

Entre deitar e levantar: danças do boi de mamão¹

Guilherme Borges Laus (UFSC/Brasil)²

Resumo: Dentre tantos folguedos e brincadeiras populares com o boi no Brasil, destaca-se no litoral sulista, sobretudo em Florianópolis, o boi de mamão. Neste contexto, um boi passa mal e falece de causas variadas, ressuscitando tempos depois através de processos específicos e distintos de cura. Após esta ressurreição, o animal levanta e abre a roda para uma série de personagens, em sua maioria animais, entrarem e brincarem no espaço deixado. Esse movimento - o levantar -, pode ser visto como uma virada de ato na brincadeira: o antes e o depois do boi reviver, ser laçado e retirado da roda. Neste trabalho, apresentam-se descrições etnográficas a partir de experiências em campo com bois de mamão florianopolitanos, buscando construir uma perspectiva do que pode ser a dança do boi de mamão. Dizer isso, de certa forma, é pressupor que ele dança; por sua vez, reconfigura-se, talvez, o próprio entendimento do que é dançar. Independente disso, temos que seu deitar-morrer e seu reviver-levantar abrem caminhos dentro da brincadeira, como também podem abrir caminhos sobre o que é performar e dançar - talvez não enquanto substantivos, mas como verbos. Reforça-se, dessa forma, o caráter parcial da proposta: muito ocorre nessas brincadeiras além do enredo do boi. Ainda assim, deixar de lado, por um momento, os giros das Maricotas, o perigo das bernunças e a diversão das cabrinhas, ao focarmos nos movimentos do boi de mamão, pode ter o efeito de colocar em diálogo esse boi com outros de outros estados e regiões brasileiras. Nesse caminho, o primeiro passo para essa ponte ser edificada, ao menos dentro da antropologia, pode ser a descrição etnográfica. Em outras palavras, a busca ela mesma, nessas textualidades literárias e experimentais, do que esses corpos e presenças brincantes realizam em cena.

Palavras-chave: boi de mamão; dança; performance.

“Dançar é também ser dançado/a”.
Maria Acselrad. *Campo de forças*. 2020, p. 23.

A estrela dourada

Era um dia frio de outono. Ainda em maio, o frio se combinava com um sol presente, brigando por qualquer preponderância. Cheguei no Jardim Botânico com certa antecedência. Não é raro bois brincarem lá: frequentemente, a prefeitura organiza eventos públicos nesse espaço, atraindo famílias nos finais de semana para brincarem com o boi. Nesse dia, o projeto Cultura Mané, vinculado à prefeitura de Florianópolis, contava em sua programação com a apresentação do Boi de Mamão de Sambaqui, bairro do Norte da Ilha, junto de uma feira diversificada, enormes e

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024).

² Bacharel em Antropologia e mestrando em Antropologia Social pela UFSC. Integrante do Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (GESTO/PPGAS). Email: guilherme_laus@outlook.com.

coloridos brinquedos infláveis, pinturas faciais, recreadores infantis e contação de histórias. A brincadeira do Boi, na programação, denunciava a presença massiva de crianças e adultos em suas companhias, como também o estacionamento lotado.

Voltar a atenção para o boi de mamão implica reconhecer que os estudos da dança, sejam através das artes ou das ciências sociais, historicamente ignoraram expressões populares importantes, delimitando conceitos como “dança” e “teatro” para práticas “autonomizadas” (Monteiro, 2020; p. 175). Dito de outra forma, a autonomização que as linguagens artísticas sofreram pela modernidade as separou de tal forma que o conceito de *brincadeira* (Garrabé, 2017) as tornava ininteligíveis. Assim, estudar brincadeiras de bois na contemporaneidade, como os bois de mamão de Florianópolis, convida-nos a pensar nos conceitos que elas complexificam. Em consonância com Marianna Monteiro,

As chamadas danças dramáticas, fora dos palcos, tendem a ser alijadas tanto da historiografia do teatro quanto da dança. Pensar uma teatralidade fora do cânone implica em modificar a delimitação do que se compreende por Artes Cênicas e propor uma visão a contrapelo do cânone já consolidado desde o século XIX. (Monteiro, 2020; p. 175).

Em poucas palavras, “era como se o Brasil não dançasse” (Acsehrad, 2020; p. 63). Iniciar com essas implicações visa que esse trabalho seja lido de uma forma que tensione, a cada descrição etnográfica, o que chamamos *dança*. Descrever as danças desses bois, dessa forma, tem como desafio se opor à separação entre as linguagens artísticas que se congregam nessas brincadeiras, como dança, música e teatro. Tanto o conceito de “brincadeira” (Garrabé, 2017; Laus, 2021), como o de “dança dramática”³ (Andrade, 1959) nos encaminham para agrupamentos complexos de linguagens artísticas dentro do ritual.

A atenção direta deste trabalho em dança ou coreografia, no entanto, não se desconecta da atenção à teatralidade. Em diálogo com Diana Taylor (2013), envolver eventos dramatúrgicos e teatrais em nossas etnografias destaca o estético e o lúdico dos eventos sociais, como também

³ Para Mário de Andrade (1959), as *danças dramáticas* eram folguedos ou manifestações populares que passavam alguma ideia, história ou narrativa em seus desenvolvimentos. Assim, nem dança, nem teatro, mas uma conjugação entre essas distintas linguagens. Debruçar-se sobre esse conceito não é uma das intenções deste trabalho, mas talvez valha ressaltar que entendo os bois de mamão como danças dramáticas, no seu sentido clássico. Eles seriam *embaixadas* ou *dramas*, em oposição aos *cortejos*, divisões importantes para o autor.

parte do que os estudos da performance fazem é valorizar *repertórios* ou conhecimentos incorporados como importantes sistemas sociais. Em suas palavras,

De modo semelhante, os estudos da performance desafiam a compartimentalização disciplinar das artes - a dança sendo designada a um departamento, a música a outro, a performance dramática a ainda outro - como se essas formas de produção artística tivessem algo a ver com essas divisões. (...). [Eles] oferecem, então, um modo de repensar o cânone e as metodologias críticas (Taylor, 2013; p. 58).

Implícito, também está a conexão entre esses movimentos coreográficos e a narrativa cênica da brincadeira: um depende do outro. O foco objetivo no conceito de “dança”, assim, visa estritamente iluminar a dimensão coreográfica da brincadeira do boi de mamão. O verbo “brincar”, mais usado pelos brincantes, reforça esse artifício etnográfico. A separação é textual.

Ao chegar, trinta minutos antes do marcado para a brincadeira, a roda já existia. No centro do Jardim, centenas de pessoas, sobretudo crianças, sentavam e brincavam no chão, com um enorme espaço livre no centro. Fora do círculo, o evento ocorria com suas outras presenças, da mesma forma que as crianças menos cansadas e quietas brincavam, corriam e se divertiam enquanto o Boi não entrava. Nesse contexto, ainda estou tentando construir uma aproximação com esses brincantes, então cumprimento apenas uma senhora, importante liderança do grupo, com quem tenho me comunicado há algum tempo. Ela havia me convidado para assistir essa apresentação no fim de maio, antes de estreitar qualquer laço com o grupo. Permaneço, de pé, próximo à única abertura que há na grande roda: um espaço vazio, sem pessoas, protegido por uma mulher de uniforme da produtora do evento. Toda família que ali ocupava era tão logo convidada a se posicionar em outro lugar que não nessa abertura, pela qual todos os personagens da brincadeira, futuramente, entrariam e sairiam da roda. Era exatamente ali onde eu queria ficar.

Alguns minutos antes do horário marcado, atrás de mim, a bicharada começou a ser carregada para perto da roda. Até então, nenhum boneco era visível. De longe, de uma parte mais distante do Jardim, os bichos iam chegando aos poucos, junto das dezenas de brincantes. O primeiro a ser deixado no chão, completamente coberto por um pano vermelho, era o boi, denunciado pela curvatura que seus chifres faziam no tecido avermelhado. Enquanto isso, a *bicharada* - o coletivo

dos personagens - chegava e permanecia próxima uns dos outros, a banda se posicionava perto dos microfones e os instrumentos eram testados. Faltava pouco.

Descoberto, vejo-o. O boi de Sambaqui é chamado de Dourado. Grande, quase completamente preto, possui o corpo coberto por flores, luas e estrelas em cores douradas, prateadas e vermelhas. Em sua parte inferior, um tecido reluzente dourado e preto cai de seu corpo como uma saia ou tutu de balé. Em sua face, uma argola atravessa suas narinas, duas faixas vermelhas cobrem parte de seus grossos chifres, cuja ponta termina com coloridas fitas caídas. Na testa, talvez de maneira simbólica por seu nome, jaz uma grande estrela dourada de seis pontas, entre seus olhos e seus chifres. Abaixo da cabeça, no que seria a parte frontal do boi, há um meio círculo de coloração mais clara, responsável pela visão do brincante dentro do bicho; em outras palavras, um espelho espião ou janela escondida. Certas palavras de Leda Martins retornam à minha mente, deslocando-as do contexto do congado mineiro, vivido pela autora, para esse boi florianopolitano: com Boi Dourado, “dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores” (Martins, 2021; p. 23). A música de entrada do boi começou a ser tocada pela banda.

O boi quer vadiar

Um adolescente vai até o microfone e agradece a presença de todos. “Espero que seja inesquecível para vocês”, disse ele. Em um espaço marcado por crianças, essas palavras ganham contornos especiais no gelado ar de sábado. Logo atrás de mim, um jovem entra no Boi Dourado, por baixo, sustentando-o sobre seu corpo curvado. Segundo Valmor Beltrame, “enquanto atua dentro do boneco-máscara, ele precisa curvar ligeiramente os joelhos e dobrar o corpo para a frente. (...). Dançar, correr, saltar, rodopiar com o corpo dobrado exige um condicionamento físico adequado” (2018, p. 171). Além disso, “seu trabalho consiste em dançar escondido sob um boneco-máscara, incorporando uma personagem que ele deve animar revelando a conduta, o modo de ser dessa figura” (Beltrame, 2018; p. 168).

A maior parte da bicharada possui aberturas e espaços inferiores, por onde entram e onde residem os corpos humanos durante as brincadeiras; há exceções, como o grupo de animais selvagens, como ursos, lobos e monstros, que são vestidos como uma segunda pele. A partir de agora, *dentro* do boi e com as costas curvadas, os movimentos do corpo deste jovem se transformam, indicando uma coreografia outra, uma forma alternativa de se movimentar pelo Jardim. Para Beltrame, a bicharada pode ser entendida através do conceito de “boneco-máscara”, e suas manipulações na brincadeira seriam “animações”:

Animar bonecos supõe criar e dominar suas possibilidades expressivas, utilizando gestos, ações e truques que compõem e estruturam a conduta e o caráter das personagens. Dar vida (manipular), animar o inanimado, é um dos domínios exigidos nessa prática artística. (...). As técnicas de animação se diferenciam dependendo das formas, tamanhos, materiais e peso dos bonecos-máscaras. (Idem).

De fato, através da antropologia, podemos analisar até que ponto essas chaves teóricas - bonecos, máscaras e animações - dariam conta dessas relações. De fato, máscaras, por exemplo, *fazem* coisas. Richard Schechner põe seus poderes em destaque ao se perguntar se “colocar a máscara de cervo fazia do homem ‘não um homem’ e ‘não um cervo’, mas algum lugar entre” (Schechner, 2011; p. 2014). Se há ou não um “lugar entre” homem-boi, segue sendo interessante vermos essas performances como resultados de interações entre brincantes e bichos. Resgatando definições de Thiago Abel e Caio Picarelli,

A palavra "animal" tem origem no latim e deriva do termo "anima", que significa “ser vivo”, um substantivo feminino singular que se refere a uma entidade dotada de vida e capaz de operar algum nível de inteligência. (...). A palavra "animado" também tem origem no latim. Ela deriva do verbo "animare", que significa "dar vida" ou "animar". Esse verbo é formado a partir da junção do substantivo "anima" com o sufixo "-are", que indica ação. (Abel, Picarelli, 2023; p. 3-4).

O conceito clássico de “animismo” na antropologia, por exemplo, impele-nos a refletir sobre o que é considerado como portador de vida ou não, como também o que é possível de ser animado em distintos contextos. De qualquer forma, como as coreografias dos bois nos sugerem, o brincante age no boi tanto quanto o boi age nele - inclusive porque “a escolha dos materiais de que serão confeccionadas as personagens repercute no desempenho das figuras em cena” (Beltrame, 2018, p. 168). Em detrimento do etnocentrismo contido em separar grupos étnicos

entre animistas ou não-animistas, Abel e Picarelli optam por trabalhar com o conceito de “animacidade”:

Para auxiliar nesta tarefa, é válido evocar a pesquisa de Mel. Y Chen (2012) e seu conceito de “animacidade”: uma concepção da vida e da existência para além das fronteiras estanques humano/não-humano, animado/inanimado, que desafia a concepção tradicional que apenas os humanos têm consciência e relevância, compreendendo que outros seres vivos e até mesmo elementos supostamente inanimados são dotados de vitalidade, como também capazes de operar inteligências singulares a ponto de serem parte imprescindível da elaboração de éticas e políticas geológicas e cósmicas (Abel, Picarelli, 2023; p. 5).

Segundo Beltrame (2018), é comum os bois, ao entrarem, reservarem seus movimentos coreográficos mais intensos para depois; no início, por outro lado, eles dão a volta na roda, passeiam e cumprimentam a todos. Do lugar onde o Boi Dourado residia, atrás de mim, até dentro da roda, o bicho bailou contidamente até ter mais espaço. Ali, já havia uma espécie de corredor de pais e crianças que tiveram a mesma ideia que eu para ver os animais entrando e saindo. Em direção à roda, o boi foi balançando seu corpo de um lado para o outro: no ritmo da música, a cada passo o animal abaixa um de seus lados, levantando-o logo em seguida em um movimento que finaliza com o lado oposto abaixado. Essa sequência se repete bastante ao longo das brincadeiras, um bailado comum entre os bois de mamão. A saia que cai do corpo do bicho dificulta o campo de visão dos espectadores; alguns brincantes dizem que se deve evitar que olhem as pernas humanas abaixo da bicharada. Esse “realismo”, talvez, é o oposto do que Schechner aponta sobre as máscaras dramáticas nô (Schechner, 2011; p. 216).

Para criar esse movimento alternado, o brincante geralmente baixa um dos lados do boi, flexionando tronco ou joelhos, levantando-o logo em seguida, para baixar o oposto. Essa técnica causa uma alteração menos brusca de movimentos que pulos, por exemplo, que podem, também, ser usados para produzir esses deslocamentos e inclinações. De maneira geral, essa dança baseada em inclinações de lados opostos é o principal movimento que o bicho faz ao longo da brincadeira. Conectado a ele, há diversos outros movimentos em sua coreografia. “Olê, olá, nosso boi quer vadiar”, dizia o coro da música, repetido pelo conjunto de cantores e cantoras após duas frases variáveis que apenas o cantor principal entoava.

A partir dessa dança, como também dos pulos e flexões das pernas que o constroem, o Boi Dourado girava muitas vezes. Seu giro é rápido, intenso e realizado através de pequenos pulos. Velozmente, era possível ver entre a saia brilhante do bicho seus pés saindo do chão, deixando e retornando à grama diversas vezes, como também seu corpo, as costas do boi, chegando a uma altura que ultrapassava a sua própria. “E não é farra do boi, isso é boi de mamão” cantou-se, seguido do coro. De maneira ininterrupta, conectava suas inclinações ao giro, aproveitando uma flexão para pegar impulso e pular ao outro lado, repetindo o movimento diversas vezes. É essa mesma repetição e frequência que causa um giro veloz, ao centro da roda, fazendo seu rabo e as fitas caídas de seus chifres voarem ao seu redor. Nota-se que os pulos que o boi realiza são fundamentais, considerando que são os próprios impulsos dos saltos que produzem o giro do animal no ar. Os vaqueiros, crianças com camisas floridas e chapéus, que brincavam junto do boi, começaram a girar junto dele, quase como se seu giro contagiasse ou impelisse seus donos e cuidadores a girarem também.

Enquanto brincava, na roda, junto dos vaqueiros, Boi Dourado demonstrava seu lado bravo e arreado tanto quanto seu lado brincante. Por outro lado, o que se coloca é justamente um entendimento de *brincadeira* que contemple certa braveza a ser controlada de alguma forma: laçada. Próximo às pessoas que compõem a roda, dançando de um lado para o outro, ele interrompia suas inclinações por alguns segundos, quando pegava um impulso e pulava à frente. Através desse pulo, ele faz outro movimento muito comum aos bois de mamão: suas chifradas - ou ameaças delas - de boi bravo. No entanto, elas seguem como sustos que nunca devem se concretizar:

Provocar medo, espalhar as pessoas, fazer com que riam, gritem, corram, se assustem... tudo isso não só pode, como deve ser feito. Mas sem agredir. (...). Gera o susto, o riso nervoso, ajuda a criar o clima de festa, produz-se a situação desconcertante que faz parte da brincadeira e promove a interação com a platéia. Este procedimento indica uma das questões fundamentais da apresentação do Boi-de-Mamão: o sentido de jogo, de brincadeira que se estabelece entre elenco e platéia. (Beltrame, 2018; p. 171-172).

Assim, temos que a dança do boi se alinha com o susto, o medo e a imprevisibilidade, mas nunca com a violência: faz parte da técnica do brincante saber exatamente até onde pode ir. Quando pular e onde aterrar. O boi finaliza seu pulo com os pés do brincante cravados no chão e seus chifres apontados à audiência. Ele não encosta em ninguém ao avançar, no entanto, chega perto o

suficiente para assustar e surpreender com seus deslocamentos inesperados. Em determinado momento da brincadeira, Boi Dourado interrompeu seus movimentos.

Deitar-morrer. Reviver-levantar.

Seus rebolados, giros e chifradas cessaram; enquanto o canto, nos microfones da banda, alteraram-se para algo mais triste e calmo, o bicho desceu seu corpo até o chão, ao centro da roda. Sua periferia, ocupada pelos vaqueiros preocupados, sofreu uma mudança brusca de ritmo. O bicho permaneceu dessa forma, imóvel, ao chão, ao que tanto a banda quanto o dono do boi avisam que ele está mal pelos microfones dispostos. Sua vida, mesmo de maneira súbita, é questionada; sua morte é uma possibilidade.

A partir desse momento, duas novas personagens entraram na roda, separadamente, cada qual com sua cena. São elas que lidam com o mal-estar do Boi Dourado. Em primeiro lugar, uma médica foi chamada e entrou, de jaleco branco, auscultou-o em diferentes lugares do corpo com um estetoscópio, aplicou-lhe uma injeção e, diante do insucesso, considerando a contínua imobilidade do bicho, deixou a brincadeira. É aqui, nos bois de mamão, que as benzedadeiras costumam entrar.

Uma senhora entra na roda; usa sapatos e camisa brancos, xale de crochê preto sobre suas costas e uma longa saia preta com a ponta vermelha. Devagar, caminha com as costas curvadas. Nas mãos, um galho grande de plantas verdes. “Tô ficando ruim mesmo, quase não tô escutando. Mas eu vi que o boizinho tava dançando, de repente parou, né?”, disse ela no microfone do vaqueiro. Após um divertido diálogo, ela esfregou as ervas no corpo imóvel do bicho e entoou ao microfone:

*Benze esse meu boi
com a folha do bem-querer
Se levanta Boi Dourado
e vai dançar pro povo ver*

Aqui, um deslocamento é possível. Retomando Monteiro, vemos tanto semelhanças dessas cenas de morte e ressurreição entre os bois de mamão florianopolitanos com a brincadeira do boi-bumbá, como também entre essas mesmas práticas contemporâneas e os divertimentos artísticos setecentistas europeus (2020; p. 205). Segundo a autora,

Os Doutores, como se sabe, são papéis consagrados pela Commedia dell'Arte e, curiosamente, também estão nos Bois-Bumbás (...). O feiticeiro, o Pajé, é velho conhecido, *dramatis personae* dos primeiros autos jesuíticos, que no Boi-bumbá adquire outro sentido, é o misterioso ressuscitador do Boi (Monteiro, 2020; p. 206).

De um lado, temos doutores e pajés; do outro, uma médica e uma benzedeira. Em paralelo a outras relações já estabelecidas, como entre o erudito e o popular, ou entre o cristão e o pagão, a relação entre saberes científicos e saberes tradicionais também surge. No entanto, traçar deslocamentos geográficos e cronológicos em contextos etnográficos deve ser antes entendido como uma potência de colocar contextos performáticos “em diálogo” do que uma atitude explícita de buscar sobrevivências ou origens. Pontes etnográficas dificilmente seriam lineares, da mesma forma que “a dança do Boi brasileira não seria analisada nem explicada abstratamente como rito universal de morte e ressurreição” (Idem).

Ao fim da reza, a imobilidade do boi começou a se transformar em movimentos. No chão, ainda abaixado, o bicho passou a rebolar, ao som do ritmo de um pandeiro que ao fundo o acompanhava. Suas inclinações contínuas para lados opostos, antes feitas de pé, foram usadas para levantar, ressurgindo da doença ao dançar. Nesse movimento, a saia na qual seu corpo termina se balançava conforme seus movimentos. Até alcançar sua altura normal, o boi dançou sem girar, levantando um pouco mais a cada inclinação para esquerda ou direita; ao alcançá-la, o bicho passou a girar. Inesperadamente, transformava seus giros em pulos para chifrar, assustando crianças e pessoas que estivessem próximas a ele. Qualquer passo ou troca de sustentação, para o boi, é uma oportunidade de pular. Assim, deitar-morrer e levantar-reviver não são pontos especiais ou mais valiosos dentro da brincadeira; ao contrário, essas relações - textuais e metafóricas - se referem à multiplicidade de movimentos que o boi dança: bailados, giros, pulos, chifradas, resistências, avanços e recuos.

No entanto, ao curar sua doença e o tornar saudável novamente, a braveza que ocasiona chifradas e ameaças exige algum tipo de controle para que o resto da bicharada consiga também brincar. Nesse momento, a música do cavalinho passou a tocar. Um dos vaqueiros reaparece e entra com ele. Um cavalo marrom com manchas brancas, crinas loiras; seu corpo finaliza em uma saia vermelha que desce sobre as pernas do brincante. Este, por sua vez, teve sua camisa florida, de vaqueiro, agora coberta por uma longa capa vermelha com detalhes dourados. A responsabilidade do cavalinho, na brincadeira do boi de mamão, é lançá-lo e retirá-lo da roda, sem o qual não é possível, devida a força e braveza do animal.

A partir do momento que o cavalinho entra na roda, a dança do boi, antes imponente e despreocupada, passa a ser mais atenta. O bicho sabe o que o está prestes a acontecer, e sabe que o cavalinho pode ter êxito logo de uma primeira tentativa. No entanto, não cessa sua brincadeira: enquanto o cavalinho se prepara para atirar o laço, com sua música no fundo e as palmas da audiência como incentivo, o boi segue rebolando, girando e chifrando. Sua dança, de forma alguma, é interrompida, nem pela presença do cavalinho na roda, nem pelo laço em volta de seu pescoço.

Nos bois de mamão, parece-me, há uma relação entre movimento e vida, imobilidade e doença. Nos momentos de saúde e brincadeira, o boi desenvolve sua coreografia ativa na roda; por sua vez, quando passa mal, morre ou é lançado, sua dança alterna entre a interrupção e o controle. Diga-se de passagem, essas coreografias de conflito e captura não se resumem às cenas do boi, mas à brincadeira do boi de mamão de maneira integral. Essas coreografias nos remetem à histórica relação entre dança e guerra que Maria Acselrad nos apresenta (Acselrad, 2019). Alguns brincantes dizem que o boi de mamão *resolve conflitos*.

Além disso, buscando um fim, Boi Dourado apresenta uma definição alargada de dança: esse boi de mamão sugere que todos os seus movimentos fariam parte de sua coreografia, não apenas o que seria considerado tradicionalmente como um “bailado”. Dizer que tudo é feito de forma dançada é dizer que tudo é dança? Com quais conceitos podemos pensar sobre esses “movimentos compostos” na relação homem-boi? Como reconhecer o corpo brincante dentro do bicho sem ignorar sua imbricação quase inseparável dele? Segundo Schechner, “único entre os

animais, os humanos carregam e expressam identidades múltiplas e ambivalentes simultaneamente” (2011; p. 214). Quantas danças há aqui? Essas dúvidas implicam o trabalho, através da etnografia, com a indefinição desse conceito. Junto de Acselrad, “a dança aqui está bem longe de ser compreendida como uma linguagem universal” (2020; p. 57).

Talvez, quando os cantores de boi de Sambaqui entoam que isso não é farra do boi, mas boi de mamão, tentam iluminar essas relações. No lugar de morte, a vida; no lugar da violência, a brincadeira; no lugar da imobilidade, mesmo laçado, o boi se movimenta. Segundo Acselrad e Garrabé,

vale recordar a proposição metodológica de Péric Pitrou (2014) a partir da sua ambiciosa empreitada com a “antropologia da vida”, que consiste em associar as perspectivas da fenomenologia, semiótica, e antropologia das técnicas. (...). Seu aparato metodológico, já “preparado” por uma antropologia da vida, por envolver “tradicionalmente” fenomenologia, semiótica, e ontologias, ganharia particularmente por aprofundar sua apreensão das técnicas (Acselrad, Garrabé, 2020; p. 23-24).

Se o Boi Dourado se opõe à morte, uma proposição possível é uma “antropologia da vida”. Parece-me que isso está conectado com aquilo que Reonaldo Gonçalves quis dizer quando afirmou que seu trabalho “foi como um ressuscitar de Boi de mamão” (Gonçalves, 2000; p. 10). Outra conexão possível é a ideia de *escrita movente* (Acselrad, 2020). Laçado de primeira, o Boi Dourado não pode mais chifrar, nem mesmo girar, mas segue dançando e se movimentando como consegue, enquanto é retirado da roda. Sua dança, nesse momento, ganha um aspecto de resistência, de alguém que exige domínio do vaqueiro; alguém - (in)controlável - que quer brincar e dançar mais. Mas ele sabe que logo voltará. Laçado, Boi Dourado desaparece da roda - o que abre espaço para outros seres entrarem.

Referências bibliográficas

ABEL, Thiago; PICARELLI, Caio. Aos animais que dançam: como aprender com as metamorfoses do alimentar?. *Ephemera - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 6, n. 11, 12 dez. 2023.

ACSELRAD, Maria. É preciso dançar para pensar a dança: por uma antropologia das forças. In: ACSELRAD, Maria; GARRABÉ, Laure. (Org.). *Campo de forças: olhares antropológicos em dança e performance*. 1ed. Belém: PPGartes-UFPA, 43-76. 2020.

ANDRADE, Mário. As danças dramáticas do Brasil. In: Obras Completas. São Paulo: Livraria Martins Editores, 1959.

BELTRAME, Valmor. 2007. O Ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica. Móin-Móin (UDESC) , v. 03, p. 158-175.

GARRABÉ, Laure. La brincadeira, genre métis: performance, dissensus et esthétique décoloniale. Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology, [S.L.], v. 14, n. 1, p. 61-80. FapUNIFESP (SciELO). jan de 2017.

GARRABÉ, Laure; ACSELRAD, Maria. Olhares antropológicos em dança e performance: rumo a uma ecologia das práticas. (Org.). Campo de forças: olhares antropológicos em dança e performance. 1ed. Belém: PPGartes-UFPA, 43-76. 2020.

GONÇALVES, Reonaldo. 2000. Cantadores do boi de mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE/UFSC. Florianópolis, SC.

LAUS, Guilherme. 2021. Uma etnografia pisada: dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis. Trabalho de Conclusão de Curso (Antropologia). UFSC. Florianópolis.

MARTINS, Leda Maria. 2021. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONTEIRO, Marianna. Danças Dramáticas Brasileiras: Teatralidades fora do Cânone. (Org.). Campo de forças: olhares antropológicos em dança e performance. 1ed. Belém: PPGartes-UFPA, 174-209. 2020.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: Cadernos de Campo. n. 20. p. 213-236. São Paulo. 2011.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte. Editora UFMG. 430 p. 2013.