

Artigo

**Brilhos, cupins
e memórias:
(i)materialidades
com bois de mamão
em Florianópolis**

Guilherme Borges Laus

Recebido em: 15 de outubro de 2025

Aceito em: 01 de fevereiro de 2026

Capa: *Os bichos de Sambaqui.*
Bairro dos Ingleses, 22/06/2024.

GUILHERME BORGES LAUS é natural de Florianópolis (SC), bacharel em Antropologia (2021) e mestre em Antropologia Social (2025) pela Universidade Federal de Santa Catarina. Interessa-se, desde 2019, pelos estudos de performance, raça, migrações, dança, música, corporalidade, gestualidade, artes, textualidades, cultura material e memória. Integra, desde 2020, o Gesto - Grupo de Estudos em Oralidade e performance (PPGAS/UFSC), coordenado pelos Profs. Scott Head, seu orientador na graduação e mestrado, e Vânia Cardoso. No mestrado, pesquisou com grupos de boi de mamão, brincadeira de boi catarinense e patrimônio imaterial da capital do estado, uma etnografia voltada às relações entre brincantes, bonecos e máscaras.

FINANCIAMENTO: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Brilhos, cupins e memórias: (i)materialidades com bois de mamão em Florianópolis

Guilherme Borges Laus¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

<https://orcid.org/0000-0002-5098-6205>

guilherme_laus@outlook.com

1. Aproveito esta nota para agradecer. Em primeiro lugar, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento de minha pesquisa de mestrado, sem o qual eu não conseguiria a ter realizado. Em segundo, agradeço aos professores Scott Head e Vânia Cardoso e a todo o Grupo de Estudos em Oralidade e Performance (Gesto), que me ensinam há tantos anos onde os estudos de performance podem nos levar. Por fim, agradeço, profundamente, aos grupos de boi de mamão de Sambaqui e do Porto da Lagoa, por acolherem a mim e a minha pesquisa com tamanha animação.

Palavras-chave: boi de mamão; brincadeira; materialidade.

Keywords: boi de mamão; play; materiality.

RESUMO

O boi de mamão é uma brincadeira catarinense, muito popular em Florianópolis, onde foi reconhecida como Patrimônio Imaterial do município em 2019. Em roda, brincantes encenam a história de um boi que morre, comovendo seus vaqueiros, que buscam sua cura com distintos personagens. Após a ressurreição, o boi é retirado, dando lugar a outros personagens em diferentes atos. Além destes, participam cabras, macacos, ursos, insetos e seres fantásticos. Em 2024, no mestrado, integrei dois grupos de boi da Ilha, investigando as relações dramáticas entre brincantes e “bichos” – os boneco-máscaras da brincadeira. Neste trabalho, recupero três experiências da pesquisa e apresento reflexões em diálogo com os estudos do patrimônio, enfocando especialmente as dinâmicas entre materialidades e imaterialidades e as tensões entre as noções de propriedade individual e coletiva encontradas. Entre esses fios, à luz da antropologia da performance, memórias dos sujeitos brincantes se revelam potentes e políticas.

ABSTRACT

Boi de mamão is a folk play from the state of Santa Catarina, very popular in Florianópolis, where it was recognized as Intangible Cultural Heritage in 2019. Performed in a circle, participants enact the story of an ox that dies, moving its cowhands, who then seek to revive it with the help of different characters. After the ox is brought back to life, it exits the scene, making way for other

characters to take the stage in different acts. Alongside the cowhands and the ox, goats, monkeys, bears, insects, and fantastical creatures also participate. In 2024, during my master's research, I joined two boi de mamão groups on the Island of Santa Catarina, investigating the dramatic and performative relationships between performers and the bichos - the puppet-masks of the play. This paper revisits three of those research experiences and presents reflections in dialogue with heritage studies, especially the dynamics between materialities and immaterialities, as well as the tensions between notions of individual and collective ownership that emerge. Through these threads, in light of the anthropology of performance, the memories of the performers reveal themselves as both powerful and political.

O BOI DE MAMÃO

Os bois de mamão, como outras brincadeiras brasileiras, falam de um boi que morre e ressuscita. Vida e morte, fantasiadas por muitos aspectos, reaparecem de distintas formas: animais morrem, pessoas são engolidas, filhotes de seres místicos nascem. Desde agosto de 2019, é Patrimônio Imaterial do município de Florianópolis, por meio do Decreto nº 20.629/2019, assinado pelo ex-prefeito Gean Loureiro, que o colocou no Livro Municipal de Formas de Expressão (seguindo a Lei ordinária do município nº 7667/2008). A partir de uma proposta de registro assinada pelo Conselho de Bois de Mamão, estudos históricos e antropológicos foram desenvolvidos por uma equipe técnica da Fundação Catarinense de Cultura Franklin Cascaes (FCC), responsável pelos processos patrimoniais no estado de Santa Catarina². Tradicionalmente separados pelos bairros da cidade, atualmente o Conselho congrega doze grupos, número instável pelas dinâmicas de entrada e saída, morte e ressurreição.

Sobre e por meio das pessoas, um coletivo de *boneco-máscaras* (Beltrame, 2018) chamado de *bichos* presentifica a população de personagens da narrativa, animando e sendo animados pelos brincantes. Entre esses bichos, animais de criação, como bois, cavalos e cabras; animais selvagens, como ursos e macacos; e animais fantásticos, como as *bernunças*. Estas últimas, personagens de muito prestígio na brincadeira, são seres coloridos com corpos longos de pano e cabeças de *papietagem* – uma técnica de construção muito comum nos bois, baseada na cobertura de objetos com papel e cola, resultando numa estrutura moldada e resistente. São os únicos bichos animados por mais de um brincante, reunindo várias pernas em seus longos corpos. Conhecidas por estarem sempre famintas, sua coreografia é baseada no movimento da boca abrindo e fechando: serpenteia pela roda, engole crianças e, em alguns grupos, como é o caso de Sambaqui, dá cria ao seu filhote, Jaraguá, sendo o seu parto um dos momentos de maior clímax das apresentações, junto da ressurreição do Boi e sua laçada. Essas passagens entre distintas “animalidades” – criação, selvageria, fantasia e a humanidade dos Vaqueiros e Maricota – marcam o folguedo.

2. Ainda que o órgão responsável pelo desenvolvimento do estudo técnico tenha sido uma Fundação estadual, a brincadeira foi patrimonializada na esfera municipal de Florianópolis. No entanto, sabe-se do interesse de muitos brincantes e coletivos de elevar esse reconhecimento à esfera estadual, o que pode ocorrer nos próximos anos.

Ao Boi, Cabras e Bernunças, por exemplo, os brincantes devem entrar por baixo de seus corpos e os animarem com as costas curvadas e os joelhos flexionados. Outros, como os Ursos e Macacos, geralmente são fantasias vestidas. Há também as Maricotas, por sua vez, consideradas por muitos as “típicas” descendentes de açorianos, *manézinhas* – gentílico não oficial, porém muito comum, para nascidos em Florianópolis, atrelado à ancestralidade e colonização açorianas do litoral catarinense. Em geral, elas são animadas através de um pau de madeira, o qual, manipulado pelo brincante, desaparecido debaixo de sua longa saia, sustenta seu corpo do tórax para cima, com enormes braços de pano, ombros, pescoço e cabeça de papietagem. Essas relações de animação entre brincantes e bichos, por sua vez, foram o foco de minha dissertação de mestrado (Laus, 2025). Nas palavras de Valmor Beltrame (2018, p. 168),

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. A observação, mas principalmente os anos de exercício, garantem ao ator-dançarino a acumulação dos saberes relativos à técnica de animação das personagens. As técnicas de animação se diferenciam dependendo das formas, tamanhos, materiais e peso dos bonecos-máscaras.

3. Para uma discussão mais profunda desse assunto, ver Velloso (2019).

Imagem 1: Os bichos de Sambaqui. Bairro dos Ingleses, 22/06/2024.



Geralmente, brinca-se em roda, em lugares ou eventos públicos, com audiência formada por dezenas ou centenas de pessoas, sobretudo crianças. Ainda que os grupos e apresentações tenham a presença de distintas faixas etárias, destaca-se o caráter infantil dos bois de mamão: não apenas a maior parte de seus espectadores são crianças, como também muitos de seus brincantes são menores de idade, crianças e adolescentes. De fato, além de haver muitas famílias que possuem uma relação histórica com a brincadeira, como veremos nas próximas páginas, Vitor Machado e Ana Luisa Fridman (2025) também apontam que “atualmente, há uma série de movimentações políticas de inclusão da brincadeira no ensino de algumas escolas da região a partir de oficinas”³. Junto disso, durante meu campo, percebi jovens em todas as posições possíveis dentro dos grupos, exceto a de coordenação: dançando dentro dos bichos, cantando na cantoria, ajudando a organizar as apresentações, realizando as manutenções plásticas e materiais da bicharada etc. Essa realidade, talvez, seja um caráter distintivo e diacrítico dos bois de mamão em relação às outras brincadeiras de boi brasileiras: não apenas *para* crianças, mas também *por meio* delas.

Paralela à roda, acompanha uma banda chamada de *cantoria*, responsável pelas músicas do ritual, tão fundamental a ele quanto o que se desenvolve ao centro. “Boi sem cantoria é teatro”, diz uma interlocutora de Sambaqui; “boi sem cantoria não é boi”, diz outro, da Lagoa. A morte do bicho, por sua vez, varia de ataques espirituais de *embruxamento* – trabalho de bruxas –; *mal olhado* – a ideia de que a inveja sobre algo ou alguém pode lhe causar danos; – ou a ingestão indevida de alimentos. Em Sambaqui, por exemplo, é comum que Breno, o Vaqueirinho dono do Boi, diga em um primeiro momento que o bicho morreu por “caganeira”, após ter lhe dado algo ruim para comer; no final do ato, descobre-se que foi algo espiritual, com pessoas da plateia sendo acusadas de bruxaria.

No ritual, após entrar e dançar pela roda, os bois sempre abaixam mortos. A partir de sua morte, o coletivo de Vaqueiros chama um profissional da saúde, médico ou médica, que entra na roda sem muito comprometimento. Em geral, esse personagem expressa desinteresse desde o início, realizando algumas tentativas como a ausculta dos batimentos cardíacos e injeções – todas falhas. Expulso da roda pela frustração da inutilidade, o vazio deixado pelos médicos é ocupado por outro personagem importante. A Benzedeira, uma senhora idosa, com o corpo muitas vezes fraco, portadora dos conhecimentos tradicionais e espirituais, cura o boi de seu falecimento com uma *benzedura*, uma reza oralizada, rimada e comumente acompanhada de galhos de ervas frescas e verdes que tocam seus corpos⁴. Para Reonaldo Gonçalves, educador e coordenador do grupo de boi de mamão Arreda Boi, do bairro da Barra da Lagoa,

4. Não há como aprofundar, aqui, uma discussão sobre o que seria essa “mitologia ilhoa”, isto é, o histórico da Ilha com as histórias de bruxas e benzedadeiras. Para acessar melhor essas narrativas, sugiro Franklin Cascaes (2015); além disso, dentro da antropologia, o estudo clássico de Sônia Maluf (1993).

Voltando às páginas já amareladas de um passado de muitos grupos de boi-de-mamão, vamos encontrar a crítica ao médico como representação fiel do descaso referente à saúde pública nas comunidades. Ridicularizar o médico e colocar o benzedor como responsável pelo ressuscitar do boi é uma forma de dizer que o médico que os visitava mensalmente não resolvia seus problemas [...]. (Gonçalves, 2006, p. 26)

A inutilidade biomédica é contrastada com a efetividade tradicional: o boi se levanta. Sua ressurreição, no entanto, altera sua energia. Após renascer, sua dança se torna brava, arredia, perigosa. Para Valmor Beltrame, “as ações mais lentas também auxiliam a tornar o corpo do ator disponível, corpo que só demonstrará suas habilidades depois que o Boi tiver ressuscitado” (2018, p. 170). A partir disso, os Vaqueiros são constantemente derrubados ao chão por suas *galbadas*, um movimento de avanço finalizado em uma chifrada. Sua morte produz mais vida.

Por isso, sem demora, um outro personagem é chamado à roda: o Cavalinho. Um cavalo de papietagem tem seu corpo atravessado pelo brincante, cavaleiro, que carrega um longo laço nas mãos, ora repousado, ora girando no ar. Ele

carrega a responsabilidade de laçar o boi e retirá-lo, outro momento de grande clímax nas apresentações. Quando laçado e retirado, o restante dos bichos entra na roda para brincar: as Cabrinhas, os Ursos e Macacos, a Bernunça e, por fim, a Maricota, boneca humana, também considerada “bicho”, cada qual com seus atos, cantorias e coreografias. Estas descrições introdutórias tentam apresentar, bem parcialmente, o que é a brincadeira; elas condizem, a princípio, com as performances dos grupos com que pesquisei, mas também são extensíveis à maior parte dos grupos de Florianópolis. Em outras palavras, a maior parte desses personagens e dinâmicas são generalizáveis entre os coletivos florianopolitanos.

Por oito meses, participei de dois históricos grupos de boi da Ilha. Realizei trabalho de campo entre maio e dezembro de 2024 com os grupos de Boi de Mamão de Sambaqui, da Zona Norte de Florianópolis, e do Boi do Porto da Lagoa, da Zona Leste. Minha participação, por sua vez, aconteceu tanto como “antropólogo”, pesquisador declarado entre o grupo, quanto como brincante. Desde o início, ambos os grupos me sinalizaram: para estudar o boi, precisa-se brincar-lo. Assim, durante esses oito meses, participei de suas reuniões internas, ensaios, apresentações públicas, realizei entrevistas, produzi materiais audiovisuais, sempre com o forte companheirismo dos coordenadores, Neide e Charles, os quais me fizeram “virar bicho” muitas vezes. São dessas experiências que, com respeito, saem as generalizações que escrevo neste trabalho.

No entanto, enquanto pesquisei *com* eles, estes dois coletivos se encontravam em contextos muito distintos. De um lado, o grupo de Sambaqui estava ativo há muitos anos, composto por muitas famílias, dezenas de brincantes disponíveis, bichos em bom estado, um espaço ótimo para sua salvaguarda e transporte às apresentações garantido. Do outro, o Boi do Porto estava inativo há aproximadamente uma década, retomando suas atividades com menos de dez brincantes fixos, os bichos bem comprometidos pelo tempo, fora sua sala na Associação que havia se tornado um “depósito”. Administrar esses campos tão distintos exigiu um especial cuidado comparativo na minha etnografia.

Ambos os grupos possuem uma frequência mensal de apresentações, cujo calendário dura o ano todo, com predominância para eventos públicos, gratuitos e abertos, como celebrações, feriados, festividades, feiras e festas de associações de bairros. Diferentemente de Sambaqui, é comum o grupo do Porto realizar reuniões e ensaios internos entre as apresentações públicas. Em minha dissertação, reforcei a diversidade etária desses coletivos: segundo Neide, as idades variam de “3 anos a 90”, enquanto Charles indica que o componente “intergeracional” é fundamental à brincadeira, ou seja, o horizonte ideal é ter brincantes de todas as faixas em um mesmo grupo. Reforça-se, também, a diversidade racial entre os brincantes, havendo importantes presenças pretas e pardas entre os grupos, em suas fundações, cantorias, coordenações e bichos. Como veremos à frente, Neide também brinca com a estrutura de parentesco no grupo. Nesses distintos contextos, meu projeto de pesquisa e eu não poderíamos ter sido melhor

acolhidos nesses coletivos. Nas próximas páginas, três histórias serão (re) contadas, retomando fragmentos dessa dissertação.

No entanto, a escolha dessas três histórias não foi aleatória. Antes, deu-se pelas potencialidades que oferecem aos estudos do patrimônio, isto é: as materialidades que convergem das imaterialidades; as relações entre animação e desanimação, possíveis de serem pensadas a partir das ideias de uso e preservação; e, por fim, a tensa dinâmica entre direito autoral e domínio público. Todas essas questões, de certa forma, são clássicas. Aqui, por sua vez, procura-se pensar como a brincadeira de bois manézinhos pode iluminá-las, animá-las ou *ressuscitá-las*.

O DIAMANTE DE DIAMANTINA

Em junho de 2024, almocei com Neide para conversarmos. Eu estava entrando no grupo de Sambaqui para iniciar meu campo, e queria alinhar minhas ideias de pesquisa com ela. Estávamos em um restaurante próximo ao seu trabalho, longe de qualquer bicho do boi. Encontros como este foram recorrentes ao longo do ano, sempre que eu me sentia confuso ou indeciso sobre determinadas questões.

Brincar debaixo e dentro dos bichos é tocar as *encruzilhadas* que os compõem. Perguntar às pessoas sobre os materiais usados para “dar vida” aos bichos facilmente suscita histórias latentes. “Ser bicho” é construir relações com quem brinca. Em Sambaqui, o Boi é o maior: na primeira vez que entrei no ônibus da prefeitura, que transporta todo o grupo nos dias de brincadeira, fui informado de que ele só cabe entre o espaço reservado às pessoas em cadeira de rodas e a porta intermediária para descer do automóvel. Ele passeia no ônibus no mesmo ponto que permanece nas rodas: no centro.

Ele tem o corpo preto e ornamentado por desenhos de flores, luas e estrelas em dourado, prata e vermelho. Na parte de baixo, um tecido dourado e preto, brilhante, desce de seu corpo como uma saia, um tutu de balé. Na face, suas narinas são atravessadas por uma argola, os chifres são entrelaçados por duas faixas vermelhas e duas fitas coloridas caem de suas pontas; na testa, por sua vez, há uma estrela dourada de seis pontas, entre olhos e chifres. Abaixo da cabeça, no peito do bicho, há um meio-círculo de tecido mais claro que revela a vida interior no boneco: responsável pela visão exterior dos brincantes, muitos bichos possuem janelas-escondidas, espelhos-espiões

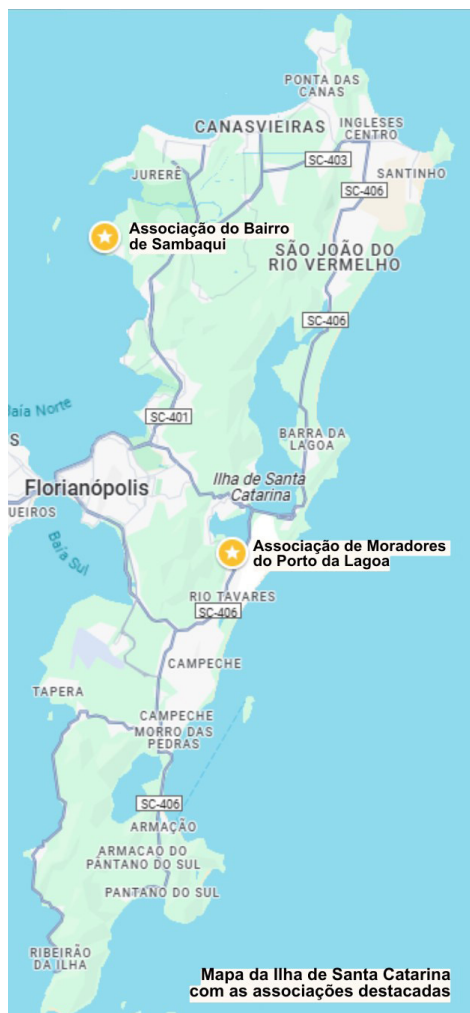


Imagem 2: Mapa das associações. Print editado do Google Maps.

para ser possível enxergar o lado de fora quando dentro deles. Atualmente, o Boi de Sambaqui é assim, mas nem sempre foi.

Zeneide de Melo, carinhosamente chamada por todos de Neide ou Neidinha, é natural de Vacaria, cidade gaúcha, mas fronteiriça com o estado de Santa Catarina através de Lages. Nesta região, estão alguns dos municípios mais frios do país, que se destacam nacionalmente pela produção de maçãs e uvas. “Tudo parente, menos eu”, ouvi pela primeira vez de Neide: o grupo de Sambaqui, segundo ela, é composto quase inteiramente por laços de consanguinidade, afinidade ou apadrinhamento. Eu ouviria essa frase jocosa outras vezes durante o campo. “Esse menino dançou na barriga da mãe”, disse-me ela sobre Hygor, o jovem Boi. No entanto, se Neide é gaúcha, é na Ilha de Florianópolis que ela reside desde os anos 1980. Afeioou-se pela brincadeira do boi desde que chegou na cidade, cuidando das crianças durante as apresentações até 2002, quando o antigo coordenador lhe pediu para “temporariamente” cuidar da coordenação. Neide, por isso, brinca que é “substituta há mais de duas décadas”.

Naquela mesa, ela também me contou sobre Diamantina. Até os anos 1990, antes mesmo dela se tornar coordenadora, o bicho era mais simples: “feltro preto e saia de chita”, resumiu. Sem ornamentos sobre o corpo escuro. Durou assim, desde a criação do grupo em 1984, até Dona Diamantina aparecer no bairro. Vinda de outra região do país, já idosa, ela entrou no grupo, geralmente carregando seu estandarte pelas rodas. Ela sempre brincara de boi de onde vinha, e agora brincava do boi de Sambaqui. No entanto, para Diamantina, ele era simples demais. No seu lugar de origem, os bois eram mais “enfeitados”. Faltava-lhe ornamentos, adereços, cores. O feltro preto não era suficiente. “O principal, para ela, era o brilho”, contou-me Neide. Suas palavras me lembravam Lélia Gonzalez (1987) ao afirmar que o auto do boi é mais *dramático* “no Norte-Nordeste (já no Sul, onde os trajes são mais pobres e as danças mais leves, o auto seduz principalmente a meninada; a tal ponto que existe um Boi-de-mamão de crianças em Santa Catarina” (p. 60). Assim, pediu autorização do grupo para enfeitá-lo, colocando-lhe fitas, lantejoulas, estrelas e luzes, os quais perduram até hoje sobre seu corpo, atualmente de veludo italiano e saia de paetê. Diamantina, assim, fez jus ao seu próprio nome, trazendo *brilho* à imagem atual do Boi de Sambaqui.



Imagem 3: O Boi pré-Diamantina: década de 90. Fotografia da fotografia; celular de Neide.

Essa narrativa, ouvida por mim algumas vezes durante o campo, aponta as complexidades históricas que dançam por entre os bois de Florianópolis. Ao lado dos bois florianopolitanos, outras brincadeiras de boi espalhadas pelo país contam histórias sobre bichos que morrem e ressuscitam, ou ao menos possuem os bois como protagonistas, como boi-bumbá, bumba meu boi, boi de reis e as disputas amazonenses entre Garantido e Caprichoso. Com Reinaldo Gonçalves (2006), vemos que a referência mais antiga documentada sobre o boi de mamão se deu por José Boiteux (1932), em uma descrição de 1871, na qual um vaqueiro grita “Ei, Bumba-Meu-Boi! Meu Boi-de-Mamão”; assim, desde o século dezenove, o boi de mamão de Santa Catarina já é posto em diálogo com outros bois brasileiros. A intervenção de Diamantina, em primeiro lugar, insere os bois de mamão no coletivo de brincadeiras brasileiras de boi, sugerindo-o como uma prática historicamente atravessada por distintas tradições, origens e sujeitas.

Dito de outra forma, trata-se de uma história contada por uma gaúcha, cujo personagem principal é uma outra “estrangeira”, vinda de uma região misteriosa e *esquecida* com o passar dos anos. Incomodei Neidinha, por semanas, em busca de mais detalhes: em sua casa, a coordenadora procurava Diamantina em fotografias antigas, mas apenas o boi daquela época conseguimos encontrar. Similar, perguntava aos seus colegas mais antigos de onde vinha a senhora, mas ninguém lembrava ao certo. Com Marianna Monteiro, tem-se

a ideia de que a expansão da brincadeira do boi, no Brasil, se deu em paralelo com a efetiva importância da presença do vaqueiro em todo o território nacional. (...) O boi vai se articular com a temática do carreiro, do carro de boi, do vaqueiro, inclusive com ressonâncias africanas fortíssimas, já que a pecuária foi milenarmente desenvolvida na África. [...]. O boi é, pois, uma verdadeira encruzilhada das numerosas vertentes da cultura popular (2011, p. 191)

Para Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), o Atlântico, por si só, é uma gigantesca “encruzilhada”. Leda Maria Martins, importante linguista e escritora brasileira, desenvolve desde 1991 este conceito epistemológico e teórico, “encruzilhada”, a partir dos conhecimentos engendrados em culturas afro-brasileiras, como os congados mineiros, profundamente estudados por ela. Essa chave teórica parte dos lugares de trocas e comunicações, espaços de Exu, nas religiões afro-brasileiras, para significar um conceito teórico-político firmado nos processos de constituição de ritos e memórias. Segundo a autora (2021),

Base de pensamento e de ação, a encruzilhada, agente tradutório e operador de princípios estruturantes do pensamento negro, é cartografia basilar para a constituição epistemológica balizada pelos saberes africanos e afrodiaspóricos. E nos oferece a possibilidade

de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam — nem sempre amistosamente — práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (Martins, 2021, p. 34-35)

Histórias como a intervenção de Diamantina, submergidas pelo tempo e esquecimento, mas emergidas pelas materialidades da brincadeira, desenham tensionamentos da cidade. Para determinados brincantes, o boi como “encruzi-lhada” não é possível: a brincadeira seria uma herança açoriana, colonial, branca e manézinha. Para outros, por outro lado, a brincadeira seria fruto de distintas intervenções, trajetórias, contribuições, inclusive entre diferentes brincadeiras de boi brasileiras. Por esse motivo, alguns preferem chamá-la de “catarinense”, antes de “manézinha” ou “açoriana”, para compô-la da diversidade cultural do estado de Santa Catarina. Para Gonçalves (2000),

Percebe-se que ao buscar mais dados sobre a origem do termo Boi-de-mamão, acabamos em suposições, nos levando a crer que todas as informações correntes desses autores compõem o mosaico de dados com grande dose de coerência entre o feito, dito e por fim escrito, formulando não uma origem, mas diversas. Sabemos através dos autores e de nossas andanças por grupos que cada um possui o que poderíamos chamar de chão onde entranham suas raízes. Alguns grupos têm muito certo de sua origem açoriana, outros, remetem seu legado à cultura negra. Possivelmente um estudo específico sobre as idas e vindas de imigrantes, acrescentaria e muito a discussão em torno de todas essas relações. (Gonçalves, 2000, p. 24)

Dessa forma, a pesquisa que realizei com esses grupos me exigiu ponderar sobre perspectivas *nativistas* que enxergam essas práticas como heranças açorianas e herméticas: o brilho no veludo italiano confirma que os bois cruzam pelo Brasil da mesma forma que portugueses cruzaram o Atlântico no século dezoito e atracaram na Ilha. Indo além, fora os cruzamentos de origem, é importante ressaltar a diversidade racial dos grupos: em Sambaqui, por exemplo, grande parte dos brincantes – crianças, adultos e idosos – são negras e negros. Ainda que essa perspectiva, como vimos, não seja consenso entre os brincantes, para Machado e Fridman (2025, p. 18), a constituição dos bois de mamão enquanto importantes folguedos catarinenses se deu a partir de históricas e complexas dinâmicas étnico-raciais, apagadas pela narrativa exclusivista açoriana:

[...] movimentações históricas fortalecem a tese de que o Boi de Mamão não pode ser considerado como proveniente de uma única origem étnica. Dizer que veio tal como é hoje diretamente

dos Açores, de Portugal ou da Espanha, é fortalecer um discurso excludente que invalida a efervescência cultural que constituiu essa manifestação, o potencial criativo de reinterpretação cultural e recriação das comunidades locais.

De todo modo, a imagem do manézinho branco, descendente de açorianos e nativo de um dos estados brasileiros mais brancos nem sempre espelha as rodas. Em paralelo, os bichos acompanham essas tensões: hoje, mesmo que as Maricotas sigam sendo consideradas representantes das “típicas mulheres açorianas”, encontramos muitas bonecas e bonecos negros girando pelos grupos. Certa vez, na Lagoa, um interlocutor, pardo, “estragou sem querer” uma Maricota negra, para desligá-la da brincadeira, por considerá-la “problemática”. Assim, a cultura e identidade manézinhas seguem muito presentes nas performances, apesar dos distintos marcadores sociais de seus brincantes. Antes de recusada, essa identidade é *ampliada*. Dentro, embaixo e fora dos bichos, os corpos dos brincantes complexificam identidades e pertencimentos, tais como os enfeites de Diamantina fizeram com o boi na década de 1990.

Para além de estabelecer o boi de mamão em um paralelo com outros folguedos brasileiros de boi, a narrativa dos brilhos também reforça a importância da cultura material nas práticas dos bois de mamão. Segundo Fabian (2006), falar de *materialidade* implica falar de *corporalidade*: “[...] é a presença de objetos. Nós transitamos em um mundo material. Não por entre papéis e status e sistemas parsonianos. Circulamos num mundo material, e o que podemos saber uns dos outros, e sobre nós mesmos, é sempre mediado por realidades materiais” (2006, p. 514). Aqui, vale destacar a divisão semântica estabelecida entre pensar sobre materialidades nos patrimônios imateriais e a divisão técnica e jurídica entre patrimônios “tangíveis” e “intangíveis” administrada por órgãos como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Em outras palavras, a narrativa de Neide em nada questiona a existência de “patrimônios imateriais” enquanto categoria técnica, mas sublinha e ilumina produções e dinâmicas materiais em contextos rituais.

Em paralelo, nas palavras de José Reginaldo Santos Gonçalves, “ao lado dessa dimensão material, é preciso assinalar a dimensão fisiológica, ou mais precisamente, o uso de técnicas corporais. Objetos sempre implicam usos determinados do corpo” (2005, p. 22). Nos bois, a importância dos brincantes é equilibrada com a importância dos bichos: nos dias sem apresentação, ficam salvaguardados nas associações dos bairros, enquanto, nos dias de brincadeira, são cuidadosamente deslocados às apresentações. Em diálogo com José Reginaldo Santos Gonçalves (2005, p. 20-21):

o patrimônio sempre foi e é “material”. Tanto é assim que foi necessário, nos discursos contemporâneos, criar a categoria do “imaterial” ou do “intangível” para designar aquelas modalidades

de patrimônio que escapariam de uma definição convencional limitada a monumentos, prédios, espaços urbanos, objetos etc. É curioso, no entanto, o uso dessa noção para classificar bens tão tangíveis e materiais quanto lugares, festas, espetáculos e alimentos.

Após brincarem, qualquer reparo necessário é feito. Neide costuma dizer que não há brincadeira sem danos: “só de tirar os bichos de casa já estraga”. Em minha dissertação (Laus, 2025), defendi que essas brincadeiras populares resultam de animações dramáticas entre pessoas e bichos. Se Diamantina trouxe brilho ao boi, seguiremos pensando sobre materialidades nas próximas páginas: o desfazimento de bichos também pode suscitar histórias do passado.

OS CUPINS DO PORTO

As relações entre brincantes e bichos me levaram a estudar o conceito teatral de “animação” (Amaral, 1989; Balardim, 2015; Beltrame, 2018). Para Ana Maria Amaral (1989), o teatro de animação é resultado da junção de “imagens” e “movimento”, isto é, imagens – bonecos, máscaras e outros objetos – *postos* em movimento pelos atores através de “técnicas de animação” (Beltrame, 2018)⁵. Ao mesmo tempo, pesquisar com o Boi do Porto me exigiu pensar em *desanimações*. Era início de agosto quando Charles me convidou para conhecer a Associação de Moradores do Porto da Lagoa (Ampola). Este bairro integra a região do entorno da Lagoa da Conceição, junto da Barra da Lagoa, do Canto da Lagoa, da Costa da Lagoa e do Canto dos Araçás. Conheci Charles Augusto em 2023, interessado em pesquisar seu grupo de boi anterior, no qual permaneceu por muitos anos, também no Leste da Ilha, saindo dele ao ser convidado para coordenar a ressurreição do Boi do Porto. Nesta engenharia de revivê-lo, convidou-me para participar, sabendo de minha pesquisa de mestrado.

Na esquina da servidão, em um parquinho infantil, uma curiosa placa ganha um segundo sentido perto dos bichos: “Proibido entrada de animais. Espaço destinado à recreação e lazer infantil”. Na primeira vez que estive na Ampola, passei minutos procurando Charles pelo terreno. O chão de brita circunda duas construções amarelas: uma pequena casa e um enorme galpão, usado para eventos abertos à comunidade. A *sala do boi*, assim chamada, encontra-se no final deste segundo e grande espaço, um pequeno cômodo aos fundos do galpão. Em agosto, o estado da sala do boi materialmente expressava os anos de desligamento da brincadeira naquele espaço.

Ao passar pela porta, uma outra temporalidade era evocada: o tempo dos cupins e das traças. Como vimos, o grupo estava parado há anos; seu boi havia morrido, “*bibernava*”, nas palavras de Charles. Ao lado esquerdo da porta, uma mesa dobrável de madeira estava inutilizável por cupins e problemas em suas enrijecidas dobraduras. Por não ser mais usada, provavelmente, foi

5. Ainda que a teoria de Amaral (1989) tenha sido fundamental ao meu estudo dessas relações, cabe ressaltar que, em minha dissertação, produzi deslocamentos nela através dos bois de mamão. Não há espaço aqui, nem seria o foco deste trabalho, mas cabe dizer que meu campo me sugeriu pensar, para além dessa simples soma de bonecos com o movimento de pessoas, também nos momentos em que os brincantes se tornam imagens e bichos se tornam movimento. Em outras palavras, tenho defendido que nas animações dos bois de mamão, essa “criação de possibilidades expressivas”, das quais fala Beltrame (2018), é antes uma partilha entre bichos e brincantes do que somente a animação de seres inanimados.

ofuscada por uma arara à sua frente que carregava uma diversidade curiosa de roupas: camisas floridas de antigos vaqueiros, vestidos floridos de antigas benzedeiras, fantasias infantis e roupas de ursos e macacos. No entanto, por outro lado, notava-se que ela passou a segurar muitas outras vestimentas para além do boi de mamão.



Imagem 4: *Placa de organização. Associação de Moradores do Porto da Lagoa, 31/08/2024.*

Do outro lado da porta, cobrindo praticamente toda a parede direita, abaixo de grandes janelas, armários baixos de três níveis guardavam, como a arara, uma pluralidade de objetos: caixas com materiais artísticos e pedagógicos, álbuns de fotos, malas e sacolas, documentos e arquivos, cadernos, moldes de argila e papietagem, fios e microfones. Cupins serviam como cola; restos de madeira e pó reuniam todos os objetos. Debruçado sobre as caixas, demorei-me nas antigas fotografias reveladas da brincadeira, parte em álbuns fotográficos, parte coladas em cartolinas brancas como painéis. O presidente da Ampola, presente na sala, indicava pessoas, memórias, histórias.

Do outro lado da sala, oposto à porta, caixas, aparelhos de som e uma máquina impressora de funcionamento incerto estavam postos um ao lado do outro; a maior parte dos microfones e fios, junto das caixas de som, funcionavam e foram usadas nos meses seguintes. Próximo, um alto armário de estantes segurava livros, DVDs, pequenas estátuas de bichos, materiais escolares e cabeças de aves de papietagem; apoiados sobre este móvel, havia cavaletes e uma bicicleta branca. Ainda nesses fundos, tinha um grande vidro de espelho sem moldura, encostado de uma forma que me fazia pensar em sua queda.

Por fim, os bichos estavam nessa “quarta parede”, oposta às janelas. Nela, uma grande estrutura de madeira de dois andares sustentava a bicharada. Feita há anos, segundo o presidente, para otimizar o espaço da saleta, agora estava consumida por cupins, manchando os pisos brancos do chão e os bichos de fragmentos de madeira. Havia diferentes Bois, Cabras, Cavalinhos, Maricotas e Bernunças, de tamanhos, cores e técnicas diferentes: essa diversidade sugeria propósitos, temporalidades e autorias distintas. Bichos menores e mais leves, por exemplo, geralmente são para as crianças; já materiais e pinturas distintas indicam artesãos e épocas diferentes. Ao deslocá-los no espaço, o pó sobrevoava e suas próprias estruturas se revelavam frágeis: as madeiras e os bambus internos dos bichos estavam comidos, e os tecidos de seus corpos estavam rasgados e furados de traças. Qualquer brincadeira com eles, naquele estado, seria inviável. A sala do boi havia ganhado a aparência de um lugar do passado. Sobre a importância de uma “casa para os bichos”, Gonçalves (2006, p. 30) diz:

A falta de espaço para guardar os bonecos da brincadeira é como um golpe fatal no boi-de-mamão. Os bonecos na rua teriam o triste destino de se estragar ou desaparecer, ou ainda, fazendo uma analogia com a morte do boi, deixar morrer a brincadeira.

“Ampola”, na língua portuguesa, indica um pequeno e hermético recipiente usado para guardar substâncias sem contato com o exterior: o mesmo havia se passado com a sala dos bichos. Certa vez, três brincantes reclamaram durante uma reunião: “Joguem tudo fora”, “usaram a sala como depósito”, “o que é do boi, é do boi”. No entanto, retornando às ideias de *animação* e *desanimação*, nota-se um deslocamento entre a sala do boi tornada depósito e o contexto narrado por Gonçalves (2006) no bairro da Barra da Lagoa. No primeiro deles, o espaço físico destinado à salvaguarda dos bichos, como no bairro de Sambaqui, já estava assegurado; no segundo, por sua vez, os bichos, sem ter onde morar, ficavam reféns à própria sorte. Se, na Barra, o que os danificava era a ausência de espaço, o que os estragou no Porto foi a *ausência de movimento*. Em contraste à “animação” de Amaral (1989), “desanimar” seria se tornar inviável à brincadeira, indisponível ao movimento. Dito de outro modo, o que os matou foi *não brincar*.

Do não movimento, a importância do movimento se ressalta. Segundo Ana Maria Amaral (1989), ele é uma das bases do teatro de formas animadas; ele cria a ilusão que resulta no teatro (Amaral, 1989). Para Beltrame, “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” (2018, p. 168). Além disso, segundo Amaral (1989, p. 45-46),

Movimento e imagem fazem o teatro de bonecos. [...]. Sendo o boneco, por essência, imagem e movimento, ele exige uma dramaturgia específica. Esta não reside em ações de palavras, mas se apoia muito mais em gestos em momentos de não-ação, seguidos de movimento; nas pausas e nos momentos de silêncio.

Anteriormente, vimos que, segundo Neide, não há brincadeira ou apresentação sem algum tipo de “dano”; por isso, o trabalho de manutenção dos bichos é contínuo e ininterrupto. Suas estruturas estão frequentemente sendo alteradas pelas reformas e revisões. Certa vez, uma brincante do grupo de boi de mamão da Barra da Lagoa, Arreda Boi, disse-me que seus bichos ficam cada vez mais pesados, pois as manutenções são realizadas em cima dos próprios bonecos: material sobre material, ano após ano. Apesar de todas as reformas, novamente em Sambaqui, orgulham-se pelo grupo brincar com “os mesmos” bichos desde 1984, ano de sua fundação. Independente destes valores, contrastar esses contextos com a sala-depósito do Porto acende a posição que o movimento ocupa nas relações entre brincantes e bichos. Através de Beltrame (2018), vemos dimensões plásticas, técnicas e materiais nessas *imagens em movimento*:

As técnicas de animação se diferenciam dependendo das formas, tamanhos, materiais e peso dos bonecos-máscaras. Os procedimentos na confecção dos bonecos-máscaras normalmente obedecem a regras. A escolha dos materiais de que serão confeccionadas as personagens repercute no desempenho das figuras em cena. Por isso é fundamental conhecer e selecionar os materiais, assim como obedecer às regras de proporção, volume e cores que correspondem a cada uma das figuras. (Beltrame, 2018, p. 168)

Reconhecer, a partir dos bois de mamão, a relação entre imagens e movimentos nas animações implica admitir o valor conferido às materialidades desse patrimônio imaterial. Por um lado, bichos-imagens são animadas em relações dramáticas junto dos brincantes que aplicam movimentos e forças; por outro, no entanto, como vimos com o último trecho de Beltrame (2018), os próprios bichos interferem na condução das performances, danças, gestos. Assim, os movimentos dos bois de mamão tensionam a rápida proposta de entender bichos como imagens e humanos como movimentos, antes pensando em relações complexas que o ritual articula entre essas partes⁶. De todo modo, a sala do Porto, transformada em “depósito”, consumida por cupins e traças, aponta que em determinadas materialidades e patrimônios, o uso é a própria vitalidade, a segurança de continuidade da infraestrutura. Bichos “aposentados” ou “desempregados”, isto é, que não brincam mais, viram reféns do tempo.

Enquanto a faxina acontecia, quase como um ressuscitar do boi, a porta aberta da sala, os movimentos estranhos e os bichos pegando sol do lado de fora

6. Pode-se ir além.

Considerando que, durante a brincadeira, os corpos humanos devem ser “escondidos” pela bicharada, cuja aparência é supervisionada pelos outros brincantes, para evitar apresentações “feias”, os brincantes, eles mesmos, são objetificados, isto é, viram “imagem”. Em poucas palavras, bichos conferem movimentos tanto como humanos podem ser imagens. Desenvolvo essa discussão de maneira pormenorizada em minha dissertação (Laus, 2025).

denunciavam que algo se passava. Além disso, nem Charles nem eu éramos conhecidos no bairro: dois estrangeiros. Algumas pessoas desconfiadas e curiosas passaram olhando; outras, como um senhor acompanhado de seu filho e neto, conversaram conosco. Compartilhou que antigamente tocava gaita no grupo. Seu filho, hoje pai de outro menino, contou-nos de descer aquela servidão brincando de boi, em direção às estradas principais do bairro. Sobre o estado da bicharada, o senhor deliberou: anos atrás, os bambus haviam sido cortados no momento errado. Segundo ele, “os jovens” tiveram pressa: deve-se cortar o bambu entre junho e agosto, preferivelmente no terceiro dia de lua minguante. Aqui, voltamos ao Beltrame (2018): técnicas e materialidades repercutem nos movimentos. Seu neto não brinca como seu filho brincou. “Eles estão esquecendo”, disse-nos. Através de Dawsey (2012, p. 192), vamos do Boi do Porto à “Rua do Porto”, em Piracicaba (SP):

Em sua releitura do livro *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e do ensaio de Sigmund Freud, intitulado *Além do princípio do prazer*, Walter Benjamin (1995, p. 105-110) chama atenção para o lugar da memória involuntária no trabalho da rememoração. A busca deliberada de preservar a memória tem um efeito anestesiante sobre a nossa experiência com o passado. Ela produz esquecimento. Elementos vitais transformam-se em resíduos. A possibilidade de uma experiência marcante com o passado vem da ação surpreendente da memória involuntária, que pode suscitar a inervação de um corpo social.

Um rio e uma Lagoa; Piracicaba e Conceição. Memórias e assombrações. Em diálogo com Dawsey (2012), a ideia de “memória involuntária” ressoa com o afastamento entre a comunidade do Porto da Lagoa e seu boi de mamão, bichos e brincantes. Entre três gerações de homens de uma família, “num lampejo, imagens do passado articulam-se ao presente” (Idem, p. 214). Em parte, coloco-me a mesma pergunta que este autor fez: “Seriam os bonecos lampejos da memória involuntária da cidade?” (Idem, p. 208). Na próxima seção, memórias retornam como objetos de disputa.

OS FIOS DA MEMÓRIA

Em setembro, quase dois meses após a reativação do grupo, Charles Augusto chamou uma reunião com os brincantes. Encontramo-nos na Associação, mas não para brincar. Após estacionar, Charles pôs as Maricotas sob o sol, recostadas na parede da construção, e despiu-as. Ainda com marcas dos anos de hiato, seus vestidos carregavam buracos de traças, danos que seriam resolvidos com uma iminente costura. Sem eles, seus ombros de papietagem ficavam expostos

sobre os paus de madeira que as sustentavam. Dessa forma, seu interior, muitas vezes visto somente por quem brinca nele, foi abertamente apresentado aos transeuntes. Nas palavras de Gonçalves (2006),

Talvez a tarefa dos que dão vida às culturas populares seja a tarefa de, ao construí-las, construírem perguntas. Mas ao mesmo tempo as perguntas estão sendo construídas em um outro sentido, talvez em outra direção. O fazer das culturas populares nos impõe perguntas no sentido de como fazer para que elas ainda permaneçam de pé, atuantes, como forma de luta, ao lado de correntes que vislumbra as culturas populares como “cândidas”, “originais” - alguns ainda ousam chamá-las de “autênticas”, termos muito utilizados pelos defensores de culturas populares do ponto de vista romântico. (Gonçalves, 2006, p. 21)

“Por que o boi morreu?”, perguntou-me Charles, logo que cheguei. Na citação acima, perguntas deslocam a prática dos brincantes, sem compromisso com “romantismos”. Recebi seu questionamento com surpresa, e permaneci em silêncio: uma resposta de mim não viria. Logo depois, reunidos no pátio da Associação em um círculo de cadeiras, aproveitando o sol do fim do inverno, o coordenador faria a mesma pergunta aos demais. Segundo ele, havia convocado a reunião por um episódio que havia ocorrido nos dias anteriores e marcaria o grupo dali em diante. Charles havia se encontrado com a antiga coordenadora, liderança por mais de duas décadas, até sua paralisação em 2014. Não se conheciam ainda, e ficou curioso pelo interesse dela em lhe encontrar, prontamente aceitando seu convite. Ela é importante na história da comunidade. O conteúdo da reunião, no entanto, surpreendeu-o.

Tristemente, narrou-nos que ela o havia alertado acerca da autoria do antigo nome do grupo e de sua antiga identidade visual. Ao retomar com as atividades do boi, Charles se preocupou com seu passado: não apenas limpou e organizou a sala e os bichos, como sabia que há muito tempo seu nome e identidade eram aqueles. Junto dos brincantes, alguns novos, como eu, outros antigos, nativos do bairro, descobriu-se que esses elementos reuniam passados, memórias e relações. “Novo” na região, sua postura foi de respeito à história, esforçando-se, inclusive, para chamar famílias antes envolvidas para retornar junto do projeto. No entanto, para a antiga coordenadora, não era possível utilizar tal nome e identidade visual, pois seus direitos autorais eram dela: o antigo nome, agora em disputa, havia denominado um projeto específico que nasceu dentro do grupo, sob sua liderança, obteve prestígio e acabou substituindo, na prática, o nome anterior do coletivo. Dessa forma, podia-se aproveitar os bichos e a sala, em posse da Associação, mas não o resto. Esse episódio, em meio ao meu trabalho de campo, mostrou-me que *direitos autorais* podem interferir em práticas *coletivas*, limitando determinados usos.



Imagem 5: O olbar da Bernunça do Porto. Associação de Moradores do Porto da Lagoa, 31/08/2024.

O incômodo e desconforto com o alerta foram unânimes. Uma brincante do grupo, por exemplo, rapidamente protestou. “O boi é daqui, não dela. O nome é uma frase que está na própria música”. Nativa do bairro, cresceu na brincadeira e agora retornou com seu filho. Além disso, segundo ela, ainda que o projeto que deu origem ao nome tenha sido liderado por ela, o grupo, na época, era muito grande, composto sobretudo por crianças e adolescentes como ela, o que tornaria errado a vinculação dele à sua autoria pessoal. Similar à sala que virou “depósito”, uma propriedade popular, coletiva ou diluída foi de encontro a uma propriedade privada, por sua vez representada pelos direitos autorais. Tal como a sala, o nome, tido como “posse” de alguém, incomodava por expressar o passado da brincadeira de muitos brincantes, como essa que protestou. Na disputa, a memória do grupo foi usada como um instrumento de pertencimento. Segundo Diana Taylor (2023, p. 96),

Herança, vinculado etnologicamente a “propriedade herdada”, realça a materialidade de práticas dadas para legitimar os proprietários, os herdeiros. Enquanto aparentemente uma forma de manter o velho, sua real função é produzir um novo produto cultural, uma “indústria do valor adicional” que converte locais em destinos, como Barbara Kirshenblatt-Gimblett argumenta em *Cultura de Destinos* (Destination Culture).

Superficialmente, um nome pode parecer apenas um detalhe; para coletivos com histórias, memórias, famílias entrelaçadas, no entanto, tal proibição foi considerada injusta. Se, por um lado, a patrimonialização da brincadeira em Florianópolis a reafirma como “cultura popular”, por outro, essa própria

expressão segue tendo um significado incerto. Além das tensões causadas pelo conceito de “cultura”, o termo “popular”, como relembra Alexandra Alencar (2009), geralmente implica uma noção confusa de “propriedade”:

De acordo com Da Matta (1994), na definição vocabular do mundo “anglo”, o “popular” é concebido como geral e disseminado e, neste sentido, alguma coisa, pessoa ou objeto seria ‘pertencente’ a todos. Nessas acepções, o “popular” tem o mesmo significado de “esfera pública”, tal como é entendido na cultura “anglo-americana”, ou seja, como “individualmente compartilhado” por todos os cidadãos de uma sociedade individualista ou igualitária. O popular coincide com o campo semântico que se chama de “civil”. Todo este universo de compreensão contrasta radicalmente com a idéia comum em sociedades como a brasileira. No Brasil, se lê o popular como algo exclusivo de um grupo (ou classe). Logo, o “povo” não é um conjunto resultante da união contratual de indivíduos-cidadãos iguais perante a lei, que se reúnem com certos propósitos e interesses em comum, mas uma massa indiferenciada, relegada ao anonimato. (Alencar, 2009, p. 78)

Tal contenda, em suma, expõe-nos que mesmo sobre práticas ou saberes patrimonializados, costumeiramente chamados de “culturas populares”, expectativas e direitos de “posse” ou “autoria” podem produzir desconfortos. De todo modo, os brincantes do Porto não escolheram “pagar para ver”: como o atual coordenador havia sido alertado dos direitos autorais e, conseqüentemente, o grupo todo também, havia o consenso de que não valeria a pena correr qualquer risco de levar o problema para outras instâncias. Ao contrário, a tensão foi vista como uma forma de criar uma “nova fase” ao grupo, desapegada de elementos passados, com nome e identidade novos. Rapidamente, um novo nome foi escolhido: Boi do Porto, como ele carinhosamente era chamado mesmo com o antigo nome. Geralmente, os nomes dos grupos de boi de mamão se referem aos bairros de origem, como é o caso do Boi de Mamão do Sambaqui, sendo poucos os que não aludem a eles. Tornar-se “Boi do Porto” dialoga com as palavras de Gonçalves (2006),

Ainda mais se colocarmos na “mesa”, e se faz necessário que se coloque, que o boi de mamão - apesar de ocupar diferentes espaços-tempos - permanece sob a égide de uma visão romântica, presa à tradição das comunidades tradicionais que lhe deram vida. O peso fica ainda maior quando esta visão se faz mola propulsora da vida nas relações desses grupos. Os grupos ficam presos a um fazer que não representa mais o que vivem. A sua representação da vida passa a ser uma representação de uma vida que já não existe mais.

Considero de suma importância relembrar, reverenciar, cultivar o passado e os ancestrais, mas a reflexão que me faz a cabeça girar é o fato de poder nada mudar, poder nada falar, poder nada cantar do que foi feito e refeito nas culturas populares. É de se perguntar o que se muda e o que não se muda falando de boi de mamão. (Gonçalves, 2006, p. 25)

Tal visão “romântica”, criticada por Gonçalves, apagaria as dinâmicas atuais das brincadeiras em prol de uma “tradição” anterior e reificada. Para Tim Ingold e Terhi Kurttila (2018), o “conhecimento tradicional” não é simplesmente “passado adiante”, mas “continuamente gerado e regenerado nos contextos de engajamento prático das pessoas com componentes significativos do ambiente” (p. 177). Em paralelo, nas palavras de Vincent Crapanzano, “o liminar pode estimular a invenção, mas, ainda que pela negação, também afirma a tradição” (2005, p. 381). Maria Cavalcanti (2013), analisando o bumba meu boi para Mário de Andrade, confere uma “nostalgia romântica” ao autor quando este descreve o bumba como “decadente”: sentenciou-o à morte. Em Macunaíma, o bumbá, diferente dos bois de mamão florianopolitanos, não ressuscita: morre, apodrece e tem sua carne compartilhada entre urubus. Nos bois de mamão, por sua vez, o Urubu geralmente indica o falecimento do bicho, bicando-o, antes de ser expulso da roda pelos Vaqueiros.

Para Johannes Fabian, a propriedade da “tradição” é seu sempre iminente desaparecimento (2006). Entre direitos autorais e propriedades coletivas, memórias ressurgem como ferramentas de disputa: narrativas do pretérito são entregues ao presente de forma política. Propriedades e autorias de elementos de um coletivo são esticadas pela *presença* passada. Fabian (2006) diz:

O que é a presença? Presença não é um dado, a não ser quando entendida como sincronia, como um termo físico. Podemos estar no mesmo tempo e lugar, todas essas coisas; mas quando falamos de sincronia, não é a presença social que estamos visando. “Presença” depende do tempo vivido e da presença de corpos, por assim dizer. Por depender da presença de corpos, também depende de movimentos, da movimentação, da interação. (Fabian, 2006, p. 514)

Quanto à temporalidade de culturas imateriais, Diana Taylor diz que “o passado, encoberto em nostalgia, é endossado como algo mais verdadeiro e mais autêntico e real do que o presente” (Taylor, 2023, p. 100). Quanto ao conceito de “folclore”, por sua vez, Maria Laura Cavalcanti diz se tratar de uma “aspiração sempre acompanhada de dolorosa e irremediável nostalgia: a totalidade almejada está perdida, ou a ponto de perder-se inexoravelmente, no mundo moderno” (2013, p. 59). Fabian admitiu que “cultura popular” foi um termo empregado por ele, mas abandonado em busca do “reconhecimento da contemporaneidade”

(2006, p. 515). Esses argumentos estão fortemente ligados às danças dramáticas “decadentes” de Mário de Andrade (1976 *apud* Cavalcanti, 2013). Em geral, tais passagens indicam que qualquer fixidez nos conceitos de “tradição”, “folclore” ou “cultura popular” podem, em benefício de um passado específico, deixar patrimônios e performances impermeáveis às dinâmicas temporais contemporâneas. Como sugere o “esquecimento-nunca-completo” de Martins (2021), cupins e traças também comem os fios da memória. No encontro do passado com o presente, que fabrica a recordação, questionar-se por qual razão o boi morreu direcionou o grupo para tensas histórias e novas criações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho brincou com materialidades e imaterialidades da brincadeira do boi de mamão. Em minha dissertação de mestrado (Laus, 2025), preferi assumir o conceito de “bichos”, como são chamados pelos brincantes, considerando que “bonecos” e “máscaras”, ainda que possam sublinhar suas qualidades plásticas, objetificam demais esses seres, dando a entender que são meramente “controlados” ou “manipulados”. Segundo Amaral, “boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, ou animal, é dramaticamente animado diante de um público. [...] O ator vestido com o personagem-boneco pode ser um boneco-máscara ou uma máscara-corporal” (1989, p. 43). Com os bichos, mais precisamente, tentei perseguir a ideia de uma *performance compartilhada*.



Imagem 6: A dança do Boi de Sambaqui. Autoria: José Adelino Alves, amigo do grupo. Sambaqui, 28/12/2024.

Nessa linha, na primeira seção, vimos a *materialidade do imaterial*, isto é, o destaque nas fabricações materiais dentro de patrimônios intangíveis. Através da intervenção de uma senhora chamada Diamantina sobre o boi, vimos que “não há como falar em patrimônio sem falar de sua dimensão material” (Gonçalves, 2005, p. 21). Em seguida, por sua vez, vimos a *imaterialidade do material* através dos bichos desfeitos pelo tempo no bairro do Porto da Lagoa. A preservação se dá exatamente pelo uso: bicho parado é bicho suscetível à morte. Em poucas palavras, tem-se que sua imaterialidade se dá pela persistência da brincadeira mesmo com bichos danificados e grupo parado: o que Charles chama de “hibernação”. Talvez, esses entrelaçamentos sejam uma contribuição que os bois de mamão possam oferecer aos estudos contemporâneos de patrimônio: a dança entre produções tangíveis e intangíveis – a qual, como vimos, não podem ser confundidas com suas categorizações técnico-jurídicas enquanto patrimônios *materiais* ou *imateriais*. Em outras palavras, reconhecer a memória e o esquecimento presentes em materialidades, como também a dimensão sensível daquilo que não se pode tocar. Cupins também se alimentam de lembranças. Ainda em diálogo com Gonçalves (2005, p. 21):

o que é importante considerar é que se trata de uma categoria ambígua e que na verdade transita entre o material e o imaterial, reunindo em si as duas dimensões. O material e o imaterial aparecem de modo indistinto nos limites dessa categoria.

Por fim, na terceira seção, a memória é sugerida como um elo entre conflitos. Em uma contenda referente ao nome e à identidade visual de um grupo, de um lado temos uma antiga coordenadora que pede respeito aos seus direitos autorais registrados; do outro, um coletivo que se sentiu injustiçado pela cobrança. De fato, “a noção de patrimônio confunde-se com a de propriedade” (Gonçalves, 2005, p. 21). Admitir isso, ao mesmo tempo, também implica em admitir tensões contidas na relação entre as noções de “patrimônio” e “performance”. Renascem, assim, as perguntas que Diana Taylor se fez: “Pode a performance, normalmente pensada como ‘intangível’ e ‘efêmera’, ser protegida e resguardada? O que isso acarretaria?” (2023, p. 92).

Enfim, bichos são restaurados e enfeitados; salas são limpas; nomes mudam. As três seções apresentadas pretendiam iluminar pontos clássicos nos estudos do patrimônio, esbarrando silenciosamente nas *supostas* “liquidez da performance” e “solidez do patrimônio”. Através do boi de mamão, espera-se que estas páginas tenham sugerido que culturas materiais, como os bichos, podem se desfazer da mesma forma que performances. Ambos, no entanto, resistem à efemeridade: “transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados” (Taylor, 2023, p. 93). Ainda que sem brincar por anos, a sala do boi foi mantida; mesmo com os bichos consumidos por cupins, eles permaneceram. Hibernação.

Nas palavras de Leda Martins, “as culturas negras nos testemunham que, assim como não há uma reminiscência total, absoluta e eterna, o esquecimento também é da ordem da incompletude” (2021, p. 88). Outra vez, ouvimos ruídos de memórias involuntárias (Dawsey, 2012).

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Alexandra E. V. **Dançando as novas africanidades: diálogos com os praticantes de maracatu e dança afro em Florianópolis**. 2009. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/92399>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de formas animadas**. 1989. 308 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27132/tde-30072024-123905/publico/709408AmaralAnaMariadeAbreuVI.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- BALARDIM, Paulo. **Teatro de Bonecos ou Teatro de Animação? Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 165-175, 2015. DOI: <https://doi.org/10.5965/1414573102252015165>.
- BELTRAME, Valmor Nini. O ator no Boi-de-Mamão: reflexões sobre tradição e técnica. **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 03, p. 158-175, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701032007158>.
- CASCAES, Franklin. 2015. **O fantástico na Ilha de Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC, 2015.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil. **Artelogie**, n. 4, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/6546>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. **Revista De Antropologia**, São Paulo, v. 48, n. 1, p. 363-384, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000100009>.

- DAWSEY, John. Bonecos da Rua do Porto: Performance, mimesis e memória involuntária. *ILHA: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 185-219, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p185>.
- FABIAN, Johannes. Entrevista: A prática etnográfica como compartilhamento do tempo e como objetivação. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 12, p. 503-520, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132006000200010>.
- GONÇALVES, Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividades: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/wRHHd9BPqsbsDBzSM33NZcG/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 ago. 2024.
- GONÇALVES, Reonaldo. Cantadores do boi de mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina. 2000. 173 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000. Disponível em: <https://pergamum.ufsc.br/acervo/183441>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- GONÇALVES, Reonaldo. Educação popular e boi-de-mamão: diálogos brincantes. 2006. 194 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/89216>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- GONZALEZ, Lélia. Festas populares no Brasil. Rio de Janeiro: Index, 1987.
- INGOLD, Tim; KURTTILA, Terhi. Percebendo o ambiente na Lapônia finlandesa. *Campos – Revista De Antropologia*, v. 19, n. 1, p. 169-182, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5380/cra.v19i1.55908>.
- LAUS, Guilherme. “Todos os bichos no salão”: performance, brincadeira e animação com bois de mamão em Florianópolis. 2025. 137 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/265789>. Acesso em: 20 mar. 2026.
- MACHADO, Vítor Vieira; FRIDMAN, Ana Luisa. Catarinenses, açorianos e caiçaras: a musicalidade do Boi de Mamão entre discursos identitários. *Orfeu*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. e0209, 2025. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530410012025e0209>.

MALUF, Sônia. **Encontros noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição**. Florianópolis: UFSC, 1993.

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

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAYLOR, Diana. Performance e Patrimônio Cultural Intangível. **PÓS, Belo Horizonte**, v. 1, n. 1. p. 91-103. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48489>. Acesso em: 20 mar. 2026.

VELLOSO, Sônia (Esha). Arreda Boi: a brincadeira do Boi-de-mamão como resistência e profanação no processo educativo das culturas populares. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 22, p. 9-29, 2019. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2358092521222019009>. Acesso em: 15 fev. 2025.