

O orquestra vem trazendo mais amostra do corpo. A referência mais do carnaval. E o corpo fica mais a amostra. Os bois tradicionais não direcionam para essas questões de estética corporal. Não, é mais voltado. Para? Para o personagem, para a indumentária. Quem vai olhar o boi, ele não tem o olhar desviado para o corpo da pessoa, de quem está ali. Ele fixa o olhar e a concentração é na indumentária. Esse é um detalhe muito forte, que os grupos tradicionais têm uma característica muito forte [Depoimento de Nadir, concedido a Brenda Sousa em 08.02.2025].

Nessa mesma discussão, Luciano, cazumba do Boi da Floresta, reforça a importância da autonomia dos brincantes na construção de sua identidade dentro da tradição. Em seu depoimento, destaca que a escolha das indumentárias deve ser guiada pelos saberes ancestrais do grupo, não por imposições externas ou modismos. O Boi da Floresta, conhecido por manter características visuais próprias, exemplifica como a conexão com as raízes pode servir como resistência aos processos de padronização estética que acompanham a espetacularização da cultura popular.

Voltando pro Cazumba, a gente tem essa liberdade... A única coisa que ele chama atenção, Brenda, e isso foi em reunião, eu lembro da fala de Talyene, inclusive. Talyene disse assim, quanto aos Cazumbas, o setor do Cazumba tem liberdade pra poder se mostrar da forma. Da forma que quiser, visualmente. Ah, quer botar um adereço na careta, quer botar um adereço na bata, quer ter um adereço em mão, tudo bem. Mas lembrando sempre da tradição. Que esse boi aqui é um boi de promessa pra São João e é o boi mais tradicional. A gente brinca tradicionalmente como se brincava lá em São João Batista. Então a gente não venha pra cá com LED, não venha pra cá com torres altíssimas, não venha pra cá com coisas que vai descaracterizar a tradição [Depoimento de Luciano, concedido a Brenda Sousa em 12.02.2025].

Assim como o Bumba meu boi surgiu das mãos marginalizadas de escravizados, indígenas e pobres (carregando em sua origem o DNA do grotesco e da subversão), a criação do Boi da Floresta por Apolônio Melônio no século XX reafirma essa brincadeira como expressão de resistência cultural. Nascido em 1948, na vila de Canarana e estivador sobrevivente da tragédia do Maria Celeste¹⁸ (1954), Apolônio não apenas fundou grupos como

¹⁸ Navio cargueiro que foi atingido por um incêndio em 1954.

o Boi de Pindaré, mas em 1972 deu vida ao Boi da Floresta, manifestação que, sob sua liderança, manteve o compromisso com as indumentárias tradicionais e a autonomia dos brincantes. Sua trajetória, que incluiu ainda a criação do Tambor da Floresta, também conhecido como Tambor de Crioula Prazer de São Benedito, exemplifica como o legado do Bumba meu boi continua sendo tecido por mestres que, mesmo em novos contextos históricos, preservam o caráter comunitário que sempre definiu essa manifestação.

Nesse contexto, o grotesco, em sua essência feia, torta e contraditória, surge como elemento de resistência. Enquanto o processo de "asepsia" tenta domesticar a brincadeira, apagando suas arestas críticas e impondo padrões estéticos convencionais, a permanência do grotesco nas apresentações de bairro e grupos menores mantém viva a subversão original do Bumba meu boi. É precisamente na deformação, no exagero e na inversão de papéis que a tradição preserva seu poder de questionamento, lembrando que, por trás do espetáculo aceito pelas elites, pulsa ainda o coração rebelde dessa manifestação popular.

2.1. Elementos constitutivos da brincadeira

Em 2019, o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão foi incluído na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. A extraordinária diversidade dessa celebração, que incorpora as múltiplas raízes culturais que formam as identidades brasileiras, recebeu destaque do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda da UNESCO, em sua reunião realizada em Bogotá, na Colômbia, em 11 de dezembro (Brasil, 2019).

De acordo com o Instituto Nacional de Referências Culturais, existem cerca de 440 grupos de bumba meu boi no Maranhão, cada qual com suas peculiaridades, abrangendo diferentes sotaques, estilos, formas, cores, texturas e sonoridades. Essa festividade agrega música, dança, teatro e artesanato, representando uma valiosa expressão da cultura popular maranhense, sendo transmitida de geração em geração por meio de processos de comunicação oral e visual. O guarnecimento, ou preparo, é o momento inicial da celebração, marcado por uma toada que sinaliza aos participantes o momento de reunir-se, preparar e organizar o conjunto antes de sua primeira apresentação (Cutrim, 2021).

O que os estudiosos convencionaram chamar de auto, os brincantes denominam matança, comédia ou palhaçada, de acordo com os sotaques e com as regiões. Então, o bumba meu boi no Maranhão é um folguedo que pode ser compreendido como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral? O folguedo, no Maranhão, engloba tudo isso. Impossível não aceitar sua teatralidade (Borralho, 2018, p. 165).

Considerando o Bumba meu boi como um fenômeno estético, é possível reconhecer, através dos sentidos, os saberes inscritos nessa expressão artística, rica em cores, formas e ritmos. Essa vivência vai além da simples observação, proporcionando uma conexão profunda entre o indivíduo e o universo simbólico que o envolve (Viana, 2006).

Essa manifestação das tradições maranhenses reúne elementos constitutivos que configuram uma linguagem estética expressa pelos corpos humanos que as cultivam. Essa linguagem também se constitui enquanto expressão educativa nas formas de ser e de viver em sociedade, no espaço e no tempo, criando e recriando estruturas, modos de ser e de fazer dos seus sujeitos sociais. Vislumbramos esse cenário como espaço que reúne diferentes códigos estéticos de viver, ser, produzir e circular conhecimentos, pois através do canto, da dança, das ações para a organização do grupo estabelecem-se diferentes estratégias de leitura de mundo. Movimentando-se, reorganizam-se, informam-se sobre a cultura e sobre si mesmo. Em tempo, cabe dizer que, compreendemos a educação enquanto aprendizagem da cultura ou sela, como forma concreta de relação entre o ser humano e o mundo (Viana, 2006, p. 16-17).

Elementos do cômico foram observados por Vasconcelos (2007) nos autos do Bumba meu boi, apesar das denominações serem diversas, a depender do grupo e localidade. Os autos, são predominantemente referentes ao enredo da história do “conflito do desejo de Catirina que quer comer a língua do boi preferido do patrão” (Vasconcelos, 2007, p. 20). Para essa narrativa, têm-se atribuídos termos como “matança, comédia, palhaçada e doidice” (Vasconcelos, 2007, p. 20). A autora destacou o caráter zombeteiro e crítico dos papéis do palhaço, ou brincante, do qual subverte as noções de poder e as estruturas sociais.

Semelhantemente Bakhtin (2010), considerou o grotesco como recurso libertário, contribuindo na interrupção momentânea das regras sociais e desconstrução dos tabus. Essa inversão da ordem social era um elemento presente nas festas populares, manifestando-se, por exemplo, em máscaras, figurinos, etc. “O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” (Bakhtin, 2010, p. 265). Era através dos exageros, das imagens grotescas, que se evidenciava as características satíricas dos atos. Dessa forma, é mediante o grotesco que o momento da celebração rompe com o “mundo oficial”, dominado pelo Estado e pela Igreja. Oferecendo uma visão de um “mundo não-oficial”, exterior a essas instituições, criava-se tipos de dualidade na percepção do mundo e da vida.

No Bumba meu boi, os brincantes e personagens encarnam uma dualidade que é, ao mesmo tempo, fascinante e complexa. Essa dualidade pode ser explorada através do conceito de “corpo grotesco,” conforme desenvolvido por Mikhail Bakhtin (2010). O corpo grotesco é aquele que está em constante metamorfose, sempre inacabado e em processo de transformação.

Ele se distancia das representações idealizadas e estáticas, abraçando o excesso, o exagero e a fusão entre o humano, o animal e o sobrenatural.

Nessa brincadeira, essa ideia se materializa de maneira evidente nos figurinos, nas máscaras e nos movimentos dos brincantes. Os personagens, com suas formas ampliadas e distorcidas, suas máscaras animais, e seus adereços exuberantes, são expressões vivas desse corpo grotesco, que desafia as normas e celebra a fluidez entre diferentes estados de ser. A brincadeira não só incorpora, mas também exalta essa visão do corpo como algo mutável, híbrido e eternamente conectado às forças da vida e da morte, do cômico e do trágico, do sagrado e do profano.

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. (...) Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados (Bakhtin, 2010, p. 21).

Em entrevista, Nadir revelou uma característica marcante da tradição do Boi da Floresta: originalmente, os brincantes eram exclusivamente homens, assumindo desde os bordados e a cozinha até a encenação de personagens femininas, como a Catirina. Essa fala confirma o que foi identificado nas brincadeiras do Boi por Cascudo:

Nascido dos escravos e pessoas pobres, agregados dos engenhos e fazendas, trabalhadores rurais e de rudes ofícios nas cidades, sem participação feminina (não que incluísse a ordem régia de D. Maria Primeira em 1789, proibindo mulheres no palco, e sim impossibilidade de auxílio mulheril nas circunstâncias sociais em que nasceu o auto) é o único folguedo brasileiro em que a renovação dramatiza a curiosidade popular. E sua alteração não prejudica a essência dinâmica do interesse folclórico, antes o revigora numa expressão indizível de espontaneidade e de verismo. (Cascudo, 1972, p. 195)

A tradicional divisão de gênero no Bumba Meu Boi, que relegava as mulheres a funções secundárias como as "mutucas" que iluminavam os cortejos com candeieiros, refletia uma estrutura patriarcal comum em muitas manifestações culturais populares. Nesse contexto, a ascensão de Nadir Cruz à liderança do Boi da Floresta representa uma significativa ruptura com esses padrões históricos. Sua trajetória, de brincante a coordenadora do grupo, simboliza não apenas uma mudança individual, mas uma transformação nas dinâmicas de gênero dentro da cultura popular.

Era um grupamento, digamos assim, só de homens, né? Só homens que dançavam, que brincavam. Não tinha mulher... quer dizer, as mulheres existiam nesse território, mas era sempre em atividades coadjuvantes. Elas levavam uma toalhinha ali para enxugar, para dar aquele gole de cachaça. Sempre tinham os preferidos, assim. E essas

mulheres que acompanhavam o Bumba meu boi, elas eram chamadas de mutuca. Então, as mutucas, elas tinham muitas funções. Dentre elas era, digamos assim, trazer o conforto para aquele homem que, geralmente, ela elegia um [Depoimento de Nadir, concedido a Brenda Sousa em 08.02.2025].

A participação exclusivamente masculina nos primeiros anos do Boi da Floresta, onde homens assumiam desde o bordado até a interpretação de personagens femininas como a Catirina, não configurava, em si, uma subversão consciente dos papéis de gênero. Contudo, essa dinâmica revela uma semiótica particular: ao incorporar atividades e figuras culturalmente associadas ao feminino, os brincantes recriavam, ainda que não intencionalmente, o que Bakhtin (2010) chamaria de corpo grotesco — um espaço de ambiguidade onde fronteiras simbólicas (como masculino/feminino) se dissolve nessa temporalidade cósmica.

A brincadeira do boi tem uma trama central: o desejo de mãe Catirina pela língua do boi. Essa gestante, esposa do empregado do fazendeiro, ou seja, em posição de subserviência perante a autoridade local, subverte os papéis sociais e movimenta a história com sua difícil pretensão: possuir a figura central, o boi mais bonito e valente da fazenda.

A mulher que gesta, é uma representação do corpo grotesco, visto ser dois corpos em um, representando a vida e a morte: o corpo que nasce e o que eventualmente desaparecerá para dar vida ao outro - corpo criado e criador. Gerando vida, ela exerce poder sobre o boi, decidindo por sua morte.

Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo (Bakhtin, 2010, p. 23).

Ainda sobre Catirina, o brincante que a interpreta na Boi Floresta é um homem mascarado, usando vestido longo e colorido. Esse corpo brincante masculino atravessa vivências de uma mulher, entrelaçado de uma natureza travestida, dois corpos em um. Ou ainda, três corpos em um: do homem, da mulher, da criança em seu ventre.

O boi, o ser inocente e sem mácula, tem seu destino determinado por pretensões alheias a sua vontade. Ele foge, mas seu destino é inexorável. Contudo, seu sacrifício é revertido em nova vida. As entidades espirituais o revivem, e ele retorna em grande festa. Na brincadeira, o artefato é uma estrutura armada, vestida pelo brincante que é chamado de miolo do boi. Esse manipulador dança, gira, corre e balança.

Pai Francisco, esposo de Catirina, é o vaqueiro encarregado em cuidar do boi, serve ao patrão e dono do boi, mas acaba obedecendo os desejos da esposa. Descumprindo seu dever,

Francisco furta e mata o boi. Sua transgressão desafia o poder maior e, por isso, é preso e castigado. São dois extremos sociais, um ameaçando o outro. Essa transgressão hierárquica é um importante elemento presente nas festividades populares de ordem grotesca.

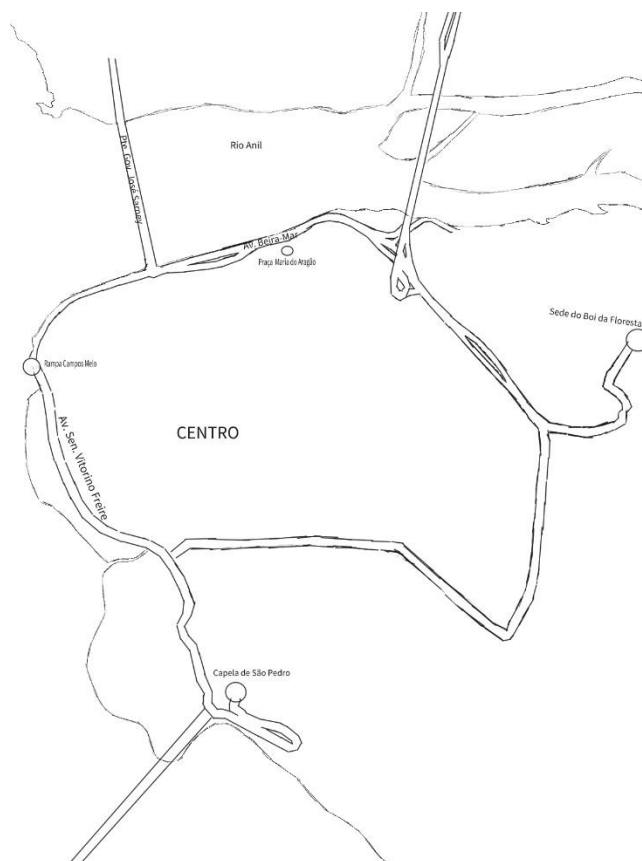
Sob o regime feudal existente na Idade Média, esse caráter de festa, isto é, a relação da festa com os fins superiores da existência humana a ressurreição e a renovação, só podia alcançar a plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (Bakhtin, 2010, p. 8)

Para que o vaqueiro possa escapar da maior penalidade, a morte, o boi precisa ser trazido de volta. O personagem do pajé, ou médico, ou padre, é a figura de mediação entre vida e morte, perdão ou punição, mundo físico e sobrenatural. O canal espiritual que a figura acessa é a chave para o fim do conflito e, assim, uma boa resolução da história.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada concreta do tempo natural (cômico), biológico e histórico. (...) A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa (Bakhtin, 2010, p.8).

Quando questionada sobre o período de preparação, Nadir destacou que as atividades do Bumba Meu Boi são contínuas ao longo de todo o ano, com o barracão sempre movimentado por brincantes dedicados a diferentes tarefas, desde o bordado de indumentárias até os ensaios musicais. Essa rotina permanente não contradiz, mas antes sustenta, o ápice festivo que ocorre no ciclo junino e em outras datas estratégicas. O calendário ritual segue uma estrutura: os ensaios formais têm início no Sábado de Aleluia, prosseguindo todos os sábados até culminar no Batizado do Boi em 23 de junho (véspera de São João), quando os grupos se apresentam em arraiais e ruas da cidade. Dois momentos religiosos marcam o encerramento do ciclo: em 29 de junho, na Capela de São Pedro, os grupos recebem bênçãos; no dia seguinte, ocorre a procissão marítima em homenagem a São Marçal, tradicionalmente realizada próximo à Rampa Campos Melo. No dia 30 de junho, dia de São Marçal, também ocorre festividades em homenagem ao santo. A Morte do Boi, no segundo semestre do ano, geralmente em agosto, encerra simbolicamente o ciclo, embora a brincadeira mantenha sua vitalidade em outras apresentações ao longo do ano, demonstrando como essa manifestação transcende o período junino.

Figura 8 - Ilustração da cidade de São Luís.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

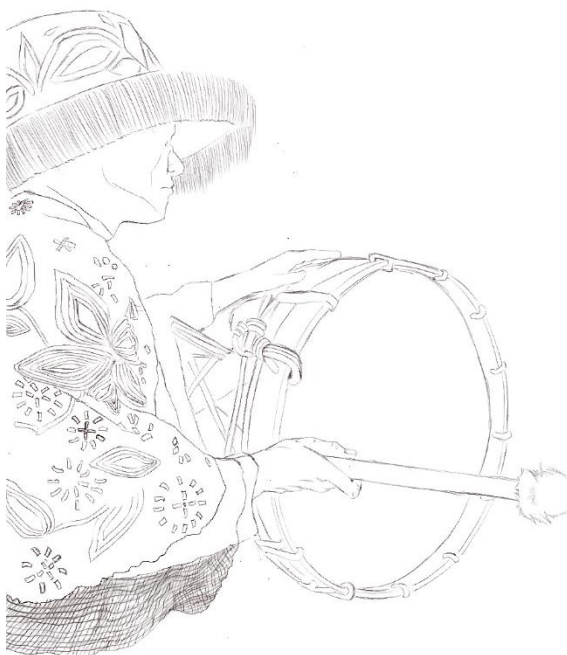
Os sotaques representam um elemento fundamental na estrutura do Bumba meu boi, funcionando como sistemas classificatórios que articulam identidade, estética e tradição. Assim, estas categorias se constituem a partir de "características distintivas do folguedo e de afirmação de pertencimento, bem como em significados específicos relativos à tradição" (Albernaz, 2013, p. 4). Essa diferenciação se manifesta em três dimensões principais: a estética performática, que engloba indumentárias específicas, coreografias particulares e conjuntos instrumentais distintos; os elementos de tradição e transmissão cultural; e a origem geográfica dos grupos, que serve como importante marcador de identidade entre os brincantes. Mais do que simples variações regionais, os sotaques representam sistemas completos de significação cultural, onde cada elemento (dos instrumentos aos movimentos) contribui para afirmar uma forma particular de vivenciar e interpretar a brincadeira, mantendo ao mesmo tempo sua unidade fundamental como manifestação cultural.

Os principais sotaques presentes na cidade de São Luís são: zabumba ou Guimarães, ilha ou matraca, baixada ou pindaré, orquestra. Esta classificação dos sotaques está disseminada na cidade, também é adotada pela imprensa e é a mesma usada pelos intelectuais, portanto ela é partilhada por analistas locais e pelo público (Albernaz, 2013, p. 7).

Ademais, há ainda o sotaque Costa de mão. Seu nome deriva justamente dessa técnica percussiva, pelo modo como os pandeiros são tocados, onde os brincantes "dão as costas" da mão na instrumentação. Letícia Cardoso (2016) ainda destaca que essas classificações vêm sendo reconsideradas, considerando a inserção da classificação do sotaque Alternativo, proposto por Ferretti (2015). No site do mapeamento cultural do Bumba meu boi, realizado pelo Projeto Caminhos da Boiada, é possível encontrar cinco grupos do sotaque Alternativo, de caráter mais urbano, seguindo uma lógica contemporânea, que não se inserem nos formatos dos outros sotaques. Usam instrumentos de cordas, de sopro, além da percussão. Além disso, é importante observar que esses grupos têm brincantes que interpretam diversos personagens.

O sotaque de Zabumba, originário de Guimarães, destaca-se pelo uso da zabumba apoiada em varas de madeira e pelo tamborinho, apresentando personagens como o "rajado" - com seu chapéu em forma de cogumelo adornado por fitas coloridas - e as tapuias, que usam perucas de ráfia e saíotes de tiras, como é possível observar na Figura 9. Já o sotaque de Matraca, típico da Ilha de São Luís, caracteriza-se pelos pandeirões tocados no ombro e pelas matracas, com destaque para o caboclo real e seu cocar de penas de ema de cerca de 1 metro de diâmetro. O sotaque da Baixada, proveniente de cidades como São João Batista e Viana, apresenta o singular Cazumbá com sua máscara antropomórfica e longa bata bordada, além de rajados com chapéus de aba virada adornados com penas. Por fim, o sotaque de Orquestra, originário de Rosário e Axixá, diferencia-se pela incorporação de instrumentos como banjos, metais e sopros, criando um ritmo considerado mais suave e lírico. Cada sotaque reflete não apenas diferenças musicais e coreográficas, mas também identidades sociais específicas, desde o sotaque de Zabumba (associado a comunidades negras e populares), até o de Orquestra (visto como mais elitizado e "turístico"), demonstrando a riqueza e complexidade desta manifestação cultural (Albernaz, 2013).

Figura 9 - Ilustração do boi de Zabumba



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

As apresentações do Bumba meu boi seguem uma estrutura ritualística, organizada em atos sequenciais marcados por toadas específicas que orientam tanto a música quanto os movimentos dos brincantes. No Boi da Floresta, esse ritual inicia-se com o "Guarnicê/Reunida", momento de preparação e concentração do grupo. A seguir, a toada "Lá Vai" sinaliza os primeiros movimentos de ocupação do espaço. O ápice ocorre com o "Chegou", quando os brincantes assumem suas posições para executar as coreografias características de cada personagem, especialmente durante as "Toadas de Cordão". Por fim, o "Urrou", onde há maior liberdade de movimentos. O encerramento retoma a formação inicial em fila para a saída ordenada do local. Embora esta estrutura básica se mantenha, adaptações ocorrem conforme o contexto da apresentação e as particularidades de cada grupo. Durante os ensaios abertos, rompe-se parcialmente essa formalidade, permitindo a interação e participação direta do público (Coelho, 2023).

O Bumba meu boi se constitui como uma manifestação cultural profundamente enraizada na dinâmica comunitária, onde o conhecimento circula de forma orgânica entre os brincantes. Diferentemente de práticas artísticas individualizadas, essa tradição se sustenta em um sistema coletivo de transmissão de saberes, no qual a participação ativa no ritual substitui hierarquias formais de ensino. As novas gerações são incorporadas ao grupo através da

convivência e da prática compartilhada, observando e vivenciando os movimentos, toadas e significados que compõem a brincadeira. Nesse contexto, embora existam mestres detentores de maior experiência, seu papel não é o de centralizar o conhecimento, mas sim o de facilitar seu fluxo entre todos os participantes. A aprendizagem ocorre naturalmente no fazer coletivo, fortalecendo os laços comunitários e perpetuando valores que transcendem a técnica individual, afirmando-se como expressão viva de uma memória cultural compartilhada.

Em entrevista concedida a mim em dezembro de 2024, Flávia Moura, Cazumba do Boi da Floresta desde 2006, discorreu sobre a dimensão educativa geracional presente na brincadeira. “Tem um grupo que repassa essa tradição desde criança, você observa os cazumba criança, que são os Cazumba da comunidade da Liberdade, que o pai tá ali batucando ou ocupando outros lugares dentro da brincadeira, e assim o menino acompanha ‘desde a barriga’”. Através dessas conexões, diferentes gerações estabelecem um diálogo entre si, canal de troca de conhecimentos, tradições e valores.

Essa dinâmica educativa do Bumba meu boi rompe com a lógica de uma narrativa única, oferecendo múltiplas formas de ensinar e aprender que valorizam o sensorial, o comunitário e o performativo. Ao adotar um modelo não-linear de transmissão de saberes, a prática resgata a complexidade dos sujeitos envolvidos, ampliando as narrativas sobre o que constitui cultura e educação.

Como exemplo de uma ação que valoriza o aprendizado sensorial, comunitário e performativo no bumba meu boi, foi realizada no ano de 2024 a iniciativa “Memorial Apolônio Melônio”, que conheci primeiramente por meio do banner que fica em exposição na sede do Boi da Floresta (Figura 10). Por meio do edital SEBRAE-FAPEMA Economia Criativa, foram iniciadas ações para a concretização do projeto, mediante uma estratégia voltada à geração de trabalho e renda para os integrantes do grupo. Primeiro foram definidos os tipos de produtos a serem confeccionados na sede. Na sequência, foram convidados profissionais habilitados em serigrafia, encadernação e bordado, além de serem realizados os processos de precificação e elaboração das fichas técnicas dos produtos, dando início à produção. Todo esse processo foi acompanhado pela participação ativa dos brincantes.

Figura 10 - Banner “Produtos com identidade cultural para a geração de renda”.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

Dessa forma, o Bumba meu boi tem se mostrado uma maneira eficaz de romper com a valorização da individualidade, pois é no seio do grupo que o aprendizado acontece. Reconhecido e valorizado por seus praticantes como uma prática auditiva, visual e tátil, o brincante é envolvido de maneira genuína e com interesse pelo aprender, que se constroi por meio de múltiplos canais sensoriais e pela experiência prática, em vez de pelo domínio de códigos rígidos e impostos. Cardoso, ao pesquisar sobre o Boi de Maracanã, também observa esse fenômeno também presente no Boi da Floresta:

Outra lógica concernente à produção do Boi de Maracanã é a hereditariedade, que tem a ver com os modos de saber e fazer, compartilhados e atualizados no contato entre as gerações (idosos, jovens e crianças); e com a herança simbólica e também material deixada pelos mais velhos aos herdeiros (filhos, netos, sobrinhos, esposa ou alguém sem parentesco, mas com vínculos afetivos) os quais recebem a missão de dar continuidade à manifestação. A hereditariedade se expressa no respeito ao legado deixado pelas gerações anteriores, mas com a atualização e dinamização das práticas por parte das novas gerações. E isso vai se repetindo no cotidiano do Bumba-boi, que tece sua história de tradição, com criatividade e sem deixar de acompanhar as mudanças de seu tempo, quando isso se mostra necessário. São conflitos geracionais que dinamizam a cultura e permitem uma comunicação do Boi mais ampla com o contemporâneo (Cardoso, p. 182, 2016).

Nesse contexto, o bumba meu boi reafirma a potência da cultura popular como prática educativa que une pessoas, valoriza saberes coletivos e promove experiências enriquecedoras e inclusivas.

2.2 As formas e imagens presentes no Boi da Floresta

A cada início de ano, a comunidade do bairro da Liberdade se une a brincantes de diversas regiões para dar início aos preparativos das festividades que se estenderão por todo o ano, como celebra a toada "Chegou Levantando Poeira/ Chegou, chegou/ Tá brincando no terreiro/ Esse pai do Brasil/ E São João, padroeiro/ Tem nome registrado/ No folclore brasileiro" (Boi da Floresta). Esse compromisso vai além da tradição, alimentado por uma fé coletiva no São João padroeiro, cujo nome está registrado no folclore brasileiro, e na devoção ao "pai do Brasil" que se manifesta na brincadeira. O terreiro torna-se assim espaço sagrado que acolhe igualmente moradores antigos e brincantes visitantes, reafirmando ano após ano a crença que leva a brincadeira adiante.

O Boi da Floresta mantém uma relação orgânica com o bairro da Liberdade (maior quilombo urbano do Brasil) onde está sediado e de onde provém a maioria de seus brincantes. Essa conexão se materializa no cotidiano da comunidade: os ensaios na sede do grupo, os cortejos que animam as ruas do bairro e o tradicional "arrastão", onde os brincantes dançam sem as indumentárias. São precisamente essas manifestações espontâneas nas ruas do bairro que servem como porta de entrada para novas gerações, que desde cedo assimilam os passos e toadas no convívio comunitário. Mais do que um grupo cultural, o Boi da Floresta se configura como expressão viva da identidade do território, onde a brincadeira transcende o espetáculo para se tornar parte do tecido social da Liberdade, reforçando laços ancestrais e contemporâneos que unem arte, território e comunidade.

Pude observar que, quando o Boi passa, os vizinhos observam na porta e até mesmo se juntam ao cortejo. As visitas às casas dos vizinhos, que acontecem tanto no batizado quanto na morte do boi, mantêm os laços de vicinalidades, bem como os laços com o próprio espaço. Reily (2016) considera que sons e músicas trazidos nas procissões são fundamentais para a existência desses eventos, que constituem maneiras singulares de existir e contestar cenários públicos. Nesta linha, considero que ao brincar o boi na comunidade ocupa-se o espaço, circula-se pelas ruas à noite, de madrugada, dá-se continuidade a uma maneira de existir (Coelho, 2023, p. 105).

A sede do Boi da Floresta, situada na Rua Tomé de Sousa, 101, encontra-se em um espaço urbano marcado por uma rica convergência de manifestações culturais e religiosas. Seu entorno imediato abriga simultaneamente a Casa de Oração IBL (protestante), a Igreja Católica de Santo Expedito e o Terreiro de Mina Ilê Axé Oxalá Ipondá, configurando uma geografia sagrada plural. Este microcosmo cultural se transforma dinamicamente conforme os ciclos temporais: em diferentes momentos, as mesmas ruas são palco de cultos evangélicos, ensaios e

apresentações do Boi, festas católicas, pagamentos de promessa, rodas de tambor de crioula e outras expressões comunitárias. Essa coexistência não se limita à justaposição física, mas revela um tecido social onde distintas tradições compartilham o território, alternando-se harmonicamente no calendário comunitário. O espaço em torno da sede do Boi da Floresta assim se configura como um verdadeiro laboratório de convivência entre diferentes expressões da cultura maranhense, onde o sagrado e o profano, o tradicional e o contemporâneo se entrelaçam na dinâmica cotidiana do bairro.

Figura 11 - Fotografia da placa da rua Tomé de Sousa.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

A sede do Boi da Floresta se revela como um espaço vivo da cultura popular, onde a arquitetura simples de uma casa de dois andares, com paredes verdes e a placa que anuncia o "Roteiro Quilombo Cultural", abriga múltiplas dimensões da tradição. No andar superior reside Nadir Cruz, líder do grupo, enquanto o térreo acolhe o barracão, coração pulsante da brincadeira.

Figura 12 - Fotografia da entrada da sede do Boi Floresta.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

Ao adentrar o local, após ser recebido por Nadir e pela vigilante Mel (a cachorra da casa, que observava o movimento da rua pela janela), descortina-se um universo de cores e símbolos: paredes verdes e rosas, bandeirolas juninas penduradas no teto, balões de festa junina e uma pintura mural em homenagem a Apolônio Melo, fundador do grupo (Figura 13).

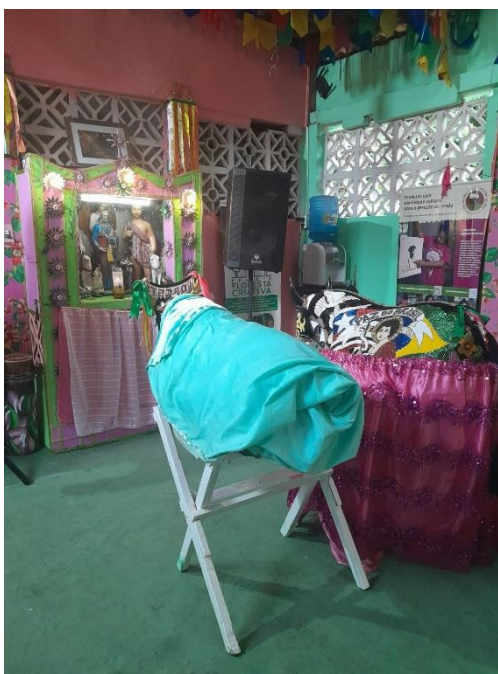
Figura 13 - Fotografia tirada no interior da sede do Boi Floresta.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

O espaço organiza-se entre a funcionalidade e o sagrado: de um lado, os cocares de penas de ema e os instrumentos musicais; de outro, o altar com santos juninos, velas e oferendas, diante do qual repousam as armações do boi. Essa configuração não é meramente física, mas reveladora da dinâmica do grupo: enquanto conversávamos, Nadir se preparava para receber crianças do bairro em uma atividade comunitária (pique bandeira), comprovando como a sede transcende sua função prática para se tornar um território de memória, criação e resistência cultural na Liberdade.

Figura 14 - O altar, no interior da sede do Boi Floresta.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

A visita à sede permitiu compreender a potência visual que caracteriza o Boi da Floresta, cuja identidade cromática foi estabelecida por seu fundador, Apolônio Melo, através da combinação do verde e rosa. O verde emerge como referência direta à floresta - elemento fundante da identidade do grupo - enquanto o rosa, sua cor complementar no círculo cromático, estabelece um diálogo visual impactante. Embora não haja indícios de que esta escolha tenha partido de um conhecimento técnico sobre teoria das cores, o efeito produzido é profundamente significativo: as cores complementares, posicionadas em lados opostos do espectro, criam um contraste dinâmico que vibra aos olhos do observador.

Mestre Apolônio ficou com o nome do Boi Paz do Brasil (nome do boneco do boi, escrito sobre o couro bordado) e as cores verde e rosa da roupa, porque ele havia tido a ideia de que todos os brincantes deveriam usar roupa igual, sendo reconhecidos pelo figurino como fazendo parte de um mesmo grupo (Manhães, 2009, p. 70).

Este fenômeno visual não é meramente estético, ele corporifica a própria essência do grupo, que como suas cores, se constrói na tensão entre elementos aparentemente distintos, mas profundamente conectados. A paleta vibrante transcende assim a decoração para se tornar linguagem, comunicando a vitalidade e o caráter singular do Boi da Floresta tanto nas indumentárias quanto no espaço físico do barracão, onde essas cores dominam paredes e adereços, criando uma atmosfera visualmente estimulante que reflete a energia da brincadeira.

Figura 15 - Altar na sede do Boi Floresta.



Fonte: Brenda Sousa. Acervo da autora.

Falar do Boi da Floresta é compreender a trajetória de sua atual líder, Nadir Cruz. Nadir, atual líder do Bumba Meu Boi da Floresta, teve uma infância marcada pela vulnerabilidade. Após perder o pai aos 5 anos, viveu nas ruas de São Luís, protegida por uma moradora de rua que a acolheu como filha. Aos 12 anos, foi acolhida no Orfanato Santa Luzia, onde aprendeu costura, culinária e outros ofícios domésticos. Sua vida mudou ao ser apresentada ao Mestre Apolônio, fundador do Boi da Floresta, que a integrou ao grupo em 1978. Inicialmente dançando como índia, Nadir destacou-se pela habilidade com costura e organização, tornando-se tesoureira e, posteriormente, assumindo a liderança após a morte de Apolônio.

Sua história reflete a transformação pessoal através da cultura popular: de criança em situação de rua a guardiã de uma tradição centenária. Hoje, aos 59 anos, Nadir coordena não

apenas o boi, mas projetos sociais que atendem desde crianças até idosos, mantendo viva a herança do mestre enquanto enfrenta desafios como a falta de apoio público à cultura tradicional. Sua história é um testemunho de como o Bumba meu boi pode ser instrumento de inclusão e ressignificação de vidas.

O Bumba meu boi se constitui como um universo performático organizado em torno de seus personagens centrais, sendo a figura do boi o elemento aglutinador da brincadeira. Como protagonista da trama, o boi estabelece relações dinâmicas com os demais personagens, em especial com o vaqueiro e a Catirina, que juntos encenam o drama central da narrativa.

A construção material do boi revela seu profundo significado simbólico: sua estrutura é composta por uma armação de varas de buriti, material tradicional da cultura e flora maranhense, coberta por tecidos ricamente adornados, geralmente veludo preto. Esta base recebe elaborada decoração com miçangas, paetês e outros elementos que refletem a identidade visual de cada grupo.

O elemento vital desta construção é o "miolo", brincante que anima a armação, dando vida ao personagem através de movimentos e interações. O miolo não apenas sustenta fisicamente a estrutura, mas encarna o espírito do boi, mediando a relação entre a representação simbólica e a performance viva que acontece durante a brincadeira.

A animação do Boi (que podemos dizer, se dá através da manipulação do miolo), pode ser compreendida como dança, bailado que integra animador e objeto de uma forma em que se torna possível observar uma partitura de gestos que se sucedem para tornar a se repetir de forma harmonicamente ampliada. O miolo entra para debaixo do Boi geralmente num movimento sublime, num gesto respeitoso e conduz o boneco para o centro da apresentação (Borrvalho, 2015, p.99).

Pai Francisco desempenha papel catalisador na narrativa do Bumba meu boi ao materializar o conflito entre as obrigações trabalhistas e os laços familiares. Seu ato de matar o boi, motivado pelo desejo da grávida Catirina, desencadeia todo o desenvolvimento dramático da trama, revelando tensões sociais através de uma relação triangular entre patrão, empregado e esposa. Na performance, o brincante que o representa, usando máscara de pano e movimentos característicos, corporifica essa rede de contradições, tornando-o menos um herói do que um operador simbólico das complexas relações de poder que estruturam a tradição.

O vaqueiro é Pai metafísico, ontológico. Com ele, a condição sociológica de empregado e dependente do patrão é englobada por um valor transcendente. Pai Francisco e boi, ambos possuídos pelo fazendeiro, opõem-se complementarmente. Se o boi terminava por englobar o fazendeiro pelo aspecto animal da potência reprodutiva, Pai Francisco engloba o boi, domesticando-o por um valor social e cultural por excelência: Pai. Possuindo a posse de seu possuidor, "nêgo" Chico encarna um atributo cultural do ser masculino: é não apenas genitor, mas *pater*. Latência (Cavalcanti, 2003, p. 81).

Mãe Catirina emerge como personagem de conflitos da trama por encapsular contradições fundamentais: grávida, ela representa a vida em formação, mas seu desejo insaciável pela língua do boi a torna agente da morte. “A aparente harmonia encobre conflitos latentes, que irrompem com força disruptiva com o desejo de Catirina. Com ele, o pacto de lealdade firmado entre os dois homens através do boi rompe-se” (Cavalcanti, 2003, p. 86).

Personagem mulher interpretada por homens, sua figura desafia categorias fixas de gênero através da performance caricata, com máscaras, vestidos e trejeitos exagerados que revelam o caráter essencialmente grotesco de sua construção. “Mãe Catirina, a ‘Catirina que só quer comer da língua do boi’, Mãe cosmológica, porvir e gestação. Fêmea-Mãe, grotesca e liminar, fecundidade em estado puro, ventre pleno, promessa de vida futura” (Cavalcanti, 2003, p. 81 e 82). Essa liminaridade performática (nem totalmente feminina, nem inteiramente masculina) espelha o próprio status liminar do grotesco na cultura popular: ao mesmo tempo cômico e perturbador, Catirina personifica a potência transgressora do desejo que desequilibra a ordem estabelecida. Sua ambivalência radical, entre criação e destruição, entre humor e tragédia, faz dela não apenas o motor narrativo do auto, mas a encarnação viva das tensões que alimentam a tradição do Bumba Meu Boi, onde as fronteiras entre sagrado e profano, humano e animal, masculino e feminino são constantemente performadas e questionadas.

O amo, ou fazendeiro, representa a figura de poder no universo do Bumba meu boi, sendo o proprietário do boi e o detentor da autoridade musical e performática durante as apresentações. Como observa Manhães (2009, p. 50), ele é “a pessoa responsável em ‘puxar as toadas’, cantar as músicas e tocar o apito, dominando a situação do grupo como um todo, indicando a hora de parar e recomeçar o batuque e as toadas”. Sua indumentária, ricamente bordada e brilhante, serve como marcador visual de seu status social elevado, contrastando deliberadamente com as vestes mais simples dos demais personagens. Esta construção reforça simbolicamente as hierarquias sociais presentes na narrativa tradicional, onde o amo encarna tanto a autoridade do fazendeiro quanto a liderança artística do grupo performático.

Em uma leitura sincrônica, a associação do fazendeiro ao boi é simultaneamente metonímica e metafórica: “o fazendeiro possui o boi” e “o fazendeiro é potente como o boi”. A contiguidade aproxima, distinguindo entretanto o humano do animal pela relação de posse; a metáfora compara, enfocando uma característica comum a ambos: potência, capacidade de reprodução física, tornando homólogas as posições do boi e do fazendeiro em seus distintos reinos. Essa correlação produz o efeito de uma inversão hierárquica (Dumont 1970) pois, se no plano sociológico o humano engloba o animal, o termo mais amplo é o animal que, como potência física e reprodutiva, engloba o humano. Essa inversão introduz a dimensão cósmica e transcendente na narrativa: uma riqueza de outra natureza, o tema da geração de vida no sentido mais amplo. Se a potência e a reprodução físicas associam-se em um primeiro momento à riqueza social, isso é pouco e injusto (Cavalcanti, 2003, p.79).

A interpretação de Cavalcanti (2003) revela uma dimensão cósmica que aproxima homem e animal através da potência e fecundidade, desvelando uma relação presente no símbolo do boi e do patrão: o símbolo de poder, o homem e a fera, que domina seu território, e a todos possuem. O patrão encarna essa dualidade ao personificar o homem não domesticado, antítese do bom selvagem. Sua crueldade ao punir o Pai Francisco pela morte do boi expõe a monstrosidade latente da natureza humana que identificam como um apelo primitivo à animalidade. “Com a transgressão do vaqueiro, algumas versões revelarão sem maiores pruridos a possível crueldade do patrão” (Cavalcanti, 2003, p. 85). O grotesco, ao desconstruir a racionalidade civilizatória, revela essa força bruta que existe tanto no humano quanto no animal. Na narrativa do Bumba meu boi, o patrão transcende a figura do dominador racional para se tornar a própria encarnação dessa potência indomável, paralela à força do boi que ele possui. Segundo Sodré e Paiva (2002) a estética do grotesco antecipa reflexões filosóficas sobre natureza humana, mostrando que, longe do seu estado racional humanista, o homem é animal, e distante da civilização que o domestica, ele retorna ao estado de natureza. Assim, o cruel e o grosseiro não são valores negativos, mas manifestações existentes tanto na humanidade quanto no reino animal. O folguedo, ao dramatizar essa tensão entre domesticação social e selvageria inata, entre lei e desejo, entre punição e celebração, transforma-se em espelho das contradições fundamentais da condição humana.

O cacique surge como figura central da tribo indígena no Bumba meu boi, liderando um grupo composto por índios guerreiros e índias guerreiras, cuja distinção é marcada por suas indumentárias específicas. Os índios são símbolos da Floresta, como é possível observar na Toada “Índios Guerreiros”: “Sou índio guerreiro, eu sou valente/ Sou vencedor/ Oh na chegada do terreiro/ A poeira levantou/ Danço, gingo e balanço, e canto assim/ Eu sou floresta, eu sou floresta, sim senhor”. A floresta se revela como entidade viva através dos corpos que a personificam. Os versos desvelam uma geografia sagrada onde o terreiro se transforma num local de festa, e os movimentos dos brincantes ecoam os ritmos da mata.

As vestimentas tradicionais, confeccionadas com penas de ema, diferenciam-se pelos cocares maiores dos índios e pelas saias das índias, criando uma visualidade distinta para cada papel performático. Como destaca Manhães (2009, p. 50), "as índias representam as mulheres guerreiras, dançam no formato de um cordão ou fila em conjunto, com marcações definidas de movimentação, coreografias elaboradas e muito ensaiadas".

Médico, padre ou pajé são, cada um a seu modo, mediadores entre este e um outro mundo, são operadores de passagens entre o mundo do além e o daqui. Na narrativa, esses personagens interpõem-se entre fazendeiro e vaqueiro no esforço de suavizar o terrível conflito explicitado: a reprodução do senhor nega a do escravo/trabalhador ou

vice-versa. Universo impossível, complementaridade transformada em antagonismo puro, no qual a sobrevivência e a continuidade de um dos termos é a destruição do outro. Suavizando o confronto rico x pobre, lealdade x traição, médico, padre e pajé buscam devolver ao universo descrito o seu mediador essencial: o boi. Todos tentam e terminam por realizar o impossível: ressuscitar o boi. O boi deve agora concretizar novo trânsito, retornando da morte para a vida (...) (Cavalcanti, 2003, p. 87).

Kayser (2003) observa que não apenas o reino animal, mas também "o reino vegetal" serve como motivo para a estética do grotesco, destacando que "já por si mesmo causa a impressão de grotesco (...), o enredo impenetrável e maranhado com a sua vitalidade sinistra, no qual a própria natureza, por assim dizer, aboliu as distâncias entre o animal e a planta" (p. 158). Essa fusão orgânica revela o aspecto sinistro do mundo natural, onde o monstruoso emerge na desproporção entre a força generativa da natureza (capaz de trazer o boi de volta à vida) e a impotência humana diante desse mistério. Burke (2016) interpreta essa força avassaladora da natureza como manifestação do sublime, que desperta sentimentos mais intensos que a mera beleza. O Boi da Floresta encarna precisamente essa dualidade ao se posicionar como expressão da floresta, pela floresta e para a floresta, como na toada "Meu viveiro": "Na floresta lá meu viveiro/É meu torrão, é meu tesouro". Assim, é celebrada a performance tanto o grotesco entrelaçado da vegetação quanto o sublime aterrorizante das forças naturais que ultrapassam a compreensão humana.

O auto da morte do boi, conhecido como matança ou comédia, encerra o ciclo festivo transformando o fim em recomeço. Neste ritual profundamente simbólico, a morte não representa um término, mas sim a garantia do renascimento para o próximo ano, perpetuando o ciclo da tradição. A encenação é acompanhada por um momento de comunhão coletiva, onde a partilha da carne do boi entre brincantes e comunidade materializa a fartura e a continuidade da vida. Mais do que uma simples representação, este auto consolida a relação entre o grupo e seu público, transformando o aparente desfecho em promessa de retorno, numa celebração que renova, ano após ano, os laços comunitários e a vitalidade da cultura popular.

A morte e a ressurreição do boi correspondem à própria abertura da narrativa para outro nível de realidade, novo tempo e novo espaço. Com elas, saímos do mundo ficcional da fazenda e de seus arredores e chegamos ao local real de realização de uma brincadeira: o "aqui e agora" de um pátio, uma rua, uma arena, um tablado, um terreiro (Cavalcanti, 2003, p. 89).

O mourão, tronco adornado com fitas e papéis coloridos, representa uma árvore sagrada na festividade do Bumba Meu Boi, sintetizando múltiplos significados culturais. Transportado em procissão pelos brincantes até ser fincado no solo (onde o boi capturado é amarrado), este elemento ritualístico estabelece, conforme Manhães (2009, p. 84), uma poderosa simbologia: "(...) ele será fincado em um buraco feito no chão, simbolizando o equilíbrio e a fartura da festa,

criando também uma relação com o divino, o céu e a terra". Ao final do ciclo, a destruição do mourão transforma-se em gesto comunitário: os fragmentos da madeira e seus enfeites são disputados pelos participantes como talismãs de sorte, materializando a crença na continuidade dos bens simbólicos que a árvore ritual representou. Assim, o mourão articula três dimensões fundamentais: a ligação entre o humano e o divino (pela verticalidade que conecta céu e terra), a garantia de prosperidade coletiva (pela fartura que simboliza) e a perpetuação da tradição (pelos fragmentos que se espalham como promessa de retorno).

Figura 16 - Mourão do Boi da Floresta, da morte do Boi em 2024.



Fonte: Luciano Ferreira Garcia. Acervo da autora.

A interpretação evolucionista do folguedo, que via no ciclo de morte e ressurreição do boi um resquício das primeiras culturas, revela como o mito foi tomado como chave de leitura para a estrutura dramática da brincadeira, como foi identificado por Cavalcanti (2003). Essa perspectiva, que identificava no tema mítico da renovação cíclica o "núcleo fixo" do folguedo, ajuda a compreender a dimensão ritualística do auto da matança, onde o mourão fincado no chão e posteriormente repartido entre os participantes materializa justamente essa noção de continuidade sagrada. O ritual, ao transformar a madeira adornada em talismãs de sorte, atualiza o mesmo princípio mítico da regeneração: assim como o boi renasce anualmente, os fragmentos do mourão dispersam-se como garantia de prosperidade futura, demonstrando como o "entrecho" mítico se perpetua nas práticas comunitárias.

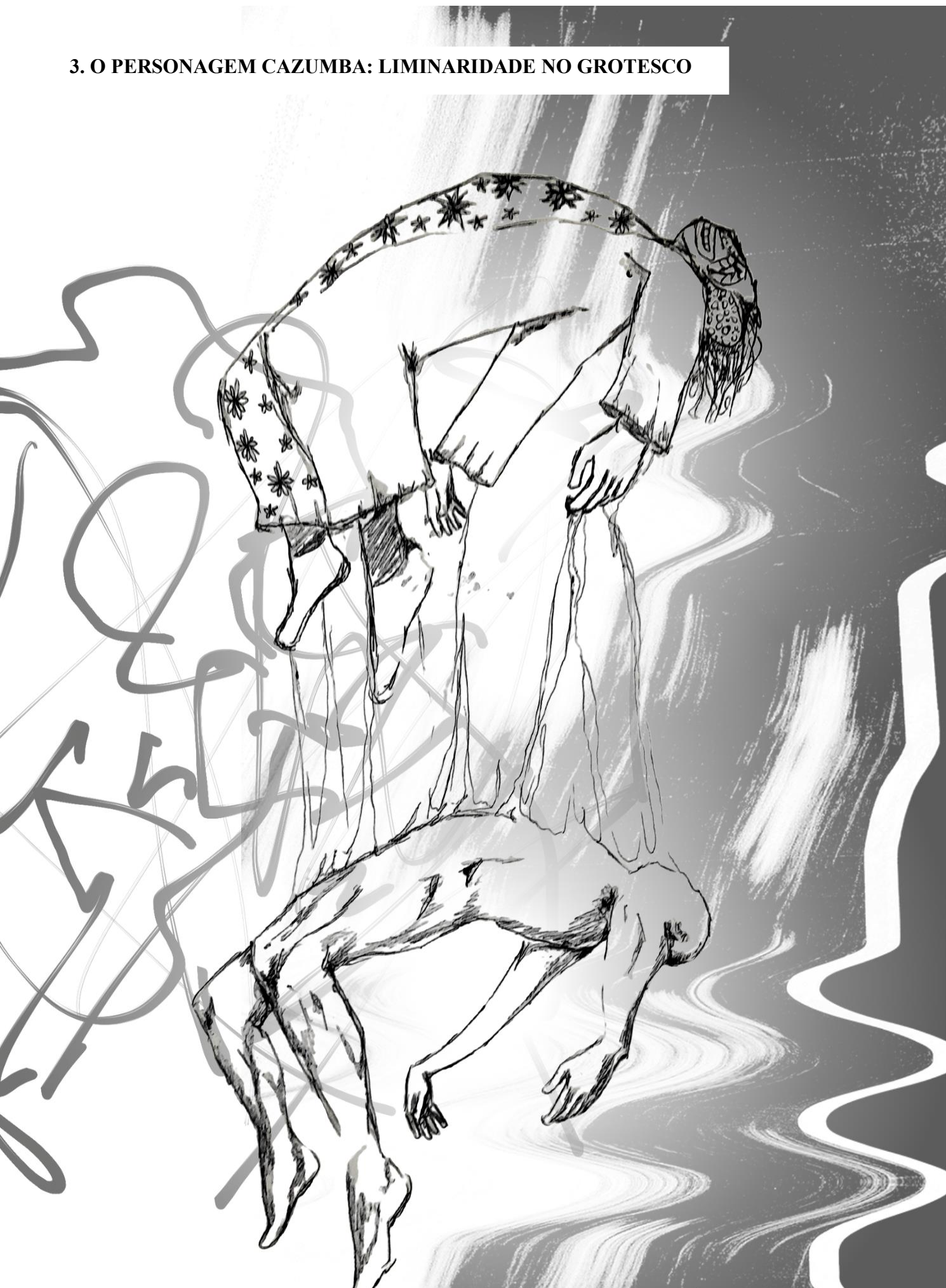
O "Urrou" ressoa como o brado vital do boi que renasce, anunciando o momento culminante do ritual onde a morte se transforma em promessa de renovação. Este grito desencadeia uma celebração coletiva que consagra o caráter circular da tradição. O ciclo se completa: o ano termina, o boi morre, mas inevitavelmente retorna à vida, garantindo a continuidade das festividades. Nesta dinâmica perpétua, o "Urrou" vai além de simples expressão sonora, convertendo-se em manifestação cósmica. É o som que proclama o triunfo da vida sobre a morte passageira, da alegria sobre o luto ritualístico. Cada ressurreição do boi, marcada por esse brado, reafirma o pacto entre a comunidade, que se compromete às festividades do próximo ciclo, onde os fins são sempre prelúdios de novos começos.

“Urrou meu Touro/ Uiuô, Vaqueirada/ Cinco horas da manhã/ A ilha inteira tremeu/ Abalou a encantaria/ Contrário se escondeu/ Contador saiu correndo/ Com o urro que o meu boi deu/ Boa noite, São João/ Boa noite, meu patrão/ O Senhor é o meu padroeiro (...)/ A notícia se espalhou/ A hora que o touro gemeu/ Contrário saiu correndo/ Pedra do morro desceu/ Foi um gemido forte/ Que a mata escureceu (...)/ Aqui vai ficar a marca/ Do nosso reprodutor/ Pra contrário respeitar/ E fica sabendo/ Que aqui a Floresta passou” (Toada “Urrou meu Touro”. Boi da Floresta).

A toada constrói uma atmosfera sublime de horror diante da força bruta da natureza, materializada no urro do boi ressurreto que faz "a ilha inteira tremer" e "a mata escurecer". Assim, “(...) tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é a fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir” (Burke, 2016, p. 25).

O "Urrou" ressoa não apenas como voz do animal simbólico, mas como testemunho vivo de uma cultura que se renova através do compromisso de seus brincantes. Geração após geração, a comunidade assume a responsabilidade de levar adiante a brincadeira. “Todo ano canto boi/ Com prazer e alegria/ Na turma de São João Batista/ Tem paz, muito amor e harmonia” (Toada Sol e Lua, do Boi da Floresta).

3. O PERSONAGEM CAZUMBA: LIMINARIDADE NO GROTESCO



3.1. Apontamentos gerais sobre o personagem no Bumba meu boi

“A arte cria aparências” (Hegel, pág. 40).

“Ao longo da pesquisa, observei muitas vezes que nessa turma, a grande preocupação dos brincantes de Cazumbas é com a composição visual de suas vestes” (Matos, 2017, p. 141)

O Cazumba é uma figura paradoxal do Bumba meu boi, que encarna ao mesmo tempo o divertimento e o temor. Seu personagem diverte o público, mas também o assusta, materializando um símbolo espiritual por meio de brincantes cobertos por roupas pesadas e máscaras grotescas. A essência do Cazumba, no entanto, não é unânime; ela é constantemente reinterpretada e recriada por cada brincante, que imprime à criatura sua própria concepção. O brincante Luciano, um dos entrevistados desta pesquisa, descreveu sua compreensão sobre o que vem a ser o Cazumba, fruto da experiência pessoal e dos ensinamentos adquiridos com o coletivo:

O mestre que estava ensaiando a gente, ele falou o seguinte: O Cazumba, ele é um espírito brincante da mata. Ele é um espírito brincante da mata, e é ele que protege a natureza, os animais, ele é que protege a vida do boi. Então, o Cazumba, segundo ele, é um personagem que é uma mistura. De cachorro, de boi, de bicho, com partes humanas, que é colorido e que é muito brincalhão. Ele chama a atenção pela sua zoadada e por ser brincalhão. Ele falou isso. E, para mim... você vê o cazumba com uma espécie até de palhaço. Não no sentido de se aproximar realmente. Mas no sentido de chamar a atenção, sabe? Tem uma parada cômica ali que quem está dentro, claro, precisa reconhecer essa parada cômica. E ele está dentro da cidade, para poder fazer isso acontecer. E como se dá isso? É mexendo com a criança, é mexendo com cachorro que a gente vê na rua, é correndo atrás de um do outro, entre os cazumbas, é botando quadril para remexer mesmo, indo até o chão, indo até em cima ao máximo [Depoimento de Luciano, concedido a Brenda Sousa em 12.02.2025].

Esse é um personagem do Bumba meu boi típico do sotaque da baixada. Sua identidade visual se constitui dos seguintes elementos: Careta, farda, cofo e chocalho. São conhecidos pelas suas máscaras zoomórficas, chamadas de caretas. Os materiais usados para sua confecção são pano, madeira, ou borracha, ou isopor, entre outros materiais. Vestem uma bata, conhecida como farda. A região do quadril é avantajada, ou, o cofo, pois se colocam pedaços de madeira, cesto de palha ou algum artefato que chocalha. Alguns de seus brincantes portam instrumentos musicais, como chocalhos, buzinas, apitos, etc.

A confecção da fantasia é um ato de expressão individual no qual o brincante exerce plena liberdade criativa. Ao determinar o que pintar e bordar na farda com temas do complexo universo do Bumba meu boi ou de devoção religiosa, ele não apenas produz um traje, mas constrói uma narrativa visual. Assim, a indumentária resultante transcende sua função cênica;

ela se converte em um ponto de convergência onde a personalidade do artista se funde e dialoga com os signos tradicionais do personagem Cazumba.

Embora a identidade visual deste mascarado contemple elementos que, de forma geral, são comuns a todos os Cazumbas, cada brincante compõe sua indumentária buscando, entre outras coisas, um destaque no universo da festa, chamando ao máximo atenção do público para si. É na brincadeira, por assim dizer, um personagem lascivo, fazedor de travessuras, com modos que transgridem as regras durante a apresentação (Matos, 2017, p. 100).

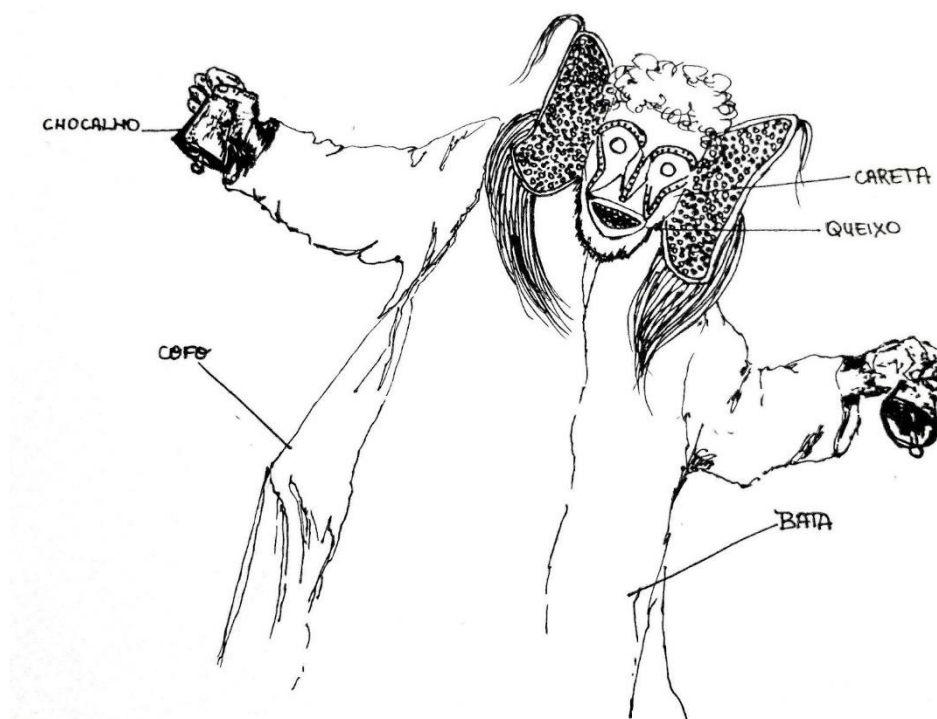
Como bem destaca Matos (2017), o brincante tem pleno interesse em trabalhar a visualidade de seu personagem, visando capturar a atenção do público. Inerente à figura do Cazumba está a impossibilidade de uma atuação discreta; tendo como uma de suas características a de atrair o olhar. Essa vocação para o espetacular materializa-se de forma palpável na deliberada escolha de cores vibrantes e formas exageradas que compõem a sua indumentária.

Ademais, os Cazumbas podem usar ou não as torres, que consistem em esculturas portadas sobre a cabeça, e a sua forma acompanha a criatividade de seu portador. Contudo, vale destacar que no Boi da Floresta os Cazumbas não costumam usar as torres. Segundo o Cazumba Luciano, essa já é a identidade do grupo, “quando a gente vê um monte de cazumba com a careta tradicional, que é assim que a gente chama, a careta tradicional, que é de pano e tudo. Cara, a galera já sabe que é a Floresta. A galera já reconhece que ali é a Floresta”. A referida careta é obra do Mestre Abel¹⁹ (como ilustrado na Figura 17), importante artista maranhense que consagrou a identidade visual do Cazumba do Bumba meu boi.

O conjunto que compõe a cabeça é formado por uma densa cabeleira de fitilhos coloridos. A máscara exhibe elementos faciais como boca, olhos e nariz, os quais remetem visualmente a traços animais. Algumas possuem mandíbulas ou queixos móveis, mecanismos que reproduzem o movimento de abrir e fechar a boca, frequentemente dotados de denteição saliente. Tais características transitam entre o humano e o animal, e combinam-se para criar uma expressão facial visualmente bizarra.

¹⁹ Abel Teixeira, conhecido como Mestre Abel (1939 – 2023). Nascido em Viana/MA, ele se junta ao Boi da Floresta em 1978.

Figura 17 - Indumentária do Cazumba.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

Quanto às suas origens, não há registros precisos que indiquem o surgimento do Cazumba na brincadeira do Bumba meu boi. Sua presença é mais recorrente na microrregião da Baixada Maranhense, embora também se manifeste em municípios do Litoral Norte e na capital, São Luís. As informações existentes sobre a figura do Cazumba derivam, em grande parte, do imaginário coletivo dos próprios brincantes, que compartilham visões de mundo convergentes e uma compreensão similar do personagem.

Além disso, antropólogos e pesquisadores têm apontado paralelos entre o Cazumba e manifestações culturais africanas e ibéricas, notadamente em função do uso de máscaras grotescas e da performatividade corporal. Vale notar, ainda, que o personagem dialoga com outras expressões do imaginário maranhense, como os Caretas do Reisado, presentes no ciclo natalino, e o Fofão, que atua durante o carnaval. (Matos, 2017).

Segundo Matos (2017), o Fofão utiliza a máscara como elemento central para provocar espanto e estranhamento. Seu nariz longo e fálico evidencia traços grotescos, enquanto a roupa

folgada e desproporcional compõe visualmente um corpo disforme e monstruoso, subvertendo as formas convencionais do humano. Já os Caretas, por meio de máscaras que representam figuras animais, permitem que os brincantes performem e encarnem a ferocidade ou a comicidade desses seres. Ainda no Reisado, além do caráter lúdico e visual, observa-se uma ritualização da morte, onde os Caretas performam suas mortes durante a brincadeira.

Figura 18 - Fofão, Cazumba e Careta do reisado.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

O termo "Cazumba", no entanto, é cercado por camadas de significado e gera diversas teorias etimológicas e culturais. De acordo com o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, "Cazumba" relaciona-se à palavra "cazumbi", que designa uma entidade fantástica semelhante a um duende ou ser mítico. Por sua vez, "cazumbi" associa-se ao termo "zumbi", originário do quimbundo, uma língua bantu falada em Angola, através da palavra "nzumbi", que significa "fantasma" ou "espírito de alguém falecido" (Matos, 2017). Essa conexão linguística não apenas vincula o personagem a tradições africanas, mas também sugere uma sobreposição entre o imaginário sobrenatural afro-brasileiro e as manifestações culturais maranhenses.

3.2 A imagem grotesca no corpo liminar.

Os Cazumbas, escondidos atrás de máscaras elaboradas, exemplificam a estética do grotesco ao incorporar elementos animais e distorcidos em suas feições. As máscaras, com

suas expressões severas e alegres, criam uma dualidade que desafia as noções tradicionais de beleza. Essa mistura de elementos agradáveis e temíveis é central para o grotesco, que busca evocar uma reação emocional ambígua no espectador.

Mais do que um personagem fixo, o Cazumba se configura como a própria brincadeira da liberdade. Nele, cada brincante torna-se autor e intérprete, construindo ativamente não apenas a imagem, mas também a origem e a essência da figura que encarna. São justamente essas tramas narrativas individuais que, entrelaçadas, sustentam a rica e complexa tapeçaria da história coletiva do Cazumba. Se é um fantasma, um espírito protetor ou uma entidade da floresta, a definição varia conforme a perspectiva de cada participante, que imprime sua crença e criatividade em cada escolha: na confecção da farda, na expressividade da máscara, na personalidade atribuída ao personagem e, não menos importante, nos movimentos que dão vida à sua atuação.

A máscara revela o caráter de alternância da persona e do brincante que vivencia o Cazumba. É o ato de metamorfosear-se. Ao libertar-se da identidade, o brincante acessa ao mundo exterior, a fronteira entre a vida e a arte. Através dela nega-se a identidade individual fixa para celebrar um processo de constante transformação. Não há possibilidade de reconhecimento do homem, mas a identificação de uma quimera.

O estranhamento do mundo reside na oposição, e a máscara, enquanto limiar, na lacuna, preserva a possibilidade do encontro entre os opostos, seja no interior de nós mesmos ou na relação com o próximo. Ela é o instrumento que garante a mediação, dosando o necessário para experienciar a realidade de um lado e de outro, entre a aproximação e afastamento, a tragédia e a comédia, o assustador e o encantador, o sagrado e o profano, sem perder a cabeça, sempre jogando mais para lá ou mais para cá. A máscara é abordagem. Por meio dela, diluímos o corpo ao mesmo tempo em que materializamos os espíritos. Ela instaura o caos para reintroduzir a ordem. Trata com precisão (Gutierrez, 2023, p. 9).

A máscara, nas manifestações populares como o Bumba meu boi, não é um mero adereço, mas o elemento central que possibilita a representação e a transformação. Diferentemente do teatro convencional, no qual atores profissionais desempenham papéis, aqui são os próprios brincantes, integrantes da comunidade, que se tornam personagens. Esse "jogo" ritualístico permite o acesso a uma "segunda vida", uma fuga temporária da realidade cotidiana e de suas rígidas estruturas. Sob a proteção da máscara, o indivíduo pode experimentar uma existência alternativa, destituída das hierarquias sociais que o circundam no dia a dia. Bakhtin (2010, p. 6) capta a essência desse fenômeno ao afirmar que tais festividades "se situam nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação". Nesse espaço liminar, a vivência é mútua e coletiva,

envolvendo tanto brincantes quanto o público em uma mesma energia. Dessa forma, no tempo e espaço sagrado da festa, dissolve-se a distinção moderna entre palco, atores e espectadores; todos são participantes de um mesmo drama cômico-popular.

Figura 19 - A natureza liminar.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

Essa experiência totalizante é analisada por Gutierrez (2023), que propõe uma visão expandida da máscara. Para o autor, no seio das expressões populares, a máscara ocupa diferentes dimensões que se intercomunicam de forma circular. Ela transcende o artefato material para se tornar um princípio organizador: a música, a dança, a ocupação do espaço e as próprias relações entre brincantes e espectadores constituem uma "máscara" em interação, criando um tecido performativo único.

A utilização da máscara pelo brincante do Cazumba inaugura um estado de liminaridade, um espaço ritualístico onde as fronteiras entre o humano e o espiritual se tornam fluidas e transitáveis. Ao vestir a careta, o indivíduo não se oculta simplesmente; ele adentra uma zona ambígua, suspendendo sua condição ordinária para habitar temporariamente um corpo outro, dotado de novos significados e potências. Esse trânsito é confirmado pela observação de Matos (2017, p. 109) sobre a crença dos próprios brincantes: “a careta, quando colocada, permite que este transcenda sua condição de humano, ou seja, ela lhe confere um

poder para além da presença humana”. A máscara, portanto, atua como um símbolo liminar: ela é o instrumento que possibilita esta passagem, este estar entre mundos.

As máscaras são deliberadamente feias e disformes, estabelecendo uma conexão visual entre o homem e o animal. “O formato animalesco incute temor e medo nas pessoas” (Matos, 2017, p. 110). Sodré e Paiva (2002) identificam nesta estética a marca da transgressão grotesca, que borra deliberadamente as fronteiras entre os reinos animal e humano. A feiura, portanto, não tem valor negativo, mas é a expressão máxima da comunhão do personagem com o grotesco. Como explicam os autores, “Com efeito, não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir” (Sodré e Paiva, 2002, p. 19). O riso provocado pelo grotesco é, assim, um riso libertador, que celebra a desordem fértil, a materialidade do corpo e a suspensão temporária da norma, completando o ciclo de transformação e renovação que a máscara possibilita.

A dança do Cazumba é uma expressão coreográfica que sintetiza a essência do personagem. Conforme descreve Borralho (2015, p. 75), o brincante executa seu movimento característico “requebrando os quadris sempre equilibrando o peso da máscara sobre a cabeça mantendo a coluna ereta enquanto são volteios rápidos no próprio eixo”. Essa descrição técnica ganha vida e significado na toada que acompanha a performance: “Quero ver você dançar/ Cazumba, Cazumba: Ô ginga lá lá/ Cazumba, Zazumba, Cazumbá/ Sacode chocalho sem parar/ Vai fazendo o gingado que é pra todo mundo olhar”. A função de chamar a atenção do público, portanto, é cumprida intrinsecamente pelo “remelexo” dos quadris, movimento realçado pelo cofo, elemento do vestuário que acentua anatomicamente essa região do corpo.

É precisamente nesses giros e requebrados que se materializa, na linguagem de Bakhtin (2010, p. 19), a “comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais”. No contexto do realismo grotesco, essa degradação do sublime não carrega um valor negativo, mas profundamente ambivalente. Ao descer da esfera idealizada do “alto”, associada ao racional, ao espiritual e ao belo clássico, para exaltar o “baixo” corporal, o Cazumba provoca um riso festivo que não é de escárnio, mas de reconhecimento e celebração da natureza material e biológica da vida. O ato de gingar conecta-se simbolicamente ao ventre, como passagem geradora da vida, e aos intestinos, como lugar de liberação dos excrementos. Dessa forma, a degradação bakhtiniana opera nesse trânsito constante entre os pólos da existência: a vida e a morte, o ventre que gera e o túmulo que recebe.

Finalmente, a dança do Cazumba estabelece uma conexão visceral com a terra. Ao contrário de formas de dança que buscam a negação do peso, a elevação etérea ou o sublime,

os pés do brincante interagem firmemente com o chão. Seus giros rápidos e seu corpo, submetido ao peso da máscara e da bata e à força da gravidade, reafirmam um vínculo terreno. Essa topografia corporal "baixa" é, mais uma vez, ambivalente: a terra é simultaneamente o ventre fértil e o túmulo, o princípio e o fim. A dança do Cazumba é, assim, a celebração ritualística dessa circularidade da existência, materializada no corpo que ginga, se degrada e ri, afirmando o poder regenerador da cultura popular.

Os movimentos dos Cazumbas, caracterizados pela dança em círculos ao redor de si e dos outros brincantes, evocam um forte senso de ritualidade e coesão grupal. A escolha de dançar em círculos, uma figura geométrica sem começo nem fim, pode ser interpretada como uma representação simbólica do ciclo contínuo de vida, morte e renascimento, tão presente na brincadeira. O ritmo da dança, guiado pelos tambores, reflete uma profunda conexão com a terra e com as raízes culturais da comunidade.

O cofo constitui um artefato fundamental na visualidade do Cazumba, sendo diretamente responsável pelo caráter de exagero que marca a figura. Confeccionado como uma espécie de cestaria a partir de palha de palmeira, esse elemento é acoplado aos quadris e preso à cintura, cumprindo, além da função estética, um possível uso utilitário, como o armazenamento de pequenos objetos, por exemplo, bebidas ou pertences pessoais. É o cofo que acentua o “remelexo” característico do personagem, dirigindo o olhar do público para a região inferior do corpo, em sintonia com a estética grotesca e terrestre da brincadeira. Sua fixação pode variar conforme a intenção do brincante: quando mais solto, potencializa o efeito cômico e dinâmico do movimento; já quando mais firme, assegura praticidade e segurança durante a performance. A respeito desse ajuste, a brincante Flávia descreveu sua técnica para manter o cofo devidamente preso, garantindo maior firmeza e confiança em seus giros e deslocamentos:

E eu ainda tenho três pedras que eu coloco dentro do cofo. Que eu aprendi isso no seu Cândido, que uma vez o meu cofo estava muito assim, arrebicado. Daí ele falou assim, o cofo está muito arrebicado, como eu faço para ele ficar reto? Daí, peraí, ele pegou umas pedras e botou. Porque daí ele cai, né? [Depoimento de Flávia Moura, concedido a Brenda Sousa em 11.12.2024].

Dessa forma, o cofo revela-se mais do que um adereço cênico; ele é um elemento estruturante da própria corporalidade do Cazumba, materializando em sua forma e função a essência terrestre e ambivalente do personagem. O depoimento de Flávia, ao mencionar o uso de pedras para dar peso e estabilidade ao artefato, ilustra concretamente essa relação de profunda ligação com a terra. As pedras inseridas no cofo não apenas resolvem uma questão prática, evitando que ele se levante demasiadamente, mas também simbolicamente ancoram o brincante ainda mais ao chão, reforçando o vínculo gravitacional que caracteriza sua dança.

Diante dessas características, que aproximam o Cazumba do plano terreno, illustrei a imagem da figura abaixo (Figura 20). No plano superior, bailarinas de balé clássico desafiam a gravidade. Seus corpos esguios, envoltos em tutus brancos e imaculados, executam movimentos de sublime graça. Braços estendidos em *port de bras* fluídos e pulos aéreos, como *grands jetés*, criam a nítida impressão de uma ascensão contínua. Elas buscam, com cada gesto, alcançar o céu. Esta coreografia vertical é uma metáfora visual da ambição humana pelo transcendente, uma tentativa de elevação espiritual e intelectual que ecoa a história bíblica da Torre de Babel²⁰, o esforço coletivo e arrogante dos homens para tocar o divino, assim como foi pintada por Pieter Bruegel²¹.

Em contraponto radical, o plano inferior é ocupado pela presença telúrica dos Cazumbas e outros brincantes populares. Sua dança é arraigada ao chão. Os corpos, mascarados e vestidos com trajes grotescos e coloridos, movem-se em giros contidos sobre o próprio eixo e em círculos concêntricos ao redor dos demais. Esta coreografia circular e horizontal não aspira ao alto, mas sim às profundezas da terra. O movimento de rotatividade constante e o vínculo visceral com o solo remetem à concepção dantesca dos círculos do inferno²², sugerindo uma jornada de mergulho nas origens materiais, nos instintos primordiais e na degradação terrena.

A imagem, portanto, constrói um diálogo tenso entre duas forças: a aspiração ascensional do clássico, que representa a busca pelo sublime e pelo celestial, e a pulsão terrestre da cultura popular, encarnada pelo Cazumba, que celebra a matéria, o grotesco e as profundezas do humano. O céu almejado pelas bailarinas e a terra habitada pelos brincantes definem os pólos opostos, porém complementares, desta narrativa visual.

²⁰ Pintura de Pieter Bruegel, de 1563.

²¹ Pieter Bruegel (1525/1530 – 1569), o Velho, foi um artista da pintura renascentista.

²² Alusão a descrição do inferno por Dante Alighieri (1265-1321), na sua obra *A Divina Comédia* (1321).

Figura 20 - Entre o céu e as profundezas da Terra.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

A atuação do Cazumba não segue um roteiro fixo; sua interpretação é moldada pela liberdade criativa do brincante e, sobretudo, pela dinâmica de interação com o público. Cada performer escolhe uma abordagem específica, que pode ser jocosa, assustadora, travessa ou uma combinação dessas facetas, explorando as dualidades do divertido e do temor que são inerentes ao personagem. Essa ambivalência manifesta-se de maneira palpável: a comicidade, frequentemente expressa por meio de gestos exagerados e provocações lúdicas, provoca o riso festivo; já o aspecto assustador emana das formas grotescas da máscara e das vestes, que perturbam e fascinam ao mesmo tempo.

Por meio do grotesco obriga-se constantemente o espectador a manter um duplo comportamento para a encenação, que passa por mudanças súbitas e abruptas, mas uma coisa é essencial: a tendência constante do artista brincante de transportar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro totalmente inesperado. Esse espanto é a característica fundamental da brincadeira do cazumba, além da sua necessidade em manter um diálogo com o público presente ou algum brincante da roda de brincadeira (Manhães, 2009, p.154).

Contudo, não é apenas a visualidade que constrói essas impressões. A gestualidade desempenha um papel fundamental na materialização das intenções do personagem. Como exemplifica a brincante Flávia Moura em seu depoimento, é comum buscar uma conexão direta com a plateia, especialmente com as crianças, tocando-lhes as mãos de maneira brincalhona. Outros brincantes reforçam essa comunicação por meio de acenos, correndo atrás dos espectadores ou dançando em círculos ao seu redor. Essas ações não são meros adereços cênicos; são gestos de provocação e convite que suscitam cumplicidade e inserem o público no jogo performático.

Dessa troca, nasce um pacto tácito: ao responder ao assombro e ao riso, a audiência aceita temporariamente a realidade fantástica proposta pelo Cazumba, seja como monstro, palhaço ou entidade ambígua. Assim, o riso e o horror tornam-se os fios condutores que ligam brincante e espectadores em uma experiência coletiva. Longe de serem opostos, esses afetos complementam-se, revelando como a cultura popular opera por meio de contrastes e como, na figura do Cazumba, o grotesco não anula o lúdico, mas o potencializa, criando uma narrativa viva e compartilhada.

Nessa perspectiva, quando perguntados sobre quais as características do Cazumba, eles respondem que se trata de um personagem brincalhão, que faz travessuras e é transgressor das regras, além de causar ainda um pouco de medo nas pessoas. Tais características são representadas pelas caretas em formato animalesco e pela deformação do próprio corpo, que é alargado na área dos quadris. Em contrapartida, é permitido que os mesmos utilizem tanto na roupa que deforma seu corpo, quanto na torre fixada acima da careta, imagens bordadas de santos e igrejas, além de outras figuras que aparentemente prendem o olhar do espectador. Isso faz com que ele seja ao mesmo tempo temido e admirado, belo e feito (Matos, 2017, p. 141).

Matos (2017) identifica um aspecto místico no personagem, pois sua imagem dançando e girando apresenta um aspecto “sobrenatural”. Ainda, é esse que responde pela vida, morte e ressurreição do boi. Ainda que assuma uma postura travessa, ainda estabelece uma relação com o religioso, por meio das imagens de santos estampadas nas indumentárias. A autora ainda destaca um elemento que conecta o corpo do brincante do Cazumba ao conceito de corpo grotesco: “Outro ponto é a crença descrita pelos brincantes, de que a careta, quando colocada, permite que este transcenda sua condição de humano, o seja, ela lhe confere um poder para além da presença física” (Matos, 2017, p. 109).

A atuação do Cazumba desempenha de maneira singular a dualidade entre o sagrado e o profano, constituindo-se como um personagem que habita limiares simbólicos. Por um lado,

ele estabelece uma conexão direta com o divino por meio de suas vestimentas, que frequentemente são ornamentadas com bordados de santos ou símbolos religiosos icônicos. Esses elementos não funcionam como meros adornos, mas como invocações de proteção e presença espiritual, integrando a esfera do sagrado à identidade visual do brincante. Essa relação com o transcendente é ainda fortalecida pela motivação de muitos participantes, que ingressam na brincadeira por promessas feitas a santos como São João, São Pedro ou São Marçal, ou ainda por compromissos assumidos em outras tradições religiosas. Em entrevista, a brincante Flávia Moura relatou que, mesmo sem cobranças externas, sentia-se constrangida pelas dificuldades em conciliar seus compromissos pessoais com a frequência desejada às apresentações do Boi da Floresta. Preocupada com a reduzida disponibilidade para acompanhar o grupo como outrora, ela buscou a orientação de Nadir, que lhe sugeriu cultivar uma relação mais próxima com São João. Seguindo o conselho, Flávia aprofundou sua conexão espiritual, o que, por sua vez, resultou em uma maior disponibilidade e engajamento nas atividades do boi, viabilizando seu retorno com mais assiduidade às festas e ensaios.

Por outro lado, o Cazumba transcende e até mesmo subverte os comportamentos sacros ao encarnar um personagem fanfarrão, corporalmente expansivo e ludicamente irreverente. Enquanto as imagens bordadas remetem à devoção, a atuação em si não busca piedade ou perdão; pelo contrário, celebra a liberdade de interagir com o público de modo brincante, por vezes provocativo, valendo-se de máscaras animais, roupas chamativas e um corpo que dança, assusta e diverte. Essa liberdade operacional, desvinculada de dogmas, evidencia a dimensão profana da brincadeira, como afirmação de uma experiência comunitária e terrena, que encontra na alegria, no movimento e no exagero a sua própria espiritualidade.

Dessa forma, o Cazumba não opõe sagrado e profano, antes os entrelaça em uma mesma manifestação cultural. Seu traje santificado e sua promessa devocional convivem com a ginga irreverente e a máscara grotesca, demonstrando que, na cultura popular, o religioso e o lúdico podem coexistir e se alimentar mutuamente, sem hierarquia ou contradição. Assim, ele se torna um mediador não apenas entre o humano e o espiritual, mas também entre a reverência e a festa, entre o altar e a praça.

O depoimento de Flávia Moura oferece um vislumbre profundo da dimensão quase ritualística inerente à atuação do Cazumba, na qual os limites entre o físico e o espiritual, o individual e o coletivo, se desfazem. Ela relata que, ao encarnar o personagem, é invadida por uma força singular que a capacita a brincar a noite inteira, um feito que atribui não ao próprio vigor, mas a um estado alterado de energia, possibilitado pela transformação ritual. Essa potência manifesta-se paralelamente a uma sensação de dissolução do eu: Flávia descreve a

nítida impressão de fazer parte de um corpo coletivo, como se sua individualidade se diluísse no grupo, nos quais as hierarquias sociais cotidianas são temporariamente suspensas. O ápice dessa vivência é descrito como uma transcendência sem perda da consciência, um êxtase, enraizado no corpo e no presente, diferente de um transe dissociativo.

Eu nunca tinha puxado o cordão. Tipo assim, eu sempre estava ali e quando começava alguém, eu entrava. Menina, aquele dia, eu não sei. Bateu um negócio, me deu uma coisa e eu fui. O boi começou a subir assim, e quando eu vi, já estava lá. E lá é pequenininho, né? (O barracão). Daí tem lá o altar e embaixo tinha uma meia lua de velas. Menina, não vi aquelas velas, eu não vi foi nada. Eu fui, e a hora que eu fui, que eu fiz a coisa, eu sei que eu derrubei todas as velas e a minha bata de baixo começou a incendiar. O Márcio Vasconcelos, que fotografa lá há muito tempo, sabe? Menina, o Márcio pulou, ele estava trepado, não sei aonde lá para fazer a foto, a imagem. Ele me salvou, ele pulou em cima de mim, pegou assim a minha bata e dobrou. E daí que eu acordei, eu estava completamente inconsciente [Depoimento de Flávia Moura, concedido a Brenda Sousa em 11.12.2024].

A dimensão espiritual na brincadeira do Bumba meu boi manifesta-se não apenas visualmente, mas também de forma sonora, sobretudo pelo toque característico dos chocalhos dos Cazumbas. Esses instrumentos, em suma, funcionam como sinos em miniatura, cujo badalar ritmado acompanha cada movimento dos mascarados. O som metálico e reverberante evoca imediatamente as badaladas dos sinos das igrejas católicas, que tradicionalmente convocam os fiéis para ritos e celebrações, marcando o tempo sagrado e espalhando-se pela cidade como um chamado à devoção. Da mesma forma, o chocalho do Cazumba não é apenas um adereço acústico; é um elemento de anúncio e presença espiritual. Seu som eclode no espaço da festa, criando uma atmosfera que abre caminhos e prepara o terreno para a chegada dos mascarados, ligando o cotidiano ao universo simbólico da brincadeira.

Como confirma Manhães (2009, p. 74), “(...) cazumbas vão chegando para formar a roda ao redor do boi tocando seu chocalho, que fica a badalar fazendo uma ligação do sagrado do batismo com a festa, o som do badalo penetra nos nossos ouvidos (...)”. Essa observação reforça a função mediadora do instrumento, que estabelece uma ponte sonora entre o sagrado institucionalizado, representado aqui pelo batismo, e a celebração profano-popular. O badalar do chocalho, ao penetrar os ouvidos dos participantes, não apenas sinaliza a presença do Cazumba, mas também convida o público a adentrar um tempo-espço ritual, onde o divino e o lúdico se entrelaçam. Dessa forma, o som do chocalho transcende sua função prática e transforma-se em um signo audível da ambiguidade sagrado-profana que define a figura do Cazumba, unindo o terreiro à igreja, a brincadeira ao rito, e a comunidade aos sentidos mais profundos de sua fé e sua cultura.

Figura 21 - No badalo do sino.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

A figura do Cazumba ilustra a natureza liminar que permeia o ritual do Bumba-meu-boi. Como um personagem que transita entre mundos, ele opera nos intervalos simbólicos da brincadeira: entre o sagrado e o profano, o humano e o animal, e, sobretudo, entre a vida e a morte. Sua atuação não se restringe a um momento específico, mas estrutura-se justamente na abertura e no fechamento do ciclo dramático. É o Cazumba quem frequentemente "abre os caminhos" para o início da festa, preparando o terreno simbólico para o drama que se desenrolará. Simultaneamente, ele desempenha importante papel na cena da "matança" ou "Morte do Boi".

Nesse momento crucial, após a fincada do Mourão, instaura-se a correria dos brincantes atrás do boi, que tenta fugir de seu destino. Sua atuação é intencionalmente dúbia e ambivalente. Como descreve Manhães (2009, p. 87), "E o cazumba fica dançando no seu movimento circular no meio do corredor, ora atrapalhando o vaqueiro a laçar, tirando a corda do pescoço do boi ou ajudando o boi para morrer, puxando a corda e tentando prendê-la no mourão". Dançando em seu giro contínuo, um movimento que por si só simboliza o ciclo infinito de vida, morte e renascimento, o Cazumba não se alia a nenhum dos lados de forma definitiva. Ele é o agente do próprio limiar, o ser que pertence tanto à ordem (ajudando a prender o boi para o sacrifício) quanto ao caos (soltando-o e prolongando a fuga).

Esta ambivalência não é acidental; ela é fundamental para a filosofia do ritual. Ao interferir no processo, o Cazumba dramatiza a dificuldade e a complexidade da passagem da vida para a morte. Ele torna visível a luta, o suspense e a resistência inerentes a qualquer transformação profunda. Após as peripécias, quando o boi é finalmente amarrado ao mourão e ocorre o sangramento, momento em que o vinho compartilhado entre os brincantes simboliza o sangue derramado, a estrutura do boi é guardada, sinalizando que a morte não é um fim, mas uma pausa necessária para o renascimento futuro.

No dia seguinte, domingo, ocorre no Boi da Floresta a "matança do boi de Cazumba". Nesta repetição ritualística, a participação dos Cazumbas se intensifica, com mais graça e artimanhas, reencenando a mesma ambiguidade. Essa reiteração reforça o papel do Cazumba como mestre das passagens.

A morte ritualística não é o término, mas a preparação necessária para o renascimento. Na terça-feira, chega o momento crucial que sela essa transição: a derrubada e quebra do mourão. Este ato é carregado de simbolismo. O mourão, que antes era o ponto fixo do sacrifício, o eixo em torno do qual a morte se consumava, é agora abatido. Sua queda representa a dissolução final do estado anterior, liberando as prendas que estavam presas a ele e distribuindo-as entre a comunidade, junto com comida em uma mesa ornamentada nas cores do grupo Boi da Floresta, verde e rosa. Essa partilha não é apenas um encerramento; é um ato de comunhão. É assim, com essa celebração coletiva e distributiva, que termina o ciclo festivo do Boi da Floresta.

No entanto, o fim da festa não significa o fim da história. No âmago do mito, reside o milagre da ressurreição do boi. É esta chave que possibilita a repetição anual da brincadeira, transformando-a num ciclo perene de morte e renovação. E quem são os agentes desta ressurreição? São as forças da floresta, os espíritos da mata que insuflam nova vida no animal sacrificado. É neste ponto que a natureza liminar do Cazumba revela sua última camada de significado. Como um ser que habita a fronteira entre o mundo humano e o mundo natural, o Cazumba não é apenas um participante do drama da morte; ele é parte integrante das próprias forças que possibilitam o renascimento.

O Cazumba pra mim é isso mesmo, não é muito diferente, acho, do que já foi dito, né? Ele é uma representação da espiritualidade que é transitória, né? E que o próprio alto do Bumba-meu-boi, ora o Cazumba tá do lado do Pai Francisco, ora ele, pra ajudar ali, pra ele roubar a linha do boi, e ora ele tá junto com os índios, né? Junto com os espíritos, com a floresta. Ora ele tá defendendo, ora ele tá do lado da natureza, e ora ele tá do lado do homem, né? Representado ali pelo Pai Francisco. Então, eu percebo muito essa fluidez de um ser, né? Que é meio gente, meio bicho, e que tem uma espiritualidade que tá muito ligada à natureza, à mata, principalmente, né? À floresta, nesse sentido. E eu vejo eles também como... Eles abrem o cordão do boi, né? Então,

quer queira, quer não, a gente tem uma responsabilidade, assim, de abrir o caminho [Depoimento de Flávia Moura, concedido a Brenda Sousa em 11.12.2024].

Sua atuação ambivalente durante a matança, ora ajudando o boi a morrer, ora impedindo sua captura, pode ser relida como uma forma de preparar e qualificar o sacrifício, garantindo que ele seja válido e eficaz para desencadear o processo de regeneração. O Cazumba, em sua essência dupla (humana e espírito da floresta), atua como um mediador necessário. Ele ajuda a conduzir o boi à morte para, em seguida, como força da natureza que também é, participar do concerto invisível que o trará de volta à vida. Dessa forma, sua relação com o boi não termina com a "matança"; ela se estende para a garantia da nova vida, explicando por que sua presença é tão vital em todo o ciclo. O personagem completa, assim, seu arco como mestre dos limiares: ele é a chave que abre a porta para a morte e, na sequência, a mesma chave que a tranca, permitindo que a vida retorne, assegurando que a brincadeira, assim como a natureza, possa sempre recomeçar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Os Cazumbas no Boi Floresta, com sua estética grotesca e sua conexão com as tradições culturais do Maranhão, oferece uma rica fonte de análise para compreender como o grotesco pode ser utilizado para explorar e expressar complexidades sociais, culturais e emocionais. Essa celebração popular atua como um veículo para a transmissão de valores, a preservação da identidade e a reflexão sobre o papel do indivíduo e da comunidade na constante recriação da cultura.

Nesse contexto, a visualidade e natureza do Cazumbas não são apenas uma expressão artística; são atos de transgressão e renovação. Ao encarnar o Cazumba, foi possível observar que o brincante assume um papel que desafia as convenções, que questiona as fronteiras entre o humano e o divino, e que, ao mesmo tempo, reforça os laços comunitários e culturais.

Os resultados desta pesquisa evidenciam a profunda conexão entre as manifestações culturais populares, como o Bumba Meu Boi, e conceitos teóricos como da estética grotesca apresentada. A análise revelou que o Cazumba do Bumba meu boi, do Boi da Floresta, incorpora elementos de liminaridade e transformação, onde os brincantes e personagens transcendem as fronteiras do sagrado e do profano, do humano e do animal. Essa categoria estética, com suas figuras exageradas e híbridas, reflete a complexidade cultural e a vitalidade dessas tradições populares.

Além disso, ao relacionar essas observações com o pensamento de Bakhtin (2010), Kayser (1957), Sodré e Paiva (2002), e Calabrese (1999) foi possível compreender como essas expressões culturais perpetuam valores ancestrais e ao mesmo tempo reconfiguram identidades contemporâneas. Em suma, a pesquisa demonstrou que o Bumba meu Boi não é apenas um espetáculo folclórico, mas um ritual dinâmico que encapsula a história, a cultura e a espiritualidade da comunidade.

Ao final deste percurso investigativo, constata-se que os objetivos propostos foram alcançados, permitindo uma compreensão aprofundada da estética do grotesco e sua manifestação no personagem Cazumba do Boi da Floresta. A revisão teórico-epistemológica empreendida no primeiro capítulo não apenas delineou a categoria do grotesco desde suas origens históricas até suas formulações contemporâneas, mas também estabeleceu um sólido arcabouço conceitual, fundamentado em Bakhtin (2010), Kayser (1957), Sodré e Paiva (2002), e Calabrese (1999), para a análise subsequente. Este fundamento revelou o grotesco não como uma mera antítese do belo, mas como uma potente categoria estética de transgressão,

rebaixamento e renovação, intrinsicamente ligada ao corpo, ao ciclo vida-morte e à crítica social.

No segundo capítulo, a imersão no universo do Bumba meu boi, com foco no grupo Boi da Floresta, permitiu contextualizar o Cazumba como parte integrante de um complexo cultural rico e dinâmico. A análise demonstrou como a brincadeira, em sua estrutura narrativa, personagens e ritualística, constitui um fenômeno estético por excelência, onde o grotesco performa de maneira coletiva e celebratória. A trama central, impulsionada pelo desejo de Catirina, a morte e ressurreição do boi, e a figura mediadora do pajé, evidenciam a operação de uma lógica grotesca que subverte hierarquias e celebra a ambivalência da existência.

A brincadeira como dinâmica social, onde as fronteiras entre brincantes e espectadores são ao mesmo tempo firmes e flexíveis, reflete a complexidade do Boi da Floresta como uma manifestação cultural que é tanto espetáculo quanto experiência comunitária. O sigilo conferido pelas máscaras proporciona aos brincantes uma "existência dupla," onde suas identidades reais são suprimidas, permitindo-lhes atuar livremente dentro do papel que a tradição lhes confere.

O terceiro capítulo, dedicado especificamente ao Cazumba, confirmou a hipótese central da pesquisa. A análise da visualidade, da performatividade e da simbologia do personagem revelou como ele incorpora de forma paradigmática os traços do grotesco. Sua máscara zoomórfica, que funde humano e animal; sua indumentária (careta, bata, cofo e chocalho), que exacerba e rebaixa o corpo, conectando-o à terra; seus movimentos giratórios e requebrados, que enfatizam a região inferior do corpo; e sua interação ambivalente com o público, oscilando entre o cômico e o assustador, são elementos que materializam a estética do "mundo alheado" de Kayser e do "realismo grotesco" de Bakhtin.

Esse corpo cósmico, ou seja, agregado e confundido com animais e espíritos, é ambivalente, capaz de sustentar duas existências. Metamorfoseado, marca a temporalidade da festa, dos ritos de renascimento e vida. Os figurinos dos Cazumbas, ricos em cores e bordados, com destaque para os tons de amarelo e preto, carregam consigo símbolos culturais e religiosos que reforçam a ligação da dança com o cotidiano e a espiritualidade da comunidade.

A pesquisa também identificou a natureza liminar do Cazumba, personagem que transita entre o sagrado e o profano, evidenciado pelos bordados (muitas vezes religiosos) em suas vestes e pelo som ritualístico do badalo, e entre a vida e a morte, atuando como agente tanto na abertura da brincadeira quanto no ritual de morte do boi. Os depoimentos dos brincantes, como Flávia Moura e Luciano Ferreira, foram fundamentais para compreender a experiência subjetiva e quase transcendental de incorporar o personagem, onde a individualidade se dissolve em favor de um corpo coletivo e energizado.

Apesar dos desafios logísticos enfrentados durante a pesquisa, notadamente a mudança de domicílio para outro estado, que limitou o acompanhamento presencial contínuo das atividades do Boi da Floresta, a combinação de observações pontuais, registros audiovisuais, entrevistas semiestruturadas e a vasta revisão bibliográfica mostrou-se suficiente e frutífera. O encontro com Nadir Cruz, guardião da memória do grupo, foi particularmente elucidativo para compreender a história, a gestão e os princípios estéticos que orientam o Boi da Floresta, reforçando seu compromisso com a tradição em contraposição a processos contemporâneos de espetacularização.

Ao refletir sobre o percurso desta pesquisa, percebo que o grotesco no Cazumba não apenas revela uma estética transgressora, mas oferece um ensinamento urgente para a sociedade contemporânea, especialmente em tempos marcados por padronizações, moralismos e narrativas únicas. O Cazumba me mostrou, antes de tudo, que a liberdade, corporal, estética e espiritual, é uma forma de resistência política. Sua máscara híbrida, seu corpo rebaixado e sua gestualidade indisciplinada desafiam os ideais normativos de beleza, comportamento e racionalidade que moldam a vida moderna. Nele, reconheço um modelo pedagógico transgressor: o direito de existir fora das medidas do “correto”, o direito de brincar com o que assusta, de rir do que oprime, de reinventar formas de estar no mundo. O grotesco do Cazumba ensina que a convivência com o diferente, com o disforme, com o que não cabe nas formas canônicas, é também um exercício ético; ensina que a comunidade se fortalece não pelo apagamento das singularidades, mas pela celebração das diferenças. Em um contexto de colonialidade persistente, em que corpos, saberes e culturas são hierarquizados, o Cazumba nos convoca a imaginar outras formas de aprendizado: sensoriais, coletivas, indisciplinadas, criativas e profundamente enraizadas no território. Ao acompanhar esses brincantes, aprendi que o grotesco é uma forma de reencantar o mundo, uma recusa sensível aos apagamentos e um convite para construir, juntos, espaços onde o riso, a festa e a transgressão não sejam desvios, mas caminhos legítimos de conhecimento, cura e reinvenção social.

Por fim, este trabalho espera ter contribuído para a valorização do Bumba meu boi como patrimônio cultural e fenômeno estético complexo, demonstrando que a cultura popular é um campo fértil para a reflexão filosófica e artística. Ao evidenciar a potência estética do grotesco na figura do Cazumba, a pesquisa abre caminho para futuras investigações que possam explorar outras manifestações populares sob essa mesma ótica, reafirmando a importância de se olhar para as tradições locais como fontes inesgotáveis de conhecimento, criação e resistência.

Figura 22 - Cazumbas se despedindo.



Fonte: Ilustração de Brenda Sousa. Acervo da autora.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MURAD. **AIYÉ – Apolônio Melônio**. Direção: Jorge Murad. Produção: Instituto Geia. São Luís: Instituto Geia, 2005. Documentário.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **Dinâmicas do Bumba meu boi maranhense: classificação em "sotaques" e participação do público**. Revista Olhares Sociais, v. 2, n. 2, p. 3-24, 2013.

ANDRADE, Yasmin Coelho de. **Narrativas de uma não experiência: saberes construídos na luta antirracista no ensino de Arte**. 2023. 143 f., il. (Mestrado Profissional em Arte) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para pesquisa de campo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BORRALHO, Tácito. **Os elementos animados do Bumba meu boi do Maranhão**. São Luís: UEMA, 2015.

BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: IPHAN/MA, 2011.

_____. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Bumba meu boi do Maranhão é Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. Brasília, 09 de dezembro de 2019. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/5499/complexo-cultural-do-bumba-meu-boi-do-maranhao-agora-e-patrimonio-cultural-imaterial-da-humanidade#:~:text=Bumba%20meu%20boi%20do%20Maranh%C3%A3o%20%C3%A9%20Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20Imaterial%20da%20Humanidade,-publicada%20em%2009&text=O%20Complexo%20Cultural%20do%20Bumba,Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20Imaterial%20da%20Humanidade.>>. Acesso em: 28 de março de 2024.

BURKE, Edmund. **Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza**. Tradução de Daniel Miranda. São Paulo: Edipro, 2016

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.

CARDOSO, Leticia Conceição Martins. **As mediações no Bumba Meu Boi do Maranhão: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1998.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Tema e variantes do mito: indagações sobre a morte e ressurreição do Boi**. Trabalho apresentado no Laboratório de Análise Simbólica III. 13 de novembro de 2003. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ.

COELHO, Luiza. **Entre vida, morte, silenciamentos e sonoridades no quilombo urbano Liberdade (MA): estratégias do Boi da Floresta durante a pandemia do COVID-19. 2023**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

CUTRIM, Lauande. **O ator brincante: um brinquedo-treinamento nos passos do boi**. 2021. 115 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. Tradução de Pedro Süsskind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 6. ed. São Paulo: Nova Geração, 2019.

FAURE, Élie; STRONG, Eugénie. **Arte grega**. Adaptação de J. P. Calosse. Tradução de Gil Reyes. São Paulo: Folha de São Paulo, 2017.

FERRETTI, Sérgio. **O bumba meu boi do Maranhão**. In: PAPETE; VASCONCELOS, Márcio. Os senhores cantadores, amos e poetas do bumba meu boi do Maranhão. São Paulo: IPSIS, 2015.

FLORESTA, Boi da. **"Meu viveiro"**. In: Boi da Floresta Mestre Apolônio. Festa querida. São Luís: 2006.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995.

GUTIERREZ, Gabriel. **Sobre a função da máscara e a dança com a morte**. In: ZIMAR. Curadoria: Jandir Gonçalves, Sergileide Lima, Reinilda Oliveira. São Luís: CCVM, 2023. p. 8- 30.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa: a dor hoje**. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HEGEL, Friedrich. **Estética**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Originalmente publicado em 1835).

HUME, David. **Do padrão do gosto**. São Paulo: Abril, 1980. 329 p. (Os Pensadores).

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Daniela Guedes. São Paulo: Ícone Editora, 2009. (Originalmente publicado em 1790). (Coleção Fundamentos do Direito).

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1957.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense**. 2009. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/11505>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2024.

MANZINI, Eduardo. **A entrevista na pesquisa social**. *Didática*, São Paulo, v. 26/27, 1990, p. 149-158.

MARAMALDO, Anastácio (Tatá). **"Chegou levantando poeira"**. In: Boi da Floresta. Floresta de paz e harmonia. São Luís.

MATOS, Elisene. **Cazumbas: pessoas e personagens do bumba meu boi**. São Leopoldo: OIKOS, 2017.

_____. **Cazumba**. In: Gutierrez, Gabriel (org.). Revista Zimar. Curadoria de Jandir Gonçalves, Sergileide Lima e Reinilda Oliveira. São Luís: Vale Maranhão, 2024.

MILLS, C. Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís**. [S. l.]: [s. n.], 1975.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Fábio Meneses Santos. Jandira, SP: Principis, 2021. [Primeira publicação c. 380 a.C.].

PRADO, Regina. **Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa**. São Luís: EDUFMA, 2007.

SÁ VIANA, João Álvaro. **"Quero ver você dançar/ Cazumba, Cazumba"**. In: Boi da Floresta. Bendito de São João. São Luís.

_____. **"Índio Guerreiro"**. In: Boi da Floresta. Floresta de paz e harmonia. São Luís.

_____. **"Sol e Lua"**. In: Boi da Floresta. Floresta de paz e harmonia. São Luís.

_____. "Urrou meu touro". In: Boi da Floresta. Floresta de paz e harmonia. São Luís.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

VASCONCELOS, Gisele. **O cômico no bumba meu boi**. 2007. 137 f. Dissertação (Mestrado em sociologia e antropologia) - Universidade Federal do Maranhão, São Luis, 2007.

VIANA, Raimundo. "Corpo, estética, dança popular: situando o bumba meu boi." Pensar a Prática 8.2 (2005): 227-242.

_____. **O bumba meu boi como fenômeno estético**. 2006.

VIERIA, Marcilio **O corpo-performático do velho, bricante popular**. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 4, n. 3, 2017. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v4n3a2017-02.

Disponível
em:

<https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/35165>. Acesso em: 12 ago. 2024.



