REVISTA RAÍDO

OPEN ACCESS

UFGD

DOI: 10.30612/raido.v19i47.19800

A simbologia do Boi em “Folia dos três Bois”, de Sylvia Orthof e “Teseu e o Minotauro”, de Ana Maria Machado

The symbolism of the Ox in “Folia dos três Bois”, by Sylvia Orthof and “Teseu e o Minotauro”, by Ana Maria Machado

Luciana Petroni Chirzóstomo
E-mail: luciana.antiqueira@ufms.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0586-2841

Ricardo Bulhões
E-mail: ricardo.bulhoes@ufms.br
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7487-1480

Resumo: A comédia tem sua origem na Grécia a partir de improvisos de dramas satíricos que eram apresentados em festivais em homenagem ao deus Dioniso, abordando temáticas políticas pela atuação de personagens que representavam tipos sociais. Além de provocar o riso, tinha a função de mostrar as opiniões e aspirações do povo e, por meio da ridicularização, da sátira e da zombaria, a comédia mostrava aos cidadãos da pólis o mau comportamento, que não deveria ser mostrado. Alguns desses elementos da comédia grega ainda são identificados hoje. A partir dos pressupostos teóricos de Aristóteles (2007), Grimal (1978) e Oliveira (1993), que versam sobre a história da comédia grega, e do significado da simbologia do boi apresentado por Chevalier e Gheerbrant (2007), propomo-nos a analisar a presença do boi na obra dramática “Folia dos três bois”, de Sylvia Orthof, publicado no livro “Fantasma de Camarim: doideiras com Apolônia Pinto” (1995) e a obra narrativa “Teseu e o Minotauro” presente em “Histórias greco-romanas” (2011), de Ana Maria Machado. A simbologia dos bois traz ideias ambivalentes e complementares. Em

Orthof, temos uma visão pacífica atrelada à ideia de nascimento e fertilidade, enquanto em Machado, o boi representa o poder mediante a força física.

Palavras-Chave: Comédia grega; Literatura infantojuvenil; Boi; Sylvia Orthof; Ana Maria Machado.

Abstract: Comedy originated in Greece, with improvised satirical dramas performed at festivals in honour of the god Dionysus, addressing political themes through the performance of characters representing social types. In addition to provoking laughter, it had the function of showing the opinions and aspirations of the people, and through ridicule, satire and mockery, comedy showed the citizens of the polis terrible behaviour that should not be displayed. Some of these elements of Greek comedy are still identified today. Based on the theoretical assumptions of Aristotle (2007), Grimal (1978) and Oliveira (1993), who discuss the history of Greek comedy, and the meaning of the symbolism of the ox presented by Chevalier and Gheerbrant (2007), we propose to analyse the presence of the ox in the dramatic work “Folia dos três bois”, by Sylvia Orthof, published in the book “Fantasma de Camarim: doideiras com Apolônia Pinto” (1995) and the narrative work “Teseu e o Minotauro” present in “Histórias greco-romanas” (2011), by Ana Maria Machado. The symbolism of the ox brings ambivalent and complementary ideas. In Orthof, we have a peaceful vision linked to the idea of birth and fertility, while in Machado, the ox represents power through physical strength.

Keywords: Greek Comedy; Children`s Literature; Ox; Sylvia Orthof; Ana Maria Machado.

1 TRAGÉDIA E COMÉDIA: UMA INTRODUÇÃO

O teatro grego surge dos concursos cênicos, antes deles só havia os coros e os ditirambos. Com o advento dos concursos, passou a ser produzido e oficializado. Tal gênero começou a ser visto como um produto da *pólis*, e esta era por ele refletida. Segundo Francisco de Oliveira (1993, p. 70), havia a "convicção de que o teatro desempenhava um serviço público vital".

Na Grécia antiga, o teatro tinha uma função pedagógica, em que ao dramaturgo/poeta era atribuída a função de contribuir para a formação social e cívica da *pólis*. Após as apresentações teatrais, o povo se reunia em assembleias para resolver os problemas da cidade. Nessas assembleias era analisado o desempenho dos organizadores e dos *coregos* – financiadores das peças –, que podiam até ser incriminados. Havia uma relação estreita do teatro com a vida pública. Procurava-se, por meio do teatro, a busca de soluções para a cidade, ou seja, as peças serviam como elementos para pensar a nova *pólis*. O interesse da cidade pelo teatro influenciava a política interna e externa; o espetáculo passava, então, a ser de interesse tanto do governante quanto da comunidade.

Segundo Oliveira (1993, p. 70), o teatro e o dramaturgo apresentavam uma função pedagógica e cívica, que se observava a partir da aptidão do escritor cômico em aconselhar a cidade. "Aristóteles afirmara que as artes de imitação, nas quais também o drama se inclui, são uma fonte de conhecimento e prazer".

Dois gêneros teatrais podem ser destacados na Grécia antiga: a tragédia e a comédia. "Nascida, em seus inícios, da improvisação, a tragédia (como, aliás, a comédia, aquela procedendo dos autores de ditirambos, esta dos cantos fálicos, de que persiste o hábito em muitas cidades)" (Aristóteles, 2007, p. 31-32). Ambas se desenvolveram dentro de suas próprias características.

Segundo Eudoro de Souza (2022, p. 50), "a tragédia teve origem no improviso de algum solista de coros de satíricos, que entoavam o ditirambo" e se apresentavam nos Festivais de Dioniso. Nesses Festivais, havia os concursos de ditirambo, de tragédia e de comédia. A tragédia passava a apresentar questões morais e políticas, já que se originara das lendas heroicas de Homero, que se tornou uma força de referência, pois a epopeia fazia, pela primeira vez, um compilado de todos os mitos numa só obra. Na epopeia, havia uma narrativa histórica em que aconteciam múltiplos fatos e eventos que circundavam esse tempo histórico. "Aquele [Homero] verteu em mitos as lutas e

guerras dos semideuses; estes [Trágicos] reverteram os mitos em lutas e ações, de modo que [delas] viemos a ser não só ouvintes, como também espectadores" (Souza, 2022, p. 44). Na tragédia, o foco está numa ação única de um personagem único, valendo-se da mitologia para trazer novos olhares, novos questionamentos.

Ésquilo abordava temas políticos e a guerra em cenário onde havia uma coletivização e a presença de deuses e divindades. Sófocles abordava questões relativas ao estado e à família, com predominância da decisão humana. Em Eurípedes havia a presença de uma ética individual e hesitações do espírito. Jean Pierre Vernant (1999) aponta que a tragédia traduz aspectos da experiência humana que passam despercebidos. O coro apresenta-se disfarçado, sem máscara e representa um personagem coletivo, anônimo, que, entretanto, exprime os sentimentos dos espectadores. A personagem trágica está no centro do drama e trata-se de um ator profissional, individualizado por uma máscara em relação ao grupo, o chamado herói trágico. O coro representaria o julgamento e os temores da cidade em forma lírica, contrastando com a figura do herói, que se apresenta em forma de prosa.

A tragédia, cuja matéria é o pensamento social próprio da cidade, representa um momento histórico delimitado e datado, uma consciência dilacerada e contradições. Os temas são os mitos, as lendas de heróis, as narrativas míticas. Na verdade, a tragédia é uma experiência social na qual, de um lado, há o pensamento jurídico e social (o estado com sua autoridade e coerção) e de outro, as tradições míticas e heroicas (as potências sagradas dos deuses, a justiça divina). As oposições são claras e curtas para que os conflitos sejam sentidos. Em suma, a tragédia está na fronteira entre os atos humanos e as potências divinas. Para Vernant (1999), a tragédia inova o campo das instituições sociais e da psicologia por meio de um novo tipo de espetáculo, ligado à *pólis*, que demonstra o caráter público, androcêntrico e democrático da cidade.

Já a comédia tem um princípio improvisado vindo dos dramas satíricos – espécie de culto leve com desfecho alegre – e dos cantos fálicos. A "Comédia Antiga, geralmente definida por privilegiar a temática política, desde cedo, utilizou a sua capacidade de censura e sátira para flagelar os poderosos nominalmente" (Oliveira, 1993, p.75). Tem sua origem, segundo Aristóteles (2007, p. 29), nos "cantos de convivas alegres num banquete em honra a Dioniso". Pierre Grimal (2002) corrobora essa ideia, argumentando que a comédia já existia na Ática por volta de um século antes dos concursos em Atenas. A comédia antiga apresenta um elemento ritualístico, é um gênero em evolução com suas origens populares e coletivas.

Aristófanes, considerado o maior autor de comédias do período antigo, é o primeiro a imprimir sua marca nas comédias. Segundo Grimal (2002, p. 57), Aristófanes "sabia não só fazer rir, mas, com as entoações do seu lirismo, dar aos que o escutavam o sentido da infinita riqueza da vida humana". Para ele, a comédia não precisava ter um viés pedagógico. "A comédia lança-se de preferência sobre a aristocracia, a classe média e as personalidades em destaque, e raramente sobre os populares" (Oliveira, 1993, p. 80), e inclusive sobre os poetas cômicos pertencentes à classe média. A comédia era destinada à "pedagogia do erro e da disformidade" (Oliveira, 1993, p. 85).

Segundo Grimal (2002), a comédia antiga possuía algumas funções na Ática em meados do século V: provocar o riso; mostrar opiniões e aspirações do povo das aldeias; recuperar as mascaradas semianimalescas. Conservava partes obrigatórias diferentes da tragédia, exceto o *parodos* e o *exodos,* em que havia uma dualidade do coro com os atores. Tratava-se de um espetáculo musical lírico e dramático, com cantos e danças, apresentando uma situação e elementos diversos. A comédia antiga era um espetáculo variado, mais animado e mais extravagante do que a tragédia. A encenação dependia da imaginação do poeta, e o coro cômico era mais caro do que o coro trágico.

Oliveira (1993, p. 76) argumenta que "a função pedagógica da comédia, mesmo quando ataca uma cidade no auge do seu poderio, se baseia (*sic*) em hábitos retóricos que consideravam o exemplo negativo como capaz de educar, ao mostrar o que devia ser evitado". Ou seja, por meio da ridicularização, da sátira e da zombaria, a comédia mostrava aos cidadãos da *pólis* o mau comportamento, que não deveria ser mostrado. Grimal (2002) aponta que a comédia média evidenciou os tipos sociais: soldado fanfarrão, cozinheiro, parasita, filósofo ridículo. Também evidencia intrigas baseadas na mitologia e personagens imaginadas, moldadas com caracteres tradicionais típicos, sempre buscando a verossimilhança. O interesse está no ator e na intriga, e o papel do coro diminui, este não participa mais da ação, mas oferece entreatos e música. Essa evolução da comédia vai demandar mais imaginação dos poetas na construção da trama, que vai passar a mostrar conflitos de geração, moral familiar e intrigas amorosas que despertavam maior interesse. O foco das comédias passa a ser a vida privada e não a vida política do cidadão. "A comédia média e, sobretudo, a comédia nova são comédias familiares, nas quais se reflectem (*sic*) a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias e as tristezas da célula familiar" (Grimal, 2002, p. 63).

Segundo Oliveira (1993), a comédia nova tinha Platão e Aristóteles em sua formação e apresentava um caráter mais lúdico e educativo do que a comédia antiga, que era mais ofensiva. Na comédia nova, combinaram um tom moralizante e o divertimento para auxiliar em problemas de caráter individual. O “poeta cómico era optimista e moralista, e as suas comédias continham um apelo moral dirigido aos espectadores” (Oliveira, 1993, p. 77).

Grimal (2002) confirma essa concepção, afirmando que a comédia nova se abstém de alusões políticas e é resultante da sociedade e dos costumes de seu tempo, perpassando o ideal humano. A evolução da comédia é um acontecimento de ordem literária, pois demonstra a transformação da própria sociedade. Trata-se da descoberta do próprio homem, com uma encenação mais sóbria e personagens menos grotescos, entretanto os autores não perdem a chance de ridicularizar os senhores do momento.

> A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, não contudo e toda sorte de vícios, mas só daquela parte do ignominioso que é o ridículo (*sic*). O ridículo reside num defeito e numa tara que não apresentam caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento (Aristóteles, 2007, p. 33).

A máscara tem um papel importante na comédia nova, pois auxilia na transformação e caracterização da personagem em diferentes gêneros, classes sociais, funções. Essas máscaras apresentam-se com uma expressão caricatural e boca aberta para que os atores sejam ouvidos.

Na Grécia antiga, podemos perceber que “tragédia e comédia desempenhavam uma função cívica complementar. Esta função ajuda a compreender a reivindicação de que a glória do poeta depende da benfeitoria para com a *pólis*, e não especificamente do mérito literário” (Oliveira, 1993, p. 85). Ou seja, mais importante do que o valor literário da obra teatral escrita e encenada era sua contribuição significativa para os problemas apresentados na cidade.

2 ANÁLISE DOS TEXTOS LITERÁRIOS: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES

A origem do teatro está na Grécia e até hoje é uma atividade artística que auxilia na reflexão sobre diversos temas. Trazemos à baila o texto dramático “Folia dos três bois”, publicado no livro “Fantasma de Camarim: doideiras com Apolônia Pinto” (1995), de Sylvia Orthof, numa tentativa de aproximação com o teatro grego. Dentro de uma ampla definição, podemos enquadrar a obra de Orthof na modalidade cômica, porque segue a estética dos autos de Natal e incorpora aspectos da cultura popular brasileira, especialmente a nordestina.

“Enquanto a tragédia revela uma série obrigatória e necessária de motivos que desembocam na catástrofe, a comédia se alimenta do repentino, das mudanças de ritmo, do acaso, da inventividade dramatúrgica e cênica” (Pavis apud Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 95). A obra objeto de análise possui mudanças de ritmo e altas doses de inventividade na escrita da dramaturga.

Sylvia Orthof foi atriz, professora, diretora de teatro e começou a escrever já na maturidade. A experiência com o teatro foi decisiva para inspirar a escritora, que estava “adormecida”. Começou escrevendo textos dramáticos e não parou mais, escreveu poesias e textos narrativos também. Possui mais de 120 obras publicadas e algumas delas foram premiadas. Na sua escrita divertida, a autora faz uso do *nonsense,* do jogo de palavras, criando textos com ilustração, que facilitam o diálogo, e direcionados para o público infantojuvenil.

O texto dramático analisado é bem dinâmico e divertido, trazendo elementos e manifestações do folclore, quais sejam: o boi-bumbá, as cantigas de roda, como “Pai Francisco” e “Alecrim”, e fazendo referência ao cordel com indicações de que o texto deve ser lido como poesia dessa modalidade literária.

Segundo Orthof (1995, p. 51), “Este espetáculo é todo feito de cantoria e dança, espécie de um oratório de bois-bumbás. Não obedece ao esquema verdadeiro das festas nordestinas, mas deve transmitir um clima de reisado, misturado com infância”. O reisado, segundo Luís da Câmara Cascudo, em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, é definido como “grupos que cantam e dançam na véspera e dia de Reis (6 de janeiro)” (Cascudo, 1979, p. 669). Portanto, as orientações de Orthof para a encenação da obra direcionam para esse clima de festa, canto e dança dos festejos populares.

As didascálias dão as diretrizes aos atores e atrizes sobre o modo de proceder: cantando, dançando, tocando instrumentos, tudo muito simples, com pés descalços, enfim, “o corpo deve transmitir sertão” (Orthof, 1995, p. 51). Ou seja, os movimentos, atitudes e expressões dos atores devem demonstrar que se trata de sertanejos, de nordestinos, de pessoas do povo.

Segundo Patrice Pavis (1999, p. 96), as didascálias são “Instruções dadas pelo autor a seus atores [...], para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: indicações cênicas ou rubricas”, ou orientações do dramaturgo acerca do cenário, das movimentações de cena, dos figurinos, dentre outros elementos.

A história vai-se desdobrando com personagens reais e fantásticos, interpretados ora por atores, ora por fantoches. A dramaturga orienta que o espetáculo deve ser feito por quatro atores e uma atriz em escala de revezamento. E a peça se desenrola com as personagens Zé e Das Graças (que está grávida), ambos planejam voltar à sua terra natal para “ganhar” o bebê.

Nessa viagem de volta à terra natal, ao som de muita toada de viola, vão surgindo personagens como os bois-bumbás, a ema, o galo, uma lagarta, a lua, o lampião, o rei, a rainha, dois pássaros e um taxista, que vão conduzindo o casal, à semelhança dos migrantes nordestinos que partem em busca de melhores condições de vida, até o desfecho da trama. O texto mostra esse casal no Rio de Janeiro tentando pegar um táxi, um avião ou qualquer condução para conseguir retornar à sua terra natal.

Nessa peça de Sylvia Orthof, tal qual nas comédias gregas, há o uso de máscaras e grandes vestimentas para caracterizar alguns personagens. Veja o exemplo abaixo, inserido em uma das indicações cênicas:

> (Entram quase todos os atores, batucando e dançando, menos o Boi. Uma luz amarela cresce de intensidade. Surge, todo amarelo, bordado de lantejoulas douradas, um boi de bumbá. Só que este boi é manipulado por um ator só, segurando a **máscara** do boi para cima, para baixo, em volteios. Por dentro do **manto do boi**, o ator está à vista, de vez em quando. Ritmo de festa.) (Orthof, 1995, p. 60). [grifos nossos]

O texto também traz reflexões importantes sobre o que nos caracteriza como humanos, fazendo uma analogia: o boi-bumbá também é feito de “gente”, “tem gente dentro” – há um ator manipulando a roupa – , numa tentativa de demostrar que os animais têm sentimentos. Eles sentem frio, fome, dor, assim como os seres humanos. “Eu sou o lado ‘gente’ de dentro do boi!” (Orthof, 1995, p. 61).

Em outros trechos, a máscara e a roupa das personagens auxiliam na caracterização: “a Ema sai de dentro e entrega a máscara e o corpo para a atriz, como um embrulho (...). Como a máscara da Ema é manipulada no braço do ator, seu corpo é uma cesta recoberta de plumas e trapos sobre a cabeça do ator” (Orthof, 1995, p. 64). Esses figurinos amplos e o abuso das máscaras das personagens orthofianas lembram o exagero desses elementos no teatro grego.

Grimal (2002, p. 68) exemplifica, no excerto abaixo, como a máscara era usada na comédia nova:

> (o pai resmungão, o pai condescendente, o camponês, o escravo velhaco, o escravo dedicado ao seu senhor, a cortesã – a que é “boa”, a que é ávida – o jovem debochado e o que não é, etc.) Para diversificar estes diferentes tipos e tornar o seu simbolismo inteligível, serviam-se das cabeleiras, da sua disposição e da sua cor. Por exemplo, a do escravo manhoso e mau sujeito era ruiva. Os velhos apareciam umas vezes calvos, outras com os cabelos penteados para trás; os jovens apresentavam uma cabeleira farta, formando, por vezes, um rolo à volta da cabeça. Enquanto o penteado das “burguesas” era simples, o das cortesãs era formado por caracóis ou ondas presas por um diadema ou por uma faixa. Mas, o que chama mais a atenção nestas máscaras é a expressão do rosto, que é francamente e quase sempre violentamente caricatural.

Nesse outro trecho, podemos perceber como eram as vestimentas das personagens: “Já não se vêem (*sic*) os baixos ventres dos homens que estão, a partir de então, cobertos por uma túnica comprida, que mantém a decência” (Grimal, 2002, p. 67). Ou seja, além de caracterizar as personagens, essas longas roupas contribuíam com a moralidade do espetáculo.

As máscaras, no teatro infantil, sendo grandes e coloridas, acabam tendo esse apelo visual e, ao mesmo tempo em que caracterizam as personagens, despertam a atenção das crianças. Muitas vezes o uso da máscara está associado ao fato de que o mesmo ator, ou a mesma atriz, interpreta vários personagens. O recurso da máscara é válido para caracterizar de forma rápida e eficaz diferentes personagens.

No caso da obra de Orthof, podemos inferir que, além das máscaras, existem estruturas como o “corpo do boi”, que é representado por um manto, e o “corpo da ema”, por uma cesta com “plumas e trapos”. Essas representações despertam o interesse das crianças e dialogam com os figurinos exagerados das comédias gregas.

A obra de Orthof pode ser classificada como um auto. De acordo com J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima, em seu “Dicionário do teatro brasileiro”, auto é a “Denominação popular genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde o século XIII. Aplicava-se indistintamente às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco” (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 48). Esse tipo de peça teatral perdeu força nos séculos XVII e XVIII, entretanto “Ressurge na nomenclatura teatral do século XX, como um referente para o *teatro moderno* brasileiro em razão da sua tríplice atribuição de festa popular, obra de catequese e empreendimento de miscigenação cultural” (Guinsburg; Faria; Lima, 2009, p. 49).

É nesse cenário do século XX que se situa o auto escrito por Sylvia Orthof, no qual se narra a clássica história do nascimento de Jesus, de forma humilde, numa estrebaria. “Sendo um auto de Natal, a criança que virá não é Cristo (...). A presença do milagre existe, mesmo assim, dando um aspecto místico ao folguedo” (Orthof, 1995, p. 51). Ocorre que, na obra de Orthof, não é o menino Jesus que nascerá, mas à semelhança deste, uma criança virá ao mundo, pois toda a história gira em torno da viagem do casal em busca de um local seguro para o nascimento da criança.

A construção do texto de Orthof segue os moldes dos folguedos populares que incluem representações sacras do nascimento de Jesus. As personagens do auto representam as personagens de um presépio da cena original do nascimento de Jesus. Por exemplo: o casal Zé e Das Graças, que está grávida, representa José e Maria à espera do menino Jesus; os animais presentes no texto, embora não sejam os mesmos presentes no estábulo em que o menino Jesus nascera, são bem semelhantes àqueles. O texto teatral apresenta como personagens três bois-bumbás: o amarelo, o vermelho e o branco, figuras do folclore brasileiro – a figura do boi também está presente nas representações pictóricas do presépio.

Em um determinado momento da peça teatral de Sylvia Orthof, a lagarta Lulu, ao ser interrogada acerca do que viu, responde: “Eu vi um boi vermelho, muito sedutor... eu vi uma estrela espetada num chifre de boi vermelho, eu vi um boi amarelim, todo banhado de sol... e estou vendo você, boi branco... Vocês são os bois mágicos? Vocês são os três reis magos de bumbá?” (Orthof, 1995, p. 72). E o boi branco responde: “Todo boi-bumbá é um pouco rei, é um pouco mágico. Nós somos a magia do povo... mas não fazemos mágicas... Somos mágicos só de nome...” (Orthof, 1995, p. 72).

Orthof, com seus três bois, faz uma representação dos três reis magos da clássica história bíblica. No final do auto, nasce a criança que, ao contrário da história

original, é uma menina. Veja o que diz as didascálias: “(Vão entrando os três bois, como reis magos. Param em frente da criança)” (Orthof, 1995, p. 90). Os “bois-magos” anunciam a “boa nova”: o nascimento da menina.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu “Dicionário de Símbolos”, apontam que “o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de *capacidade de trabalho* e *de sacrifício*” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 137, grifos do autor). Nesse sentido, percebemos a representação da tranquilidade nas figuras dos três bois apresentados na obra.

Para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 138), na “África do Norte, o boi é igualmente um animal sagrado, oferecido em sacrifício, ligado a todos os ritos de lavoura e de fecundação da terra”. O auto de Orthof gira em torno do nascimento do bebê das personagens Zé e Das Graças; então essa ideia de fecundidade e nascimento está presente na obra.

O folclore brasileiro apresenta a figura do boi-bumbá como um elemento marcante nas diferentes regiões do país, entretanto “O Nordeste deve ter sido sede de formação e de conforto. O Bumba-Meu-Boi, no Brasil Central e estados do extremo Norte e Sul foi exportação nordestina” (Cascudo, 1979, p. 150).

O folguedo original trata da história da morte e ressurreição de um boi. Diz a lenda, que a esposa do empregado de uma fazenda estava grávida e com desejo de comer língua de boi. O marido, para atender ao pedido da esposa, corta a língua do boi e deixa o animal ali para morrer. Um funcionário da fazenda chama um curandeiro que consegue ressuscitar o boi, o qual começa a dançar e pular num ritmo muito alegre. Percebe-se que a ideia de sacrifício está presente nesse folguedo de nosso folclore, pois, de certa forma, há o sacrifício do boi quando sua língua é cortada pelo marido.

O boi-bumbá aparece com nomes diferentes em algumas regiões do Brasil: o bumba meu boi no Nordeste; o boi de mamão, no Sul e o boi-bumbá na região Norte.

> Pelas informações que possuímos, em Pernambuco, Ceará, Bahia, Rio Grande do Norte, Mato Grosso, Alagoas, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, o Bumba e variantes apareciam ou aparecem nas festas do ciclo do Natal no Maranhão, Amazonas, Estado do Rio de Janeiro, especialmente, nas festividades de junho (Ribeiro, 1970, p. 349).

Cada folguedo pode apresentar variações, mas geralmente é a mesma história narrada acima e, depois da representação dramática, o boi se apresenta ao som de muita música e dança, pois esta é a característica dos folguedos do folclore brasileiro.

O bumba meu boi possui características indiscutivelmente brasileiras, pois em sua origem traz aspectos da cultura portuguesa e africana. Historicamente, o bumba meu boi

> pode ser relacionado ao boi fingido das Tourinhas minhotas e dos Touros de Canastra, Boi de São Marcus que entra enfeitado na igreja com cânticos e danças. Touradas cômicas, que subsistem ou subsistiam em Portugal [...] as procissões do boi de vários pontos do continente africano, como as do Boi Gerea dos Va-minuecas, de Angola (Ribeiro, 1970, p. 349).

Os bois de Sylvia Orthof trouxeram à memória a figura do Minotauro, personagem ilustre da mitologia grega. Trata-se de uma aproximação possível visto que o boi-bumbá é um importante representante do folclore brasileiro, e o Minotauro é figura marcante da mitologia grega, poderíamos dizer, do folclore grego. “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio” (Nitrini, 1997, p.130). A mitologia foi um fecundo campo de inspiração para o teatro na antiguidade grega. Em busca dessa analogia dos bois, vamos recorrer a outro texto infantojuvenil brasileiro, que traz a temática da mitologia grega, trata-se da história “Teseu e o Minotauro”, presente na obra “Histórias greco-romanas” (2011), de Ana Maria Machado.

Ao propor essa aproximação entre os bois orthofianos e o Minotauro da obra de Machado, estamos enveredando pela seara da literatura comparada. A literatura comparada é, portanto, uma prática que remete a outros textos, “um processo de interrogação de textos, ou melhor, um modo particular de ler um texto em outro texto” (Carvalhal, 2003, p. 21-22). Dessa forma, podemos estabelecer analogias e diferenças entre as obras, ou apenas em relação a algum aspecto delas, como no caso dos bois.

Ana Maria Machado foi professora, pintora, jornalista, mas foi como escritora de obras infantojuvenis que ela se destacou. Assim como Orthof, Machado possui obras em que permeiam a imaginação e a criatividade. Também tem muitos livros publicados e recebeu muitos prêmios ao longo de sua carreira. No ano 2000, Machado recebeu o Prêmio *Hans Christian Andersen*, o Nobel da literatura infantil mundial.

Machado reconta o mito de “Teseu e o Minotauro”. O Minotauro foi trancado em um labirinto construído por Dédalo e seu filho Ícaro, a mando do rei Minos, que aterrorizava seus súditos e obrigava-os a lhe enviar oferendas ao Minotauro. Todas as cidades que viviam sob o domínio do rei de Creta deveriam enviar tributos ao Minotauro. Teseu se ofereceu em sacrifício para libertar Atenas do domínio de Minos. Ao chegarem a Creta, Ariadne, filha de Minos, apaixonou-se por Teseu e resolveu ajudá-lo a matar o monstro. Ela lhe deu uma espada e um novelo de lã. Conforme orientação de Ariadne, ele amarrou o novelo de lã na entrada do labirinto e foi desenrolando para marcar o caminho. Com a espada, Teseu matou o Minotauro e conseguiu escapar do labirinto seguindo o fio do novelo.

Machado (2011, p. 19) descreve o Minotauro como “um monstro metade homem e metade touro”. Para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 890), o “touro evoca a idéia (*sic*) de irresistível força e arrebatamento”, e complementam dizendo que, “Na tradição grega, os touros indomados simbolizavam o desencadeamento sem freios da violência” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 891). Segundo a simbologia, o Minotauro representa um ser de força descomunal e violência sem limites.

Machado (2011, p. 19) relata a forma violenta e cruel como o rei Minos obtinha as oferendas para o Minotauro: “Todos os anos, os povos submetidos a seu domínio deviam enviar-lhe como tributo sete virgens e sete rapazes, para serem devorados pelo Minotauro, um monstro metade homem e metade touro, que vivia nos porões do palácio real”. A violência pode ser observada tanto na figura do rei dominador, quanto na do monstro que habita as profundezas do palácio.

Para Cascudo (1979, p. 150), “A figura poderosa do touro tem a mais diversa e prodigiosa bibliografia no domínio mítico, hinos védicos, lendas hindus, tradições brâmanes, iranianas, turianas, eslavônicas, germânicas, escandinavas, francas, celtas, gregas, latinas (...) através dos cultos agrários”. Assim, o boi/touro é um símbolo presente em diversas civilizações e culturas como representante do campo, do trabalho e da força bruta.

“O boi, antítese simbólica do touro, faz ressaltar essa complexidade, pois ele também é associado aos cultos agrários. Mas simbolizará o sacrifício da força fecundadora do touro, por contraste, pondo em maior destaque a unicidade deste” (Chevalier; Gheerbrant, 2007, p. 894). Podemos inferir que as simbologias do boi e do touro se complementam e se completam. Não podemos falar de um, sem pensar em seu contrário.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 894), “Há, no touro, todas as ambivalências, todas as ambigüidades (*sic*)”. O Minotauro apresenta essa dualidade pois, apesar de toda a força e violência, possui uma fraqueza: não conseguir escapar do labirinto.

Para Cascudo (1979, p. 150), o touro/boi representa alguns deuses da mitologia grega, tais como: Zeus, Poseidon, Dionísio. Traz a “imagem da potência fecundante” e, por sua importância, “mereceu figurar nos préstitos, engalanado, festejado, divinizado”. Seja na mitologia grega, seja na cultura popular brasileira, por meio dos folguedos e autos de Natal, a figura do boi é destaque, representando todas as contradições e as ambiguidades que cabem em seu significado.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se os bois de Orthof evocam o nascimento, a fertilidade, trazendo a “boa nova” de forma pacífica, o Minotauro representa o poder mediante a força física. De um lado, temos a calma, a tranquilidade, a suavidade de anunciar o nascimento da criança que está por vir; de outro, a impetuosidade de um ser insaciável, incontrolável, mas que esconde o fato de ser dominado pelo rei, que o prendera no labirinto.

Existem, portanto, visões antagônicas e complementares do simbolismo do boi apresentadas por duas grandes escritoras do universo infantojuvenil: Orthof e Machado. Esta reescreve a mitológica história grega do animal insaciável e sua força desmedida de forma simples e acessível a todos os leitores; enquanto, aquela, revisita a clássica história bíblica de forma criativa e inusitada: quem vem ao mundo é uma menina. Dessa forma, Orthof propõe uma releitura cômica da clássica cena do presépio.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio:* ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CASCUDO, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2009.

MACHADO, A. M. *Histórias greco-romanas*. São Paulo: FTD, 2011.

NITRINI, S. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997.

OLIVEIRA, F. *Teatro e poder na Grécia*. Universidade de Coimbra: *Hvmanitas*: Vol. XLV, 1993.

ORTHOF, S. Folia dos três bois. *In*: ORTHOF, S. Fantasma de camarim: doideiras com Apolônia Pinto. Belo Horizonte: Formato Editorial, 1995. P. 49-91.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, J. *Brasil no Folclore*. Rio de Janeiro: Editora Aurora, 1970.

SOUSA, E. *A tragédia grega*: origens. Brasília: Editora UnB, 2022.

VERNANT, J. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.