Ana Silvina Ferreira Fonseca

# Bumba - Meu - Boi Maranhense: Expressividade Plástica, Musical e Poemática

unesp

# BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE: EXPRESSIVIDADE PLÁSTICA, MUSICAL E POEMÁTICA



ANA SILVINA FERREIRA FONSECA

unesp

ANA SILVINA FERREIRA FONSECA

# BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE:

# EXPRESSIVIDADE PLÁSTICA, MUSICAL E POEMÁTICA

BIBLIOTECA

São José do Rio Preto
1999

**ANA SILVINA FERREIRA FONSECA**

# BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE:

# EXPRESSIVIDADE PLÁSTICA, MUSICAL E POEMÁTICA

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita", Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras ( Área de Concentração: Literatura Brasileira ).
Orientadora: Profª. Drª. Tieko Yamaguchi Miyazaki.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto
BIBLIOTECA
888/00

São José do Rio Preto
1999

já xerocado

**ANA SILVINA FERREIRA FONSECA**

# BUMBA-MEU-BOI MARANHENSE:

# EXPRESSIVIDADE PLÁSTICA, MUSICAL E POEMÁTICA

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador.....
2º Examinador.....
3º Examinador.....

São José do Rio Preto, de de 1999.

**DADOS CURRICULARES**
**ANA SILVINA FERREIRA FONSECA**

NASCIMENTO 04.08.67 – Guimarães/MA

FILIAÇÃO Milton Carvalho Fonseca
Esmeraldina Ferreira Fonseca

1987/1990 Curso de Graduação em Administração de Empresas
Faculdades Integradas da Católica de Brasília

1992/1995 Curso de Graduação de Letras
Universidade Federal do Maranhão

1998/1999 Professora de Literatura Brasileira e Língua Inglesa
na Rede Pública Estadual/MA, nível de segundo grau.

A meu pai, Milton, e a minha mãe, Esmeraldina, pelos vários anos de árduo trabalho, dedicação e amor, no sentido de dar a mim e a meus irmãos as melhores formações educacional e profissional.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, sempre presente em todos os momentos da minha vida e em quem eu descanso em todas as horas.

A meus pais, pela vida, incentivo e apoio durante toda esta caminhada.

A CAPES, agência que fomentou meu curso de mestrado.

A Erasmo Campelo, pela oportunidade que me deu de chegar ao mestrado e confiança na minha capacidade de transpor barreiras e alcançar meu objetivo.

A minha orientadora, amiga, incentivadora e colaboradora, Profª. Drª. Tieko Yamaguchi Miyazaki, que enquanto Coordenadora da Área de Literatura Brasileira da UNESP/SJRP, abriu as portas desta Instituição para a viabilização do Projeto Prata da Casa, possibilitando meu ingresso no curso de mestrado.

Ao Prof. Dr. Romildo Sant'Anna, pelo profissionalismo, compreensão, dedicação e apoio dados nos momentos de insegurança e desânimo, e por ter me recebido com muito empenho quando de minha chegada à UNESP/SJRP.

Ao professor Ramiro Azevedo, pelo compromisso e empenho na revisão deste trabalho.

Aos amigos do Setor de Pós-Graduação da UNESP/SJRP, especialmente Sr. Oscar, Onilda, Nanci, Rosemar e Patrícia, sempre muito atenciosos e prestativos na resolução de meus problemas: pessoais e administrativos.

Aos cantadores de bois da ilha de São Luís, especialmente os da Maioba, Maracanã e Iguaíba, brincantes em geral, organizadores dos grupos de bumba-meu-boi, pesquisadores e estudiosos pelas entrevistas e material doados, que me ajudou na realização deste trabalho.

A Jorge Antonio, meu eterno companheiro e amigo de todas as horas, pelo apoio e dedicação dados nos momentos mais difíceis; e colaborador quando da realização da pesquisa de campo e digitação desta dissertação.

Aos professores Ivan Carlos Lopes e José Perozim, pelas valiosas observações feitas quando da realização da qualificação.

*Todo mundo canta sua terra.*
*Eu também vou cantar a minha.*
*Modéstia à parte seu moço,*
*minha terra é uma belezinha!*
*A praia do Olho D'água,*
*Lençóis e Araçagy –*
*praias bonitas assim,*
*eu juro que nunca vi.*

João do Vale

*Todo mundo canta sua terra.*
*Eu também vou cantar a minha.*
*Modéstia à parte seu moço,*
*minha terra é uma belezinha!*
*A praia do Olho D'água,*
*Lençóis e Araçagy –*
*praias bonitas assim,*
*eu juro que nunca vi.*

João do Vale

**ERRATA**

| Página | Linha | Onde se lê | Leia-se |
|---|---|---|---|
| 10 | 10 | **BIBLIOGRAFIA** | **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** |
| 18 | 23 | realização folguedo | realização do folguedo |
| 52 | nota 61 | Esta versão... | BAKHTIN, M., *Questões de literatura e estética*, p. 134. |
| 69 | 15 | se apresentarem | se apresentam |
| 91 | nota 98 | capítulo II | capítulo III |
| 101 | 15 | enfocadas | enfocados |
| 112 | nota 112 | capítulo 3 | capítulo V |
| 121 | nota 121 | Charpentier anteriormente. | Charpentier. |
| 124 | 15 | respeito a | respeito e |
| 128 | 1 | construção.. | construção. |
| 130 | 7 | a festas | à festa |
| 133 | 17 | respeito a | respeito e |
| 140 | 5 | lusitano. É | lusitano, é |
| 142 | 5 | grupos | grupo |
| 162 | 9 | comunidades | comunidades. |
| 162 | 10 | capítulo IV | capítulo VI. |

Obs.: Por lapso ocorreu na página 124 uma junção entre o último verso da sexta estrofe com o primeiro da sétima. Portanto, a sexta estrofe termina com o verso *Chegou até no Rio de Janeiro* e a sétima começa com *Meu povo preste atenção:*.

# SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS ..... 11
Resumo ..... 12
1 INTRODUÇÃO ..... 13

2 **Conhecendo e aprendendo sobre o bumba-meu-boi** ..... 21
2.1 Origens e significados do bumba-meu-boi ..... 22
2.1.1 O aparecimento do boi na História ..... 22
2.1.2 Origens do bumba-meu-boi ..... 27
2.1.3 Significados do bumba-meu-boi ..... 31
2.1.4 A confluência de artes no bumba-meu-boi ..... 36

3 **A forma prosaica do bumba-meu-boi maranhense** ..... 49

4 **A encenação do folguedo** ..... 64
4.1 Dos ensaios à morte do boi ..... 65

5 **Sotaques: ritmos variados do bumba-meu-boi** ..... 74
5.1 Sotaque de zabumba ..... 80
5.2 Sotaque de matraca ..... 83
5.3 Sotaque de pindaré ..... 86
5.4 Sotaque de orquestra ..... 88

**6 A expressão músico-poemática das toadas do bumba-meu-boi maranhense**.....90
6.1. A forma poética do bumba-meu-boi maranhense.....101
6.1.1. Despedida .....112
6.1.2. Urrou do boi: meu novilho brasileiro.....123
6.1.3. Maranhão, meu tesouro, meu torrão .....136
6.1.4. Bela mocidade .....146
6.2. A estrutura formal das toadas.....150

CONCLUSÃO.....161

BIBLIOGRAFIA..... 165

DISCOGRAFIA.....176

Anexos.....178

Abstract.....183

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O boi em luta com o vaqueiro .....178

Figura 2 - Pai Francisco.....178

Figura 3 - O amo do boi.....179

Figura 4 - O caboclo-de-pena.....179

Figura 5 - Os vaqueiros.....180

Figura 6 - As índias.....180

Figura 7 - O cazumbá.....181

Figura 8 - A burrinha.....181

Figura 9 - Os pandeirões.....182

FONSECA, Ana Silvina Ferreira. *Bumba-meu-boi Maranhense*: expressividade plástica, musical e poemática. São José do Rio Preto, 1999. 183 p. Dissertação ( Mestrado em Letras ) - Faculdade de Letras, Campus de São José do Rio Preto. 1999. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

O presente trabalho trata do bumba-meu-boi maranhense enquanto forma de expressão da Cultura Popular, descrevendo, sobremaneira, a expressividade de suas personagens e a poesia das toadas. Demonstração do folguedo partindo de histórias contadas por pessoas que convivem com a manifestação; tipos de sotaque e o que diferencia um do outro, a forma prosaica do auto, assim como a apreciação das quatro mais conhecidas canções: Despedida; Urrou do boi: meu novilho brasileiro; Maranhão, meu tesouro, meu torrão e Bela Mocidade, sob a ótica da teoria literária.

Palavras-chave: Maranhão; cultura popular; bumba-meu-boi; toadas.

## 1 . Introdução

Sem embargo do avanço tecnológico causado por todas as revoluções mundiais no sentido de facilitar cada vez mais a praticidade da vida diária, a arte, de maneira geral, tornou-se imortal e prevaleceu contra todas as crises, inclusive as próprias. Apesar da possibilidade de acontecer o esmagamento e redução do espírito humano por tais revoluções, a arte jamais sucumbirá, pois sua existência está atrelada ao espírito humano e à sua capacidade em tentar perpetuar-se como ser dotado de emoção. Aliás, uma das funções da Literatura: a ânsia de imortalidade.

Tanto a arte popular quanto a erudita trazem em si o poder de comunicação. Por isso, não se deve separar uma da outra. O conhecimento humano também se manifesta dessa maneira; um de forma mais intelectiva, outro mais popular. Romildo Sant'Anna trabalha a arte popular e chega à seguinte conclusão:

> *A arte popular e sua comunicação instantânea deve buscar a abstração por meio da máxima concretude. Através de exemplos muito evidentes deve alcançar um simbolismo transcendente. Ademais, nunca nos devemos esquecer de que o que é trivial para mim pode ser uma grande novidade para outro, principalmente quando esse outro, como o caipira, é tão apartado espacial e temporalmente de mim.*[1]

Desta forma, a arte do povo deve utilizar-se de exemplos que evidenciem todo o simbolismo necessário para engrandecer o processo de comunicação, de modo concreto, claro e inteligente. Assim ela tem-se perpetuado entre os homens.

---

[1] SANT'ANNA, R., *A moda é viola*, p. 302.

unesp

As manifestações da cultura popular são importantes para a aprendizagem, pois é a partir das formas de expressões do povo que os grandes pensadores as enriquecem e as tornam grandes obras de arte. Os compositores Mozart e Beethoven, para mencionarmos dois dos mais conhecidos, foram buscar nas formas e expressões populares a motivação para criar suas obras-primas. Matisse e Corot, por exemplo, fizeram o mesmo nas artes plásticas. Enfim, a arte erudita bebe nas fontes do folclore, do povo, suas motivações e estímulos.

O escritor cria através da linguagem um mundo ficcional capaz de levar milhões de pessoas a se identificar com ele, por isso é que se vê a Literatura como arte que vela em si elementos capazes de suscitar na alma humana o desejo de desvendar as fronteiras do saber subjetivo e do aprender a ver o mundo através dos sentimentos manifestados pelo homem, resumindo-os em uma essência capaz de esclarecer tudo, a palavra.

Dentro dos domínios da Literatura encontra-se um ramo do conhecimento dedicado às formas de expressões do povo, a Literatura Popular. Foi pensando em aprender mais sobre a vasta Literatura Brasileira, especialmente sobre a Cultura Popular, é que tomamos a nossa decisão de ingressar no curso de mestrado.

A partir da definição do tema a ser pesquisado, o bumba-meu-boi maranhense, começamos a busca de um referencial teórico especializado no assunto em nível nacional e estadual. Através da pesquisa de campo, do contato com as pessoas que dirigem, brincam e estudam o bumba-meu-boi, descobrimos, de fato, quão significativa e rica é essa manifestação folclórica. Outrossim, a pesquisa de campo deu-se em duas etapas: a primeira realizada entre os meses de dezembro/96 a março/97; e a segunda, de junho a outubro de 1997, em São Luís do Maranhão.

unesp

Durante a realização das investigações, o contato com o povo do boi foi intenso. Depoimentos de todas as naturezas. Estórias as mais variadas possíveis. Aprendizagem a todo momento. Descobertas significativas.

Desta forma, o presente estudo repousa sobre os seguintes objetivos, a saber: o que é esse folguedo, suas origens e importância; como surgiram as toadas; quem compõe essas solfas; como apreciar as toadas sob à ótica da teoria literária. Na verdade, objetivos que responderão às consagradas perguntas: o quê? por quê? como? e para quê?

O primeiro tópico do folguedo em si motivou nosso conhecimento e interesse durante o período das pesquisas bibliográficas e de campo. Assim sendo, coletamos um referencial teórico de âmbito local e nacional, além da ampliação informativa, junto aos depoimentos colhidos com os próprios membros dessa manifestação folclórica timbira. Anotadas em nosso fichário, em gravações e fotografadas, pudemos, entre outros expedientes, via computador, por exemplo, selecionar e cadastrar esse material em arquivos e programas para aproveitamento junto à redação dissertativa.

Deste modo, de posse deste acervo, partimos à outra busca epistemológica: o mundo de conhecimentos e saberes dos próprios cantadores, principalmente via entrevistas gravadas. Os depoimentos foram resumidos e fichados, a fim de que idéias, conceitos, filosofia de vida, concepção de arte do bumba-meu-boi, etc., pudessem ser aproveitadas na elaboração do trabalho. A origem e o desenvolvimento das toadas aqui encontrou o lugar exato para sua pertinência.

A pesquisa de campo revelou-se própria e ajustada para recolta dos depoimentos sobre compositores e cantadores de toadas. Apropriando-nos de

elementos próprios da Antropologia, pudemos levantar o modo de vida, o grau de instrução, os anseios e aspirações, a importância do bailado, as esperanças e os condicionamentos desse contigente humano acima elencado.

O bumba-meu-boi maranhense apresentou-nos um universo cultural rico em todos os aspectos: indumentária, coreografia, arte cênica e canto. Foi-nos, por fim, altamente gratificante essa experiência no estudo desse filão artístico nordestino.

Como se sabe, não pode um trabalho acadêmico prescindir da contribuição dos muitos pesquisadores e estudiosos, que também se interessam pelos assuntos artísticos e científicos em estudo. O edifício científico é construído paulatina e sabiamente sobre as contribuições de antecessores e contemporâneos. Eis por que decidimos lançar mão dos trabalhos sêmio-lingüístico-literários de Roland Barthes, partindo-se das lexias e significantes, a fim de que os textos das toadas fossem revelados à leitura dos interessados. Em que pese a obra desse semiólogo francês ir-se distanciando no tempo e espaço, cremos ser possível apreender dos seus ensinamentos e de sua epistemologia. Contudo, permitimo-nos neste momento referir a Dascal, quando diz:

> *É prática corrente, (...), apresentar-se ao estudante uma imagem mais ou menos monolítica e homogênea da ciência à qual é iniciado. Limita-se o ensino aos textos mais recentes da teoria considerada "correta" (...). As teorias rivais são simplesmente ignoradas ou então relegadas a um plano totalmente secundário, sendo interpretadas como "desvios" sem importância da doutrina correta.*[2]

De fato, as correntes epistemológicas se sucedem parecendo que as anteriores possam tornar-se descartáveis.

---

[2] DASCAL, M., *Concepções gerais da teoria lingüística,* p.17.

Ainda, assim, dizíamos, pareceu-nos própria, pertinente e adequada à análise dos elementos versais e estrofais das toadas. É evidente que toda escolha é uma exclusão, mormente se se tem em mira os modismos de hoje: a pragmática, a lingüística textual, a teoria do texto, etc.

A teoria barthesia é interessante e já consagrada. De base sêmio-lingüística, o método de recortar o discurso ficcional em lexias e significantes, e situá-lo em códigos revela-se um expediente epistemológico válido e pertinente, principalmente se o material não for longo, extenso.

O substrato necessário para responder às questões que nos desafiavam foi dado através das entrevistas realizadas com as pessoas envolvidas no folguedo e das múltiplas leituras dos teóricos literários. O que vale dizer: fontes vivas e autênticas.

A pesquisa de campo foi enriquecedora, pois passamos a conhecer não só o universo dos seus componentes e organizadores, como também os seguintes aspectos: a origem e a importância do bumba na vida dos seus participantes; períodos e formas de realização da brincadeira; o perfil sócio-cultural dos envolvidos no folguedo, o compositor, o cantador e os brincantes.

A hipótese deste trabalho aponta para a apreciação da poesia popular a partir dos estudos da Teoria Literária. Contudo, não nos cingimos a um amarramento epistemológico que pusesse de lado ou omitisse uma arte de dizer tradicional objetiva, expressiva, principalmente na caracterização da linguagem figurada dos versos e estrofes.

Não nos moveu a preocupação da análise profunda do corpus. Poderia ter sido feita, contudo, o trabalho tomaria outra direção e rumo. Preferimos

nos circunscrever à descrição objetiva e fiel dos elementos que constituem o trabalho dissertativo, no caso em tela as toadas e os brincantes. Sentimos que um passo foi dado, uma proposta foi feita sobre a temática nessa linha descritiva. Uma próxima etapa dará vez a um trabalho mais encorpado, mais abrangente.

Foi desejo nosso de ver inserida no trabalho uma descrição das músicas ou pelo menos a reprodução via CD. Seria um projeto muito pertinente para a proposta temática desenvolvida na dissertação. Contudo, alguns obstáculos se interpuseram a esse plano de casar a forma e a música. Entre esses se contam dificuldades financeiras para o empreendimento, além da ausência de interesse de terceiros envolvidos com a arte da difusão da música maranhense. O investimento seria de grande vulto. Com tristeza foi esse plano musical posto de lado, havendo de ante mão a promessa futura, num próximo trabalho, de aproveitamento da parte musical das toadas. Segue, juntamente com o trabalho, apenas uma fita cassete com as toadas aqui apreciadas.

No primeiro capítulo, apresentamos as origens e os significados do bumba-meu-boi, relatando desde o aparecimento da figura do boi na História da Humanidade, até o surgimento do folguedo, tanto no Brasil quanto no Maranhão. Em seguida, buscamos mostrar as influências das diferentes etnias e culturas que interferem em seu aparecimento, assim como seu significado para os estudiosos e para o próprio povo que compõe a dança; e ainda a confluência de artes que o formam.

No segundo capítulo, abordamos, rapidamente, a forma prosaica do bumba-meu-boi, seu enredo, suas personagens, o tempo de realização folguedo e da estória, assim com o espaço de realização da dança.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 12 13 14 15 16 17 18

No terceiro capítulo, descrevemos as partes que compõem a brincadeira, os ensaios, como a dança é organizada, que passos são seguidos para os brincantes realizarem a dança, qual o significado dos ensaios na vida desses integrantes, onde eles se realizam; o batismo, como e quando ocorre o batismo, quem batiza o boi, onde se dá esse evento, quem são os padrinhos e madrinhas, qual a importância do batismo para os grupos de bumba; as apresentações nos largos e arraiais de São Luís, a chamada do povo para participar das apresentações do auto, a alegria do povo em dançar o boi; e a morte do boi, o grande desenlace da festa.

No quarto capítulo, mostramos os sotaques, ritmos do bumba-meu-boi: zabumba, pindaré ou pandeirões, matraca e orquestra; quais as influências de um sobre o outro; o que caracteriza cada sotaque; qual a diferença entre eles, assim como as semelhanças.

No quinto capítulo, fizemos a apreciação das toadas mais conhecidas, regravadas e premiadas de cada ritmo, a saber: *Despedida,* do Bumba-meu-boi da Ivar Saldanha; *Urrou do boi: meu novilho brasileiro,* do Boi de Pindaré-Mirim; *Maranhão, meu tesouro, meu torrão,* do Boi de Maracanã; e *Bela Mocidade,* do Boi de Axixá.

Para a apreciação das toadas, levantamos e relatamos o universo simbólico contido nas letras, buscando inclusive os significados de mitos e lendas nelas contidos, a estrutura poemática com base nas idéias desenvolvidas por Roland Barthes, as figuras, a rima, a métrica, e ainda as emoções, sentimentos, pensamentos e fontes inspiradoras. E aqui também a escolha da teoria epistemológica a ser trabalhada na dissertação.

unesp

Torna-nos necessário informar que não foi escolhido especificamente um grupo de bumba-boi, uma vez que o objetivo do trabalho estava na apreciação das letras das músicas e na manifestação em seu contexto geral, para que a leitura do repasse tivesse a noção de como ela é e da riqueza de conhecimentos que se pode adquirir através de estudos mais aprofundados.

Esperamos que o leitor possa, de fato, encontrar, em um trabalho teórico, subsídios que o levem ao conhecimento da arte popular e à apreciação das toadas de forma crítica, mediante análise semio-literária.

unesp

## 2 . Conhecendo e aprendendo sobre o bumba-meu-boi

> *Ficou assim um reisado único, que não tem popularmente este nome, a dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas.*[3]

Levando-se em consideração os estudos realizados por escritores, sociólogos, folcloristas e pesquisadores da cultura popular brasileira, como Câmara Cascudo, Alceu Maynard, Sílvio Romero, entre outros, pudemos constatar que o folguedo do bumba-meu-boi talvez seja a manifestação folclórica mais tradicional da cultura do Brasil.

Portanto, torna-se imprescindível, enquanto arte popular, a realização de um inventário, à luz da investigação científica, da sua importância estética para os diversos segmentos artísticos que o compõem, mormente a música, a dança e a poesia.

Desta forma, pretendemos, neste capítulo inicial, realizar um levantamento das origens históricas ( "back ground" ), míticas e estéticas desse bailado. Também como e quando surgiu e desenvolveu-se enquanto dança; de que forma essa manifestação chegou ao Brasil e, especificamente, ao Maranhão, a fim de traçar-lhe o perfil antropológico.

Ainda nesta parte, no intuito de oferecer uma visão objetivamente dimensionada do fenômeno em si, registramos o depoimento dos brincantes e das

---

[3] ANDRADE, M. de., *As danças dramáticas do Brasil*, p. 51.

unesp

pessoas envolvidas diretamente com o folguedo, dando ênfase às concepções encontradas em livros e documentos dos mais diversos autores e estudiosos.

## 2.1 . Origens e significados do bumba-meu-boi

O Maranhão é um dos Estados brasileiros que mais apresentam variadas manifestações folclóricas relativas à música, poesia e dança. Algumas são peculiares à região; outras, mesmo conhecidas em grande parte do país, nesse Estado adquiriram feições próprias. Aqui, estamos nos referindo ao bumba-meu-boi, o maior "teatro" de rua maranhense.

Esse bailado é conhecido como expoente máximo da cultura popular, visto que negros, brancos e mestiços se juntam, independentemente de sexo e posição social, para realizar um único objetivo: fazer brilhar o bumba-meu-boi.

### 2.1.1 . O aparecimento do boi na História

No início da pesquisa sobre o aparecimento simbólico do boi na História da Humanidade, achamos importante traçar considerações sobre seu significado. Para isso, lançamos mão de estudos conhecidos, como o de Chevalier, chegando, portanto, à seguinte descrição:

> *Ao contrário do touro, o boi é um símbolo de bondade, de calma, de força pacífica; de capacidade de trabalho e de sacrifício, escreve Devoucoux a propósito do boi na visão de Ezequiel e do Apocalipse. (...) O boi, e ainda mais, o búfalo, preciosos auxiliares do homem, são respeitados em toda a Ásia oriental. (...) Efetivamente, na*

> *atitude desses animais existe um aspecto de dança e de desapego, que evoca a contemplação.*[4]

Um dos primeiros registros da figura do boi deu-se na Pré-história, por volta do ano 20.000 a.C. Essa descoberta deve-se a Marcelino Sanz de Santuola que, em 1879, explorando cavernas em busca de peças pré-históricas, encontrou no teto da gruta de Altamira, na Espanha, uma interessante fortuna arqueológica de animais cujas principais figuras representadas eram as de bisontes, cavalos, javalis e gamos.[5]

No mundo antigo, os egípcios desenhavam o boi em suas cavernas. O Oriente Médio também possuía figuras que associavam formas de animais a formas humanas. A Ilha de Creta, por sua vez, tinha suas pinturas, e dentre elas o boi aparece em luta com o homem. Enfim, em vários seguimentos da História aparece a figura desse animal, com contornos já bem definidos e profundas semelhanças entre o touro e o búfalo.[6]

O boi é respeitado em várias partes do mundo. Na Índia, é um animal sagrado. Exerce uma verdadeira influência sobre gregos, egípcios, fenícios, cretenses e toda a África do Norte.

Histórias verídicas e imaginárias estão espalhadas pelo mundo inteiro. Na China, existia *um boi feito de argila que representava o frio, que se expulsava na primavera, com o objetivo de favorecer a renovação da natureza.*[7] No

---

[4] CHEVALIER, J., *Dicionário de símbolos*, p. 137.
[5] Informações colhidas da coleção de *História geral da arte*: pintura I, pp. 19-26.
[6] Ibid., pp. 19-26.
[7] CHEVALIER, J., loc. cit.

unesp

Egito, o Boi de Ápis encarnava Osíris, deus da criação, que sintetizava o carnaval. A Grécia encontrava nos bois a fúria para seus heróis. Os bananecas, na África, fazem procissão com músicas e danças cuja figura mais importante é a desse animal.

No Brasil, além das conhecidas vaquejadas, existem ainda as festas de peão boiadeiro e exposições agropecuárias que levam um enorme número de pessoas a assistirem a espetáculos em que o boi é a personagem principal.

Simão Assayag considera o boi como um ser mágico e explica que *(...) o boi é tão importante, mas tão importante mesmo, que Jesus Cristo, o Deus-filho, avatar do Amor, permitiu-se nascer numa cocheira, entre ovelhas e bois apreciados com tamanho privilégio.*[8]

Como se observa, esse animal é um símbolo importante na História. Bráulio do Nascimento registra que o século XVII é marcado pela *fixação definitiva do boi no Brasil.*[9] Tendo-se instalado inicialmente na Bahia, Pernambuco e São Vicente-SP, o rebanho bovino se espalhou por todo o território brasileiro, facilitando o reconhecimento e o povoamento das terras.

A pecuária passou a ser o principal meio de ocupação do Brasil no período colonial, fazendo surgir a "civilização do couro"[10], e com ela as figuras reais e míticas do vaqueiro e do boi bravio, o qual na verdade era conhecido pelas estrepolias e lendas.

O vaqueiro, ainda segundo Braúlio, travava verdadeiras lutas com os garrotes. Elas davam fama aos domadores ou os transformavam em figuras

---

[8] ASSAYAG, S., *Boi humbá*: festas, andanças, luz e pajelanças, p. 25.
[9] NASCIMENTO, B. do., *O ciclo do boi na poesia popular*, p. 167.
[10] Ibid., p. 167.

unesp

lendárias. As lutas entre bois e vaqueiros eram narradas posteriormente em forma de epopéia. Aconteciam cantorias depois das vaquejadas. Nessa ocasião, os cantadores contavam as estórias heróicas de vaqueiros e bois.[11]

Sílvio Romero afirma em **Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil** que é nessas vaquejadas e cantorias que tiveram origem os romances de bois na Literatura. Já Câmara Cascudo[12] salienta que os poemas que honram e descrevem travessuras de bois são os mais antigos da poesia popular brasileira. Esses romances e poesias são escritos por poetas e ficcionistas populares, que gestavam verdadeiras fábulas em torno do assunto, engrandeciam as estórias, mas mantinham a temática de origem. Estes sobrevivem entre nós por meio das tradições oral e escrita.

Bráulio do Nascimento escreve sobre as manifestações do boi na poesia popular, e informa que seu ciclo recebeu denominações diferentes por diversos estudiosos do folclore. Segundo esse mesmo autor, Sílvio Romero chama o Ciclo do Boi de "Romances de Vaqueiros" e o define como *composições informes e truncadas, que poderiam, dadas certas condições, concretar-se em mitos, e que afetam uma feição antes hiperbólica do que humorística.*[13]

Gustavo Barroso chamou de "Ciclo dos Vaqueiros" ao conjunto de romances que contam estórias de bois, onças e vaquejadas e afirma que esse ciclo *descreve e representa a vida dos vaqueiros e fazendeiros, exprime os seus pensamentos e nos mostra as suas reações em face dos acontecimentos extraordinários da terra em que habitam.*[14]

---

[11] NASCIMENTO, B. do., op. cit., pp. 167/8.
[12] CASCUDO, L. da C., *Vaqueiros e cantadores*, p. 79.
[13] ROMERO, S., *Estudo sobre a poesia popular no Brasil*, p. 22.
[14] BARROSO, G., *Ao som da viola*, p. 259.

unesp

Amadeu Amaral reúne os romances sobre boi de Sílvio Romero, Pereira da Costa, Rodrigues de Carvalho e de Gustavo Barroso, e denomina-os de "Romances Acústicos". Tais romances são considerados por Amaral como grande *elaboração poética popular, bem nacional, englobando um conjunto de ideais e de sentimentos muito próprios a uma classe numerosa em larga região do país.*[15]

Bráulio do Nascimento afirma que Téo Brandão usa a mesma denominação de Câmara Cascudo, "Ciclo do Gado". Após pesquisas bibliográficas, Brandão aponta vinte e oito romances de boi, que totalizam quarenta versões. Estes romances são conhecidos pela tradição e importância dada ao Ciclo do Boi na História do Brasil. Dentre os romances de bois publicados, o mais famoso é "O Boi Misterioso", de Leandro Gomes de Barros.

Romildo Sant'Anna, em sua tese de livre-docência, dedica um ensaio ao estudo da importância do boi na moda caipira de raízes e afirma que *na Literatura Oral-popular brasileira verifica-se um Ciclo do Boi*, explicando cada ciclo anteriormente citado.

> *(...) Sílvio Romero o denominou Romances de Vaqueiros, assinalando que neles, além da influência ibérica, há mais influxos indígenas que africanos* ***[Introdução à Literatura Brasileira e História da Literatura Brasileira-I]****; Amadeu Amaral, Romances Rústicos* ***[Tradições Populares]****. Escreve Gustavo Barroso, em* ***Ao Som da Viola*** *que 'é possivelmente este o mais típico dos ciclos sertanejos, porque diretamente criado no próprio meio.(...).*[16]

---

[15] AMARAL, A., *Tradições populares*, p. 106.
[16] SANT'ANNA, R., op. cit., p. 305.

Na maioria dos romances e poemas populares dessa época, os poetas faziam seus acrósticos no final das estórias como forma de identificação de autoria e para prevenir que outros se apossassem dos poemas e os publicassem.

Outro poema bastante conhecido é o do "Boi Mandingueiro", de José Bernardo da Silva, que retrata a derrota de vários vaqueiros na corrida contra bois. Torna-se importante ressaltar que os bois dessas estórias exerciam função de protagonistas, aparecendo como verdadeiros heróis animizados. A única função que não lhes cabia era a de narrador. Romildo Sant'Anna também destaca esta ocorrência:

> *(...) a luta do boi com os vaqueiros, estes ambicionando demonstrar sua valentia e perícia na pega no barbatão, que procura fugir ao jugo, defender a liberdade, conservar-se à solta nos campos, longe dos currais; semelhantes são as fases da vida, as estripulias, as vitórias do animal, herói das narrativas, sobre vaqueiros famosos; semelhantes também os processos estilísticos, em que sobressai a construção hiperbólica em numerosas passagens.*[17]

### 2.1.2 . Origens do bumba-meu-boi

Com base no que escreveu Mário de Andrade na epígrafe que inicia este capítulo e, também, Luís da Câmara Cascudo,[18] é possível dizer-se que o bumba-meu-boi teve sua origem no século XVI nos países ibéricos. Portugal e Espanha contavam com uma espécie de brincadeira em que um homem em baixo de um touro, feito de vime ou bambu e recoberto de pano, animava, dançava e pulava em frente

[17] Ibid., p. 306.
[18] CASCUDO, L. da C., *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 151.

unesp

aos reis com o objetivo de alegrá-los. Existiam ainda as tourinhas, que tinham corpos de canastra e cabeças de fingimento, e imitavam as verdadeiras corridas de touros.[19]

Em San Pablo de Los Montes, Toledo, dava-se a "Fiesta de La Vaca" que consistia num espetáculo em que esse animal era enrolado num pano coberto de flores com chifres nas extremidades para atingir as pessoas que assistiam a brincadeira e participavam dela. Neste caso, o propósito da festa era amedrontar, acender o espírito de aventura ou divertir a multidão.[20]

A origem do boi de canastra, em Portugal, deu-se *entre a escravaria rural.*[21] Outrossim, o boi servia de folguedo e passatempo para eles.

Já no Brasil, as primeiras aparições do bumba-meu-boi aconteceram em janeiro de 1840, no Recife, conforme os registros do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama. Segundo Câmara Cascudo, *o Padre Lopes Gama acha-o [o Bumba-meu-boi] tolo, estúpido e destituído de graça, um agregado de disparates.*

Sílvio Romero acha-o engraçado, simpático, porém, sem brilho nem grandeza: *o Bumba-Meu-Boi vem a ser um magote de indivíduos, sempre acompanhado de grande multidão, que vão dançar nas casas, trazendo consigo a figura de um boi, por baixo da qual oculta-se um rapaz dançador.*[22] Com base nesses estudiosos, podemos dizer que esse bailado consistia numa espécie de folgança, recreio tolo, sem muita graça nem enredo definido.

---

[19] Ibid., p. 150-1.
[20] Ibid., p. 150.
[21] Ibid., p. 151.
[22] Ibid., p. 151.

unesp

Por volta de 1850, surge no Pará o "Boi Caiado" como sendo *o mais terrível folguedo de escravos, compartilhado por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos.*[23]

Em 1859, encontra-se em Manaus um protótipo de boi com chifres verdadeiros; a partir desse arcabouço surge a idéia de se organizar um bailado que vem à tona através de um grupo fantasiado de índio e acompanhado de um pajé. No fim da brincadeira, o animal morria para voltar a viver outras vezes em diferentes localidades.

No Maranhão, começa-se a falar em bumba-meu-boi por volta de 1860. Esse folguedo era concebido como uma manifestação de negros que perturbavam o sossego da burguesia de São Luís. Por isso, havia a proibição de levar a brincadeira para o centro da cidade, pois a baderna dos brincantes ia contra a moral e o bom costume das famílias nobres que ali residiam.

No jornal maranhense *O Imparcial,* do dia 15 de junho de 1861, foi publicada uma matéria intitulada "O Bumba-meu-boi" que tratava da insatisfação de muitas pessoas, por ter sido concedida a licença para a brincadeira se apresentar pela cidade.

> *Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo de escravos, denominado Bumba-meu-boi, incentivo para os busca-pés e admira-se mais que isto acontece, quando há anos a presidência ordenou que a polícia não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio perturbando o sossego que deve haver para o sono,*

[23] CARVALHO, M. M. P. de., *Matracas que desafiam o tempo*: é o bumba-boi do Maranhão, p. 37.

> *sossego que cumpre a polícia manter. Nós esperamos que a polícia reconsidere no passo irrefletido que cometeu para não ser ela responsável perante a opinião pública do Bumba-meu-boi.*[24]

Com base nessa matéria jornalística, percebemos que, por não ser uma dança típica das classes dominantes, e por não ser composta de rapazes da chamada alta sociedade, mas sim de escravos, essa manifestação limitava-se apenas aos bairros distantes do centro da cidade.

Havia uma enorme repressão aos componentes da dança por não se portarem de acordo com os ideais dos ricos. Manifestando-se contrariamente à dança, e com o apoio da imprensa local, a classe dominante conseguiu, por alguns anos, a proibição da brincadeira. Esta só conseguiu se reerguer novamente em 1868.

O bumba-meu-boi, seguindo o sincretismo natural brasileiro e sua característica amestiçada, se forma através da mistura das três raças: o negróide, o caucasóide e o ameríndio, como afirma Carlos de Lima. Essa dança é a *síntese bonita das três raças tristes (pseudamente tristes): a indumentária do branco, o atabaque do negro, a coreografia indígena.*[25]

Há quem diga que o bumba teve seu berço nos engenhos de cana-de-açúcar e nas fazendas de gado. Daí muitos autores afirmarem ser essa dança ligada ao ciclo do gado, pois a população nordestina brasileira achava-se diretamente aliada à criação bovina. A verdade é que, trazido ao Brasil por portugueses, esse bailado tomou formas e denominações diferentes nos vários Estados brasileiros:

---

[24] ARAÚJO, M. do S., *Tu contas! eu conto!*, p. 54.
[25] LIMA, C. de., *Bumba-meu-boi*, p. 03.

*Bumba-meu-boi* no Maranhão. *Boi calemba* ou *bumbá* em Pernambuco. *Boi surubim* no Ceará. *Boi duro*, *Mulinha de ouro* ou *Dromedário* na Bahia. *Boi-bumbá* no Pará e Amazonas. *Boi-barroso* nos Pampas do Rio Grande do Sul. *Boi-de-mamão* em Santa Catarina. *Boizinho* ou *Boi de jacá* em São Paulo e Rio Grande do Sul. E *Folguedos do boi* ou *Reis do boi* no Rio de Janeiro.

### 2.1.3 . Significados do bumba-meu-boi

> *O boi significa pra mim, um compromisso que eu tive e tenho por obrigação de assumir em nome dos meus antepassados, que me deixaram isso: - Tá aí Humberto, olha, agora chegou a sua vez, você também tem que fazer a sua parte. Então, isso pra mim é uma das coisas mais importantes. Depois, é que é bonito mesmo! Ele não tá só nesse interesse, flui nesse compromisso, como tá no sangue, tá na alma. É uma coisa que vem mesmo do fundo.*
>
> Humberto Mendes[26]

O bumba-meu-boi não é apenas uma festa com indumentária e coreografia exuberantes, tampouco uma brincadeira sem graça e tola como anteriormente definido. Na verdade, ultrapassa os limites de uma dança e passa a ser a razão de viver de muitas pessoas que, apaixonadamente, doam-se, entregam-se e vibram o ano inteiro por ele. Luís da Câmara Cascudo ( 1962, p. 150 ) faz uma análise da dança e começa por oferecer o significado etimológico de "Bumba". Este folclorista afirma que essa palavra quer dizer "zás", sendo então uma interjeição equivalente a choque, batida, pancada. Portanto, bumba-meu-boi quer dizer "chifra, meu boi!", "bate, meu boi!".

[26] Humberto Mendes, 57 anos, amo e cantador do Boi de Maracanã. Citação colhida durante pesquisa de campo.

unesp

Para Domingos Vieira Filho, também folclorista ( maranhense ), esse folguedo *é uma forma de comunicação popular ativa que desafia o tempo numa vitalidade impressionante*.[27] É preciso concordar com esse autor quando o chama de *comunicação popular ativa*, tendo em vista que, no Maranhão, esse folguedo tem o poder de se comunicar com o povo, pois aonde quer que chegue, é quase impossível as pessoas não entrarem na dança e não se envolverem com os brincantes e participantes da festa.

Américo Azevedo Neto, baseado na classificação de bumba-meu-boi de Mário de Andrade como "dança dramática", define-o como:

> *(...) uma dança dramática com acentuadas características dos autos medievais: é simples, emocional, direta e de linguagem natural. Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, idéias ou lendas.*[28]

Simples, tão simples é o bumba-meu-boi! diz José Jesus Santos, *Bumba-meu-boi, para ser Bumba-meu-boi, precisa ter coragem e cachaça, precisa ter São João e luar e, enquanto não morrerem estes valores, o Boi vai-se arrastando noite a dentro*.[29] Mas, é dentro dessa simplicidade, num clima de festa e de "cachaça" que essa gente simples do boi constrói a manifestação. Por trás da alegria, da humildade e crença desse povo, encontra-se o poder da expressão espontânea. Essa espontaneidade de dizer o que se pensa, o que se quer, sem medo do que possa acontecer.

---

[27] VIEIRA FILHO, D., Prefácio de *Bumba-meu-boi no Maranhão*, p. 65.
[28] AZEVEDO NETO, A. de., *Bumba-meu-boi no Maranhão*, p. 65.
[29] SANTOS, J. J., *Bumba-meu-boi do Maranhão*, p. 20.

José Ribamar Sousa dos Reis define-o como *uma sátira à opulência dos fazendeiros e senhores de engenho da época colonial que atualmente interliga tradição, mito e religião.*[30] A tradição está aliada ao fato de que o bumba-meu-boi maranhense é um dos que se mantém fiel a seu povo, isto é, mantém-se como um ritual; continua sendo formado pela mesma classe de pessoas; o pai ensina o filho, o irmão ensina a irmã, e assim vai consagrando sua perpetuação. Mito e religião estão interligados, pois a festa do boi alia-se ao ciclo das festas juninas, época em que são levantadas as honras a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal.

Carlos de Lima acredita que *Bumba-meu-boi que se preza tem três coisas boas: um 'couro' rico, um 'Chico' espritado e um batuque firme. E um cantador de peso. Este não entrou na conta porque sem ele um boi não vale nada.*[31] Com essas características em tela, a manifestação transforma a *Ilha do Amor*[32] num grande cenário de festa. Por todos os lados de São Luís são encontrados arraiais à espera de um boi para cantar, para dançar, para alegrar e animar a população.

Como uma expressão da cultura popular do Maranhão, o boi é, ainda, para Maria Michol Pinho de Carvalho, rico em beleza cênica, pois *particulariza valores, regras, emoções, sentimentos da gente que faz o boi, que é a maioria trabalhadora do interior do Estado, das localidades e dos bairros periféricos da ilha de São Luís.*[33]

---

[30] REIS, J. R. S. dos., Folclore maranhense, p. 28.
[31] LIMA, C. de., op. cit., p. 03.
*Couro* – é uma peça de veludo coberta de miçanga, paetês e canutilhos que cobre a armação de madeira do Boi; *Chico* – personagem do auto do boi que rouba o animal para sua mulher, Catirina; *Batuque* – ritmo, melodia, som; *Cantador de peso* – cantador, autor das toadas, geralmente é o amo do boi.
[32] nome dado por poetas maranhenses à Ilha de São Luís.
[33] CARVALHO, M. M. P. de., op. cit., p. 100.

unesp

Maria do Socorro Araújo acredita que:

> *(...) o que é fundamental é a identificação que o povo encontra nesta manifestação (...) e sua história [a do boi] implica um processo de lutas e vitórias para a conquista de um espaço. O povo vive todas as etapas de preparação e expressão deste lazer, que não se esgota em si mesmo, mas se projeta numa dimensão de vida.*[34]

Ela explica que essa dimensão se dá em quatro níveis. Tais níveis estão ligados aos seguintes aspectos:

a) o mítico e o profano;

b) o do lazer;

c) veículo de comunicação e cultura popular; e

d) o aspecto de denúncia política.

Muitas vezes incompreendido pela sociedade, esse folguedo é, na verdade, um rito que apresenta ação e linguagem próprias. Rito no sentido de ser *um ato que pode ser individual ou coletivo, mas que sempre, mesmo quando é bastante flexível para comportar uma margem de improvisação, permanece fiel a certas regras que constituem precisamente o que há nele de ritual.*[35] Como ritual, e mesmo tendo evoluído com o tempo, permanece ainda fiel à sua tradição; sua estória é a mesma, nada no boi mudou bruscamente. Quando ocorre alguma mudança, é sempre no sentido de melhorar, engrandecer a manifestação, pois tais mudanças são necessárias, uma vez que fazem parte do folclore. Este, sendo dinâmico, modifica-se com o tempo, adequa-se à realidade vigente. Porém, não aconteceu uma transformação total, pois se isso tivesse ocorrido, com certeza teria

---

[34] ARAÚJO, M. do S., op. cit., pp. 131/2.
[35] CAZENEUVE, J., *Sociologia do rito*, p. 10.

perdido seu valor e razão de ser; seria apenas uma cerimônia, um hábito ou – quem sabe? – até um costume.

Nessa manifestação há uma certa repetição na própria essência, natureza do rito. A mensagem que os brincantes comunicam e a história do bumba em si são peculiares. Pode até haver diferença na seqüência de apresentações da dança, mudança de personagem, utilização de diferentes instrumentos musicais e indumentárias, mas os episódios são os mesmos das apresentações: a morte e a ressurreição do animal acontecem seguramente.

Como rito comemorativo, isto é, aquele que consiste *em recriar a atmosfera sagrada, representando os mitos ao longo de cerimônias complexas, espetaculares*,[36] o bumba-meu-boi se espalha pelo Maranhão mostrando a essência mais autêntica dos hábitos sociais, dos costumes de seu povo, como se percebe muito bem nesta letra extraída do disco de Zé Coxo do Bumba-meu-boi de Bequimão de sotaque de orquestra:

NOITE DE LUAR
toada

Zé Coxo

Quando chega maio,
eu começo a sonhar
com o meu boi brincando,
numa noite de luar.

Eu aviso a minha turma,
eles vão se preparar
para esta brincadeira,
mais bonita do lugar.
Taí boi balanceando.
No som de uma reunida,

[36] Ibid., p. 25.

meu mano canta lá vai
para essa assistência querida.

É nessa perspectiva de juntar a turma para fazer a brincadeira numa noite de luar e encantar o povo, que se percebe como o boi é um elemento *incessante e poderoso na força de aproximação, intimidade, sentimento, fusão psicológica, ternura lírica, vibração moral.*[37]

O ritual do boi ( eqüivale à apresentação do auto e das toadas desde seus ensaios até à morte ) e o fascínio que o envolve fazem parte de sua própria história, uma vez que é esse o fascínio que impulsiona aqueles que organizam a brincadeira. É como disse a brincante do boi do Maracanã, D. Rosário[38]: *Senhora, o boi tem história, tem vida*; é essa história, essa vida que faz com que seus participantes tenham, a cada ano, mais força e energia para colocá-lo na rua.

**2.1.4 . A confluência de artes no bumba-meu-boi**

Mas o que vem ser o bumba-meu-boi enquanto manifestação artística? De acordo com os Formalistas Russos, mais especificamente V. Chklovski (1971, pp. 75-95 ), para que uma manifestação da criatividade humana possa ser classificada como arte, é preciso que nela se instale algo de insólito, capaz de subverter a banalidade inerente às coisas comuns, condensando-as em algo superior, que não se consegue verbalizar porque transcende todo o mecanismo retórico da

[37] CASCUDO, L. da C., op. cit., p. 128.
[38] Em entrevista a nós cedida em 07.01.97.

linguagem. Em suma, para que haja arte, é necessário que o supérfluo seja destruído e, no meio de suas ruínas, se construa algo superior, a que podemos chamar poesia. Neste sentido, ainda que bastante simplificado, o bumba-meu-boi pode ser classificado como arte, porque nele o artista se vale dos mais diversos instrumentos, das mais variadas formas de arte, para transcender a não significação dos objetos, animados ou inanimados, que antes de serem tocados por ela encontravam-se em estado de inércia.

O bumba-meu-boi, enquanto manifestação artística do povo, tem a capacidade de suscitar nas pessoas o interesse pela renovação, pela criação de estilos que se coadunem com o modo de vida daqueles que o constituem e o transformam a cada dia, no sentido de prolongar sua existência.

Octavio Paz afirma que *há poesias sem poemas, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesias sem ser poemas.*[39] Tomando por base o raciocínio do poeta-crítico mexicano, conclui-se que a arte não precisa, necessariamente, manifestar-se através de um objeto artístico isolado. Muito pelo contrário: pode ser vista e apreciada através da confluência de outras manifestações do espírito humano que, uma vez reunidas, constituem arte. Pode-se constatar isso no folguedo do bumba-meu-boi, pois este, por si só, congrega, pelo menos, quatro formas de expressão artística: a música, a literatura, a dança e o teatro.

O elemento que mais chama atenção do povo para esse bailado é a música, por ser:

> *(...) arte e ciência de combinar os sons de maneira agradável ao ouvido. (...) manifestação artística (...), que tem por base objetiva a sensação acústica, por material*

[39] PAZ, O., *O arco e a lira.*, p. 16.

unesp

> *uma seleção e ordenação matemática dos sons, por condição ou meio a sucessão no tempo, por substrato formal uma certa dialética sui generis, por determinante psicológica irredutível uma necessidade de movimento(ação interna), por fim e manifestação última tanto a expressão estilizada de sentimentos e emoções como o jogo gratuito dos sons, ritmos e timbres.*[40]

Sendo uma síntese sonora da miscigenação brasileira, é possível observar nessa dança a alternância dos mais variados ritmos. Entre fogosos e vibrantes, dolentes e festivos, sacudidos, alegres ou brincalhões, enfim, todos esses adjetivos traduzem o espírito de folgança de um povo que busca exprimir seus mais diferentes anseios através da harmonia gerada pelo som.

O espetáculo, nesse tipo de manifestação, dá-se de forma esplendorosa quando a música tem qualidade rítmica, cadência e afinação bem demarcadas e ajudadas pela melodia, pelo tom, pelo modo de cantar dos cantadores, pela rima combinada, letras colecionadas e harmônicas entre si.

A música ocupa um lugar de destaque no universo dessa festa. Ela representa para o povo uma forma de expressão, de comunicação, em que estão refletidas as emoções, estórias, ufanismos, amores, alegrias, dado que, na maioria das composições, a essência está nos relatos que os cantadores fazem de suas próprias vidas ou de sua comunidade, mostrando de forma simples o mundo em que estão inseridos.

Torna-se interessante trazer à tona dois conceitos importantes para o contexto musical: toada e cantador. Toada é o mesmo que cantiga, canção, estória em verso feita para ser cantada. Geralmente, com refrão em quadras, e de fácil

---

[40] SINZIG, F. P., *Pelo mundo do som*: dicionário musical, p. 384.

assimilação para o povo. Atinge quase todo o Brasil, porém tem caráter indefinido, varia de região para região e reflete as particularidades musicais de cada uma delas. (cf. o cap. IV ).

Cantador é, na verdade, o conhecido cantor popular nordestino, que se utiliza da memória e do improviso para contar suas peripécias, aventuras.

> *Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do homem.(...) Na sua vida errante, muitos deles, vivendo apenas de cantar, os cantadores vão difundindo os versos sabidos, aprendendo novos que disseminam por caminhos, fazendas feiras e romarias. À semelhança dos cavaleiros andantes, conservam assim o fio de ouro da tradição popular.*[41]

Alguns sabem ler e escrever, outros são completamente analfabetos, porém têm um enorme poder de domínio sobre seus adeptos. O ambiente em que vivem é restrito, carente, mas isso não é transplantado para as toadas; pelo contrário: sempre têm muito prazer em louvar a terra em que nasceram.

Celso Pedro Luft, por exemplo, acredita que:

> *A criança e o falante não escolarizado 'sabem tudo de que precisam para falar em seu nível de comunicação'. Apenas, não conhecem os termos técnicos, os nomes daquilo que sabem.*
>
> *Talvez se possa comparar esse 'saber da língua ao tocar piano de ouvido': o pianista de ouvido domina uma gramática intuitiva da música, a teoria do seu instrumento.*[42]

---

[41] MACHADO FILHO, A. da M., *Curso de folclore.*, p. 51
[42] LUFT, C. P., *Língua e liberdade: o gigolô das palavras,* p. 43.

unesp

Assim é o compositor das toadas de bumba-meu-boi: alguém capaz de dizer o que quer, apesar de não ter conhecimento adequado, como um experiente conhecedor das regras que norteiam uma composição, contudo não deixa de fazer canções com beleza rítmica e musical, tendo apenas os ouvidos apurados e um vasto conhecimento histórico e de mundo. É detentor do conhecimento pela riqueza da transmissão oral.

A Literatura é a forma de expressão mais recorrente no bumba-meu-boi. Entendida como *a arte da palavra*[43], no que diz respeito ao sentimento estético que ela desperta quando burilada artisticamente, percebe-se que as letras estão diretamente vinculadas à música, de modo que nelas a literariedade é determinada pela função musical. Quando não servem para contar uma estória, vinculam-se à própria profundidade exclusivamente literária. Essas composições constituem parte contínua da brincadeira; e, quando não se destinam à dramatização, servindo de pano de fundo musical e textual para um dos trechos do auto, prestam-se à diversão e ao espírito festivo que envolve o folguedo. Elas não se restringem, portanto, a um papel exclusivamente literário, uma vez que a brincadeira é um mutirão de várias artes, e nele todas contribuem em maior ou menor grau para a grandeza da manifestação.

Relacionados com a Literatura, de maneira genérica, cumpre destacarem-se três conceitos intrínsecos ao estudo em questão. São eles: a *literatura popular*, a *literatura oral* e a *literatura escrita.*

Popular, aqui, está relacionado ao *(...) que é do povo; que diz respeito ao povo; que pertence ao povo; que é próprio do povo: a opinião popular. Que é*

[43] LEITÃO, C., *Literatura oral, cordel, folclore*, p. 174.

*usado ou comum entre o povo: o sentido popular de uma palavra. Que é do agrado do povo; que tem o afeto, as simpatias do povo: um livro popular; um homem muito popular.*[44]

Acrescentar-se-ia, ainda, a todos esses conceitos, o de que popular é a arte cultivada e desenvolvida pelo povo, isto é, suas crenças, lendas, mitos, ritos e danças.

Literatura Popular vem a ser, então, a literatura do povo ou que diz respeito a ele. Caracteriza-se por manter uma linguagem predominantemente regional. Seu início deu-se, como referem as fontes bibliográficas, em primeira instância no sul da França, região de Provence, depois na Itália, Lombardia, e por último na Península Ibérica e na Galícia. Todos esses núcleos tornaram-se, no passado, entre os séculos XVIII e XIX, centro de cultura regional.[45]

A Literatura Popular abrange duas vertentes: a *literatura oral* e a *literatura escrita*. A primeira pertence ao universo do saber através da memória, da fala ritmada, anterior à escrita. De acordo com Câmara Cascudo, esse termo foi criado por Paul Sébillot ( 1846-1918 ) em 1881, e compreende as manifestações culturais de cunho literário emitidas de maneira ágrafa. Cascudo dá, ainda, a seguinte explicação sobre o termo:

> *Literatura Oral compreende dança e canto e mesmo os autos populares, conservados pelo povo oralmente, embora conheçamos fontes impressas. Um baile popular, participando da etnografia, é Literatura Oral pelo canto e pela mesma coreografia, que é ensinada por quem sabe e, em percentagem altíssima, jamais foi marcada em letra de forma ou sinalação convencional.*[46]

---

[44] AULETE, C., *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, p. 4001.
[45] Apud. LUYTEN, J. M., *O que é literatura popular*, pp. 16-7.
[46] CASCUDO, L. da C., *Dicionário do folclore*, p. 483.

unesp

As manifestações da Literatura Popular dão-se em maior escala de forma oral, visto que o conhecimento popular é adquirido através da troca de informações, experiências de pessoas analfabetas ou semi-analfabetas, e passadas para seus descendentes. Porém, para que houvesse a perpetuação dessas estórias, lendas e mitos, para que eles não viessem a se perder com o tempo, tornou-se necessária a interferência da escrita na literatura oral, surgindo, então, a literatura escrita, que consiste em transformar o conhecimento popular em livros, sendo a poesia popular, sobretudo a nordestina, mais veiculada que a prosa.

São os livretos, que vulgar e genericamente são conhecidos como literatura de cordel, *expressões estéticas e da sabedoria do povo,*[47] ou melhor definidos como:

> *(...) via impressa da comunicação de romances ou histórias em folhetos que, por serem vendidas muitas vezes em barbantes expostos nas feiras, do nordeste principalmente, recebeu tal designação. Além das histórias e romances que narram ritmadamente episódios, aventuras em reinos distantes, milagres, peripécias envolvendo animais, a literatura de cordel registra desafios - formas de improviso dos repentistas - que valorizam a habilidade rimática, rítmica e verbal dos contendores.*[48]

Apesar de não ser literatura de cordel, o bumba-meu-boi se aproxima dela, uma vez que seus cantadores utilizam-se da memória, da literatura oral, e, hoje, por uma questão de sobrevivência, também da literatura escrita, reproduzida através das gravações em áudio, que trazem em seus encartes as letras das composições.

---

[47] LEITÃO, C., op. cit., p. 174.
[48] Ibid., p. 174.

Outra semelhança é o fato de que tanto o bumba-boi quanto a literatura de cordel são poemas lírico-narrativos feitos para serem cantados.

Câmara Cascudo insere esse folguedo na chamada "Literatura Folclórica". Este autor faz algumas restrições para que uma dança, ou um folguedo ou qualquer canto seja folclórico. É preciso que tenha as seguintes características: antigüidade, persistência, anonimato e oralidade.

> *O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. O popular moderno, canção de carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida, tornar-se-ão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação.*[49]

Através dessa citação percebe-se que o bumba é folclórico também, pois, possui características eminentemente folclóricas, uma vez que está na memória coletiva e se perpetua no decorrer do tempo.

A dança é um elemento de grande expressividade nessa manifestação. Mas em que consiste ela? *É a arte do corpo em movimento*,[50] que apresenta como fator indispensável para se configurar, o ritmo. Este é o ponto de partida para que haja a perpetuação daquela, independentemente de música para que venha existir.

Míriam Garcia Mendes explica essa questão da seguinte forma:

> *O ritmo, pois, interno ou externo, e marcado de variadas maneiras, ao som, ou não, de música ( também com ritmo próprio ), seria o ponto de partida, o momento mais recuado da dança, atividade que se desenvolve no*

---

[49] CASCUDO, L. da C., *Literatura oral no Brasil*, p. 23.
[50] MENDES, M. G., *A dança*, p. 05.

*espaço e num tempo determinado, cuja configuração é o ritmo.*[51]

Responsável, de certa forma, pela integração entre os homens, por ser uma expressão da cultura humana, a dança é uma arte que envolve ritmicamente todas as partes do corpo. A gravidade na dança é outra característica que a enquadra no mundo da arte. Porém, é o ritmo parte integrante dela.

Sendo esteticamente a arte mais antiga, até pelo seu vínculo à expressão mística, a dança vale pelo que é, pelo que causa nas pessoas: alegria, harmonia, descontração, contágio e vitalidade tanto aos assistentes quanto aos praticantes.

Para alguns povos ela está relacionada aos rituais religiosos em primeira instância, depois aos autos teatrais. Aqui, podem-se perceber dois tipos de dança: as *sagradas* e as *profanas*. Estas ligadas à diversão popular; e aquelas, aos cultos eclesiásticos.

Câmara Cascudo ( 1980, pp. 278/9 ) define-a como *a mais antiga manifestação oblacional, a primeira manifestação grupal de homenagem às forças sobrenaturais. (...) Todos os povos dançaram e dançam, e será milagre absoluto um balé inteiramente novo, original, sem cores e elementos recebidos por aculturação.* Com base nessa definição e utilizando-se da expressão manifestação grupal é que se enquadra o bumba-meu-boi como arte que tem a dança como um dos seus traços de relevância.

Tomaz Ribas explica que tanto a dança folclórica como a popular ou a clássica são formadas pelos seguintes elementos: *o simbolismo, a forma, os*

[51] Ibid., p. 05.

*acessórios, a coreografia, a música e a técnica.*[52] Afirma ainda que é a variedade desses elementos que torna difícil a classificação das danças folclóricas e populares.

Já a música tem o objetivo de servir a dança, *antes mercê do seu ritmo do que da sua melodia. O que é dança na música é o ritmo e não a melodia.*[53] Nas chamadas danças folclóricas ou populares os instrumentos musicais são tão importantes quanto o ritmo e, geralmente, chamam a atenção por sua singularidade, de origem, quase sempre, negra ou indígena. E a técnica, que é por muitos folcloristas confundida com estilo, é *a natureza e a forma material dos movimentos.*[54]

Mário de Andrade, ao se referir ao folguedo que ora se estuda, informa que ele não só é *a mais estranha, original e complexa das nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar.*[55] Porém, folcloristas, coreógrafos e estudiosos do assunto encontram muitos problemas. Estes são relativos à autenticidade étnica da dança. O próprio Mário de Andrade explica que o povo brasileiro nunca inventou um bailado que tivesse origens brasileiras. O bumba-meu-boi, por exemplo, é formado pela miscigenação das três grandes raças e sofre influência de todas elas.

No Maranhão, por exemplo, o bumba-meu-boi possui quatro tipos diferentes de grupos. Estes se formam a partir da contribuição dada por cada etnia. Nos grupos de zabumba ( sotaque )[56] há a predominância de traços ligados aos negros, que marcam forte presença nos hábitos, nas movimentações, pois utilizam muito os braços, cabeças, pernas e expressões faciais na elaboração da coreografia.

---

[52] RIBAS, T., *Danças populares portuguesas*, pp. 278-9.
[53] Ibid., p. 20.
[54] Ibid., p. 20.
[55] ANDRADE, M. de., *As danças dramáticas do Brasil*, p. 52.
[56] os sotaques serão explicados no Capítulo 5.

unesp

Conseguem com isto engendrar uma dança de passos rápidos, quase alucinantes, realizados em roda, como se estivessem em um terreiro de macumba. Há, ainda, um bater de palmas, sobrepassos rápidos, quase violentos, muito movimento de quadris, quando não, do corpo inteiro. Sendo assim, um convite ao delírio e ao transe, além de um forte apelo sensual.

Já nos grupos de matraca e de pindaré os traços indígenas são percebidos através dos corpos dos brincantes que deslizam relaxados. A dança concentra-se nas pernas, enquanto os braços pendem relaxados, a cabeça movimenta-se de um lado para o outro, onde não se sobressai a presença de qualquer sensualidade. Os movimentos, quando rápidos, são bruscos, curtos; não há evolução, não apelam para o resto do corpo. Notando-se mais de perto, assemelham-se mais a uma dança timbira, organizada em círculo, com ritmo repetitivo e movimentos monótonos, percorrendo a mesma direção durante toda a apresentação.

Com relação à presença da etnia branca, percebido nos grupos de orquestra, a dança vai apresentar características bastante típicas de tradições folclóricas européias. Utilizam-se duas filas, uma de homens e outra de mulheres, que se movimentam num vai-e-vem contínuo. Há uma série de meias voltas, alternância de pares, cujo potencial coreográfico lembra muito o das danças portuguesas. Entretanto, havendo certa variação de passos. Utilizam muito os pés, plantados nas pontas, para realizar os movimentos e meias voltas.

Como se pode perceber, as artes se misturam para configurar o bumba-meu-boi. O teatro se faz presente, formando um conjunto uníssono, o qual recebe a denominação de *auto*.

unesp

Teatro significa, aqui, a arte de representar uma estória a um determinado público por meio de um ator. Sendo assim, o folguedo que ora se estuda, transforma ruas, arraiais ou clubes em enormes palcos, onde brincantes e cantadores desenrolam um espetáculo, utilizando a palavra, instrumento da arte literária; e a música, para o desfecho de uma estória mítica, exposta a um número indefinido de pessoas.

Bertolt Brecht afirma que *teatro consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos com o objetivo de divertir.*[57] Com base nessa afirmação, e após pesquisa de campo, chegamos à conclusão de que o folguedo maranhense se enquadra nos padrões da teatralidade, porque suas personagens são representadas por pessoas que desenrolam uma estória passada, e tem como maior objetivo divertir a multidão que o assiste.

O bumba maranhense mostra que tanto na dança quanto no teatro a etnia determina os passos e o desempenho dos brincantes.

O grupo étnico que mais respeita o enredo original é o indígena, cujo texto se mantém muito próximo da estória que se supõe ter sido a primeira, e que permanece quase inalterada, em função da própria finalidade a que se destina a brincadeira, ou seja, a de divertir. Neste sentido, o auto centraliza-se em uma função puramente teatral, pois apresenta personagens/atores que expressam um texto, de certa forma, cômico.

Já entre os da etnia branca, não se guarda muito respeito ao enredo original, ainda que sua base seja conservada. O acréscimo de personagens altera,

[57] BRECHT, B., *Teatro dialético*, p. 183.

unesp

sobremaneira, o enredo. Assim, como nos grupos indígenas, o auto é escassamente representado.

Os grupos africanos são os que mais se afastam do enredo original. Conservam apenas a temática. Nestes, o auto é, também, sintetizado. Aliás, os grupos têm procurado reduzi-lo ao máximo, dinamizando-o, uma vez que sua total representação cansa por ser longa demais e, desta forma, torna-se necessário manter brincantes e público envolvidos em algo mais alegre e menos enfadonho. Por esta razão, são realizadas no espetáculo variações cada vez mais curtas e sintéticas, no intuito de atrair um público maior e mais abrangente.

É dentro dessas definições de música, literatura, dança e teatro, que se enquadrou o folguedo estudado como manifestação artística do povo e mais especificamente como arte popular. Ainda com Brechet cumpre dizer que:

> *(...) na realidade, representações verdadeiras da vida são úteis apenas às amplas massas de trabalhadores, ao povo.*[58]

É por nascer no meio popular e congregar as formas de arte descritas anteriormente neste estudo, que o bumba-meu-boi maranhense tem-se sedimentado perante o povo, pois é deste que emergem todas as manifestações artísticas capazes de formar a arte mais expressiva do Maranhão.

---

[58] Ibid., p. 116.

## 3 . A forma prosaica do bumba-meu-boi maranhense

> *O Bumba-meu-boi brasileiro não tem boi de verdade, é boi-de-jacá, boi-de-armação, feito de taquaras ou ripas finas de madeira, recoberto por um pano ordinário; de real tem apenas a cabeça que é uma caveira de boi ou vaca com os respectivos chifres. Nessa peça imitativa do boi se intromete o tripa, homem que se propõe a sair com a carcassa bovina sobre a sua...*[59]

O bumba-meu-boi, enquanto história contada pelo povo, manifesta-se numa forma narrativa, tendo como ponto de partida a morte do animal, e desfecho, sua ressurreição.

Entendendo que nessa manifestação é possível perceber nitidamente os componentes estruturais, enredo, personagens, espaço e tempo, traçaremos neste capítulo uma caracterização funcional de sua estrutura.

É importante ressaltarmos aqui que não será analisada a forma prosaica deste folguedo; far-se-á apenas um levantamento dos componentes estruturais da narrativa para a compreensão da história em si. Em outras palavras: cingindo-nos ao nível descritivo proposto para o trabalho.

Sendo assim passar-se-á a conhecer o somatório dos acontecimentos e episódios que o povo narra ao público[60]:

*(...) um homem chamado Francisco, também chamado Pai Francisco, homem honesto e pacato embora um tanto grotesco e caricato, cuidava de um boi de propriedade de um certo senhor. Chico era casado com Catirina. Um dia...*

*- Chico, estou com desejo.*

---

[59] ARAÚJO, A. M., *Folclore nacional*, vol. 1, p. 403.

[60] Esta versão da estória do boi foi retirada do livro *Bumba-meu-boi no Maranhão* de Américo Azevedo Neto, pp. 51-4.

unesp

*- Quem tem desejo é mulher grávida.*
*- Mas eu estou grávida.*
*- Então é desejo.*
*- Mas não é o que estou dizendo?!*
*- E é desejo de quê?*
*- Desejo da língua do Boi Barroso.*

*Diante de tal situação, Chico, embora assustado, não hesitava: atirava no boi, cortava-lhe a língua, satisfazia o desejo de Catirina e, levando-a, fugia da fazenda. Dando pela falta do boi e pela ausência de Chico, o amo chamava os índios e lhes ordenava que procurassem por Pai Francisco, pelo boi, e os trouxessem de volta à fazenda. Os índios saíam e logo encontravam o fugitivo. Chico, no entanto, reagia e os índios reclamavam:*

*- Amo, Chico me atirou*
*eu pulei pra trás*
*tiro não pegou.*

*Chico esbravejava:*

*- Eu sou nego duro, duro*
*moradô dos arraiá.*
*Quemo no seco, quemo no inverno*
*Nunca deixo de quemá.*
*Tenho uma espingarda véia*
*que pesa 3.500 quintá*
*só vou lá com cinco ou seis caboco reá.*

*Mas Chico acabava capturado, sendo levado pelos índios, até a presença do amo, juntamente com Catirina e com o cadáver do boi. Imediatamente era chamado o curador que, logo após constatar a morte, cantava:*

*- Quem matou este boi,*
*boi de fama, boi de peso,*
*Eh, Pai Francisco, foi tu!*
*Amo, cheire a boca do boi*
*e Chico, tu cheira o ...*

*Chico, porém, reagia:*

*- Se alguém me conheceu*
*Já se viu que tu não foi.*
*Não sou home pra essas coisas*
*de cheirá um ... de boi.*

*Indignado ante a recusa, o amo mandava que batessem em Chico. Catirina tentava intervir, mas era ameaçada de ser surrada também. Depois de muito apanhar, Pai Francisco acabava por confessar o furto e por admitir a idéia de colaborar no tratamento do boi.*

*A cena, então, era do pajé: cantava e dançava até que seus trabalhos surtiam efeito e o boi ressuscitava dando um grande urro como sinal.*

*- Urrou! Urrou!*
*Urrou que ouvi!*
*Boi mais bonito que este*
*garanto que nunca vi!*
*Urrou! Urrou!*
*Urrou fama reá!*
*Boi de fama como este*
*no sertão não haverá!*

*E aí era o perdão a Chico, era a cantoria, era a festa.*

A narrativa começa tranqüila, de forma linear, porém a partir do suspense, gradação e clímax, o sumiço e morte do boi, começa a complexidade da estória, envolvendo problemas de ordem moral e psicológica. Catirina induz Chico a matar o animal. O escravo se vê dividido entre o desejo da mulher e o respeito e a responsabilidade para com o patrão. Então, opta por matar o animal e retirar-lhe a língua para satisfazer o desejo da esposa. Aqui o enredo é linear, vertical ou dinâmico. A partir desse momento tudo vai-se complicando para o casal.

O ponto máximo da complicação, para Pai Francisco, ocorre quando os caboclos-de-pena e os índios o encontram. E o nó acontece quando estes o levam à presença do amo, que manda chicoteá-lo até contar a verdade e ajudar a ressuscitar o animal. Em seguida, acontece o desenlace da estória. A ressurreição do boi!

Como se sabe, as personagens fazem parte de toda e qualquer estória, seja um romance, seja uma novela, seja um conto ou uma peça teatral. Esta, mesmo sendo anterior à arte literária, já apresentava tais criaturas nas encenações ligadas à religião, ao teatro, à música e à dança. Essas peças teatrais eram apresentadas por atores que encarnavam certas personagens e mostravam, perante um público, um

determinado conflito. O teatro é, na verdade, a arte da representação, visualização de cenas que requerem dois tipos indispensáveis de seres: de um lado, a personagem e, do outro, o espectador.

Mikail Bakhtin, em estudos sobre os aspectos estruturais do romance, afirma que o *homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.*[61] Pode-se concluir que esse homem que fala é a personagem, pois é ele que desempenha as funções dentro da narrativa. Seu comportamento é determinado pelo narrador e formado pelas manifestações verbais que dão idéia de realidade à história.

Assim como no romance, no auto do bumba-meu-boi a importância da personagem se dá da mesma forma. Neste, o ser falante é de suma importância para o desenvolvimento da ação e da linguagem. Cada personagem tem sua fala carregada de informações e significados que servem para facilitar a identificação dos mesmos durante as apresentações. Suas ações revelam o pensamento, as palavras e o agir de cada um.

Câmara Cascudo afirma que as personagens do bumba-meu-boi *variam de província para província e, nas próprias regiões da exibição, sofrem modificações, desaparecimentos, substituições, acréscimos, novidades, experiências que duram ou não resistem ao desgaste do contato popular, eliminando-se por insuficientes.*[62]

Além das denominações e das personagens variarem de região para região, as músicas, os instrumentos, a apresentação da dança, do auto e o período de

---

[61] Esta versão da estória do boi foi retirada do livro *Bumba-meu-boi no Maranhão* de Américo Azevedo Neto, pp. 51-4.
[62] CASCUDO, C., *Folclore do Brasil*, p. 36.

unesp

apresentação também são variáveis, já que em algumas cidades ocorrem pelos festejos natalinos e, em outras, nas festas juninas. O que é comum em todos os grupos é que *encarna[m] comprovadamente um dos mais populares exemplos de teatro popular nacional, que é adaptado às peculiaridades regionais.*[63]

Nessa brincadeira, o discurso das personagens é direto. Elas são autônomas e constroem a estória que é desenrolada a partir da voz de cada uma delas. As vozes dessas personagens apresentam coerência que se relaciona à maneira como uma personagem se apresenta e quando sua evolução no desenrolar da estória segue um fio lógico de acordo com o que foi começado e importância surgida a partir dos atos da personagem, os quais devem subordinar-se ao conjunto. Nada pode estar desvinculado de suas atitudes, nem do todo.

No auto do boi, a personagem não é tratadas apenas como alguém que tem uma fala dentro do enredo determinado, mas como quem possui um linguajar próprio de uma comunidade e consegue transmitir aos outros uma certa ideologia ou mensagens do seu cotidiano. Essa linguagem pertence a uma determinada camada social. Aqui definida de acordo com o que expressa Bakhtin:

> (...) *não é o conjunto dos signos lingüísticos que determinam a valorização dialetológica e a singularização da linguagem, mas precisamente uma entidade concreta e viva dos signos, sua singularização social, a qual pode se realizar também nos quadros de uma linguagem lingüisticamente única, determinando-se pelas transformações semânticas e pelas seleções lexicológicas.*[64]

---

[63] CARVALHO, M. M. P. de., op. cit., p. 39.
[64] BAKHTIN, M., *Questões de literatura e estética*, p. 154.

É preciso informar que a Língua Portuguesa no Brasil, no nível da comunicação, revela-se una, mas em muitos casos, e o bumba se enquadra aqui, aparecem os sinais dialetológicos, isto é, dialetos potenciais dentro do grupo social. Tais dialetos se entrelaçam e se misturam, chegando muitas vezes a atingir o grau das linguagens próprias de cada grupo. Contudo, a língua tem sua história viva, real. Os dialetos, no entanto, atingem apenas algumas camadas sociais, podendo durar um maior ou menor período.

O povo do boi também possui um modo de falar peculiar, com palavras próprias daquelas comunidades que os diferenciam sócio-lingüisticamente de outros grupos de brincadeiras. Essa diferenciação é passada para as falas das personagens.

As personagens são geralmente criadas a partir da imaginação do povo. Imaginação essa que já ultrapassa alguns séculos e que se vem aprimorando a cada ano em diversos grupos da capital e do interior maranhense. Com isso, apesar do seu caráter ficcional, a personagem é investida de certos instrumentos - a configuração verbal, por exemplo - utilizados por aqueles que fornam a brincadeira, dando ao público assistente do folguedo a idéia de que a história representada aconteceu algum dia, em algum lugar.

O texto encenado ora em palavras pronunciadas pelos brincantes, ora ressaltadas pelo cantador, quando não retrata a estória do boi, fala de assuntos variados, mas sempre com ritmo e sonoridade para não perder o clima de festa que caracteriza o folguedo.

Dividindo-se as personagens do auto em principal e secundárias, ter-se-á a seguinte configuração: o boi, Pai Francisco, Mãe Catirina e o amo serão

principais; e os demais, secundários. Os primeiros são de maior representatividade para a estória. A trama inicia-se em torno deles, apesar de ser em cima da figura do animal que recaem as maiores informações.

Se fossem escalados outros valores para a classificação das personagens, a importância delas para a estória, considerar-se-ia apenas o boi como principal. Mas, como ele apareceria no enredo se Catirina não tivesse vontade de comer sua língua e Pai Francisco não o matasse? É certo que, desde o início da trama, aparece a figura desse animal, porém sua importância cresce a partir do seu sumiço e posterior morte, como já dito anteriormente, e os responsáveis por isso são os dois escravos. Estes atuam no auto, do começo ao fim, com um grau elevado de significação. Por isso, decidiu-se considerá-los como principais, também.

O boi Barroso é destituído de voz. Ele age como um mero animal. Sua importância está no fato de ser o "mimo" do fazendeiro, pois era o mais engraçado e belo dos animais da fazenda. Brincava e dançava com todos os participantes da festa.

Como personagem principal, recai sobre ele a função de fazer a estória acontecer. Não há uma narração direta dos acontecimentos, como já foi dito; portanto ele não é um personagem-narrador. É apenas protagonista. Não fala nada, só brinca e investe contra Pai Francisco e, durante a roda da brincadeira, contra o público que assiste.

O boi torna-se, então, um símbolo que representa e reproduz a vida daqueles que o produzem. E, como afirma Maria do Socorro Araújo,

> (...) *esta reprodução se concretiza no nível simbólico, através de dramatizações das suas histórias de*

> *resistência, de identificações ou vivências do cotidiano, que às vezes se apresentam como uma visão globalizante da realidade, e outras vezes se apresentam descontínuas, devido às condições de controle que a sociedade capitalista produz para sua legitimação.*[65]

Sendo assim, enquanto personagem, ele representa a consciência e a vontade de um povo.

Bakhtin faz um estudo sobre o herói no romance e explica que este *revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor.*[66] No caso do bumba-boi, o próprio boi, por ser um símbolo, já é um disfarce e esconde em si o desejo do povo. Aqui, os "atos inesperados" não dependem da vontade de um autor, como acontece nos romances, mas das emoções do povo que constrói sua estória.

São muitos os "véus" que escondem a verdadeira face de uma personagem. E neste auto os segredos são encobertos por determinadas situações interessantes para a narrativa do boi, como a morte e da ressurreição do animal.

Pai Francisco não é personagem-narrador. Ele é o "vilão-bonzinho", dotado de voz. Sua fala é restrita, mas sua permanência na estória dá-se do começo ao fim. Por isso, ele também é um personagem protagonista, assim como Catirina. É em torno deles que estão as ações das outras personagens.

Pai Francisco é um personagem que impõe sua personalidade e surpreende os espectadores. Era o melhor e mais fiel vaqueiro da fazenda de

---

[65] ARAÚJO, M. do S., op. cit., p. 58.
[66] BAKHTIN, M., *Estética da criação verbal*, p. 26.

seu patrão. Ninguém jamais imaginaria que ele viesse a roubar o animal predileto do seu senhor. Porém, deixa seu lado "bonzinho" e pratica a ação. Quando é pego, ainda nega o roubo. A partir desse momento começa sua penitência psicológica. Chico passou a se pressionar pelo ato impensado e por não saber o que o destino lhe reservava. Desta forma, pode-se considerá-lo um personagem do tipo redondo ou dinâmico, uma vez que sua complexidade tem um determinado grau de relevância.

Catirina é o pivô da intriga entre Pai Francisco e o amo. Apesar de sua importância para a estória, pode-se classificá-la como uma personagem plana, pois suas características são comuns, sem grandes alterações de comportamento, não causam grandes surpresas para os espectadores. Ela é, portanto, estática. É dotada de voz, mas de pouca desenvoltura. Contudo, esta personagem é a mais exaltada pelos cantadores de boi. As letras das toadas retratam, geralmente, o desempenho de Catirina no auto.

> Catirina que só quer
> comer a língua do boi.
> Carne seca na janela,
> quando alguém olha pra ela,
> pensa que lhe dão valor.
> Ai Catirina!
> Poupa esse boi, que quer crescer.[67]

Os vaqueiros, os caboclos-de-pena, os rapazes, o doutor/pajé e o padre representam personagens secundários. Estes estão em oposição a Pai Francisco e sua mulher, lutam contra eles para recuperar o boi. O doutor e o padre ajudam na ressurreição do boi e conseqüentemente na libertação de Pai Francisco. O primeiro tenta e consegue salvar o boi e o segundo faz orações na hora do batismo.

---

[67] PAPETE., *Bandeira de aço*, disco, 1978. Composição de Josias Sobrinho.

unesp

Nessa monumental e retumbante representação popular, o caboclo-de-pena exerce a função de policial, tenta colocar em ordem a confusão armada com o sumiço do animal e sai à procura dos criminosos com o objetivo de devolver o animal a seu dono e punir os responsáveis pelo ocorrido.

As demais personagens: índias, caipora, burrinha, cazumbás e D. Maria são de pouca funcionalidade, pois a atuação delas no auto é esporádica. As índias servem apenas para dançar durante as apresentações. Embelezam o folguedo. A caipora tenta assustar Pai Francisco quando do roubo do boi.. A burrinha evita que o boi invista contra o público. Os cazumbás fazem uma espécie de prenúncio da brincadeira. Tanto a burrinha quanto os cazumbás representam a comicidade, são personagens estereotipadas, exóticas. D. Maria, que nem sempre é apresentada nos vários grupos de bumbas, é esposa do amo.

Geralmente as personagens nos autos são soberanas, agem com autonomia, dirigem-se ao público sem intermédio de um narrador. A fábula é mostrada tal qual ela é, porém, para que o público a compreenda, é preciso que o ator saiba interpretar e exteriorizar através dos sentidos, o que acontece com a personagem no decorrer da estória. É como afirma Décio de Almeida Prado: *o essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem.*[68] Com essa afirmativa, percebe-se como o enredo é importante para o auto, uma vez que são exatamente os momentos de "clímax" que ajudam o espectador a compreender o próprio enredo.

---

[68] PRADO, D. de A., *A personagem no teatro*, p. 92.

unesp

Sendo um auto, o folguedo do bumba-meu-boi se encaixa relativamente nos padrões de complexidade inerentes ao teatro. A fábula e o enredo são mostrados através de personagens que encarnam atitudes históricas para mostrá-las a uma grande platéia. O cenário é quase sempre o mesmo: as ruas de São Luís, quando não os arraiais, clubes, largos, casas. Ele não tem muita importância para o desenrolar da narrativa, exceto quando se dinamiza numa situação previamente combinada, ou num improviso.

O que é visto durante as apresentações do auto são os episódios mais significativos, os instantes que mostram a narrativa factual e psicologia das personagens.

Tratando-se de narrador, sabe-se que num romance é ele que enuncia o discurso narrativo, isto é, um ser fictício criado pelo autor para relatar os acontecimentos, ações de personagens, tempo e espaço de uma determinada estória. É o sujeito da enunciação narrativa.

Mas num auto, como o bumba-meu-boi, quem é o narrador? De acordo com Décio de Almeida Prado ( 1968, p. 85 ), as peças teatrais dispensam a presença do narrador. As personagens dirigem-se diretamente ao público, mostrando suas personalidades, atitudes e a fábula no seu todo. Aqui se considera esse folguedo não como uma peça teatral, mas como uma dança que usa determinados elementos do teatro em suas apresentações.

> *A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.*[69]

[69] Ibid., p. 85.

unesp

De fato, na apresentação do folguedo não existe a presença do narrador. As personagens fazem os arremedos, pequenas encenações do auto que duram em média quinze minutos, os cantadores cantam algumas toadas ligadas às partes do auto e num período de tempo de uma hora se encerram as apresentações.

Contudo, há uma nova indagação que poderia ser feita: de onde se originou essa estória? Ou quem a contou pela primeira vez? Torna-se difícil responder a tal questão. O que se tem como referência é o próprio povo do boi, que conta a versão já citada anteriormente. Para essa estória contada pelo povo há, sim, um ou vários narradores: o próprio povo. Em cada Estado ela é contada de forma diferente e até mesmo no próprio Maranhão existem variações. Restringindo mais ainda, na capital do Estado, os vários grupos de bumba-boi diversificam o ritual de apresentação, as personagens variam, enfim nada é fixo, nem rígido.

O Sr. Humberto Mendes, amo e cantador do bumba-meu-boi do Maracanã, contou durante entrevista realizada em 03/02/97, que essa estória já existe há pelo menos cem anos. Portanto, o que se poderia dizer sobre o narrador do bumba é que ele é inexistente como na maioria das peças teatrais. Não há ninguém por trás das personagens; há, sim, atores atuando e expondo o transcurso narrativo.

Como um dos principais elementos de qualquer narrativa, o espaço é o cenário onde acontecem ou se desenvolvem as ações das personagens. A estória do bumba-meu-boi acontece em uma fazenda. Daí já ter-se uma idéia prévia de que tipo de pessoas vai-se encontrar: donos da fazenda, vaqueiros, escravos, animais, especialmente um boi e os índios. Os detalhes não são claramente definidos, visto que essa versão só é de conhecimento do povo. Não há um autor que a tenha registrado.

unesp

Com relação ao espaço em que se apresenta o auto, cabe repetir-se que tem sido mostrado pela ocupação dos mais diversificados lugares: praças, ruas, escolas, clubes, residências, largos de igrejas, comunidades rurais, grandes empresas, universidades, teatros; enfim, basta haver uma solicitação, que seus integrantes se dispõem e vão mostrar seu trabalho. Os grupos de bois fazem da arte de brincar o boi uma forma de lazer para a população. Eles sempre vão onde está o povo.

Todos os espaços por onde o bumba-meu-boi se apresenta, as ruas, por exemplo, proporcionam oportunidades para a demonstração das habilidades dos brincantes. Acontece, freqüentemente, a improvisação de canções e passos da dança; enfatizam-se as ações em lugar da verbalização, quando esta acontece é mediante diálogos curtos e ágeis; dão uma dose maior de humor e alegria às apresentações para que o público consiga superar o cansaço, uma vez que eles não estão num ambiente confortável e adequado como de um teatro. Por tudo isso, a rua é o palco para o folguedo.

Outro aspecto da narrativa que tem vinculação direta com o espaço é o tempo. Bakhtin faz uma fusão desses elementos e chama-os de cronotopo.

> *A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronotopo (que significa "tempo-espaço"). (...) Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.*[70]

[70] BAKHTIN, M., *Questões de literatura e estética*, p. 211.

unesp

No auto há, de fato, uma condensação do tempo de apresentação da estória. Podem-se perceber, pelo menos, dois tipos de tempo: o de apresentação do folguedo e o tempo da estória. O primeiro, como se mencionou, dura em média uma hora e corresponde ao espaço disponível das ruas, clubes, escolas, etc. O segundo é o tempo histórico, próprio do auto, começa a ser contado a partir das personagens na fazenda.

Bakhtin, no citado ensaio, registra dois tipos de tempo: o cíclico e o histórico. O tempo cíclico refere-se a costumes, trabalho e atividades na vida do homem ligados ao tempo da própria natureza, como o nascer do sol; o histórico é marcado pelas construções feitas por ele.

> *O tempo se revela acima de tudo na natureza: no movimento do sol e das estrelas, no canto do galo, nos indícios sensíveis e visuais das estações do ano. Tudo isso é relacionado com os momentos que lhe correspondem na vida do homem. (...) Por outro lado, teremos os sinais visíveis, mais complexos, do tempo histórico propriamente dito, as marcas visíveis da atividade criadora do homem, as marcas impressas por sua mão e por seu espírito: cidades, ruas, casas, obras de arte e de técnica, estrutura social, etc.*[71]

No bumba do Maranhão, poder-se-ia considerar historicamente o tempo como sendo aquele relacionado ao próprio momento de existência do folguedo; liga-se às tradições, histórias, troféus, ganhos. Enfim, a tudo que constitui a vida dessa dança dramática. Classificou-se o tempo de apresentação do folguedo como tempo cronológico; e o da fábula, como psicológico.

---

[71] BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*, p. 243.

unesp

O tempo é um elemento importante tanto para o enredo do bumba-meu-boi, quanto para a própria estória. Os anos se passam e, apesar de Bertolt Brecht afirmar que as peças populares são *normalmente uma espécie crua e despretensiosa de teatro que os críticos acadêmicos desprezam ou tratam com condescendência,*[72] ele se vem perpetuando no meio do povo. É exatamente o tempo que vem contribuindo para isso, pois, através dos anos, vê remoçadas suas apresentações, coreografias, indumentárias, canções, instrumentos; enfim, fazem tudo para vê-lo crescer, não só naquele Estado, mas em muitas partes do país.

Sendo uma mistura de humor, sentimentalismo, misticismo e sensualidade, o folguedo traz sua estória no correr do tempo. Pode-se afirmar que este elemento da narrativa juntamente com o espaço são atributos fundamentais de sua desenvoltura. Tempo e espaço formam peças-chave quando se fala em apresentação do auto e mesmo como parte da sua estória.

[72] BRECHT, B., op. cit., p. 153.

## 4. A encenação do folguedo

Até aqui tratou-se apenas da história do boi. Agora, será descrito, resumidamente, como acontece a encenação do folguedo.

Para chegar às apresentações desse auto, todos os componentes são envolvidos num ritual, cujas etapas são os *ensaios*, o *batismo*, as *apresentações de rua* e *morte do boi*. Esta é a seqüência exata, seguida pelos brincantes para a realização do folguedo. Vale dizer que, em suas leis ritualísticas, não se podem eliminar etapas nem lhes alterar a ordem.

O bumba-meu-boi usa nas apresentações e na estória palavras pouco conhecidas. Há uma espécie de dialeto próprio dos envolvidos no folguedo. Algumas situações narradas são interessantes, a exemplo da ressurreição do animal. Essa linguagem é correspondente e motivada pela própria causalidade necessária.

A representação do auto divide-se em seis partes desenroladas numa estrutura linear, postas em sucessão. Inicialmente, acontece uma preparação para o desenvolvimento da brincadeira. É a hora de chamar atenção dos brincantes para começar a apresentação. Os cazumbás, personagens que têm função de bobos da corte, entram na roda, feita pela própria platéia, e anunciam a chegada do boi. Todos os outros membros tomam seus lugares e começam a cantar. Essa primeira fase chama-se *reunida* ou *guarnecer*.

Em seguida, dá-se o *Lá vai*, que consiste em avisar ao povo que o boi está seguindo para o local de apresentação. Já a *Chegada* ou *Licença* é acompanhada de uma toada, cantiga de boi composta especialmente para a festa do boi, em que o amo pede permissão ao dono do lugar para mostrar o boizinho que acaba de

chegar. Feitas essas apresentações, começa o período da *Saudação*, que se resume na louvação ao dono da casa e na exaltação da própria brincadeira. A partir desse momento, o auto propriamente dito tem seu clímax. É quando Pai Francisco mata o boi e o doutor é chamado para ressuscitá-lo. Dá-se, então, o chamado *Urro do boi*. No auto, esse acontecimento é considerado o ápice da teatralização, instante mágico e de grande prazer para quem dança e assiste ao espetáculo. A *Despedida* é a última parte da apresentação. Nesse instante todos os brincantes cantam as toadas finais e dão adeus aos assistentes, prometendo voltar no ano seguinte.

### 4.1. Dos ensaios à morte do boi

> *No Bumba-meu-boi do Maranhão, talvez dez ou vinte por cento do conjunto tenham funções definidas. Os outros tocam e ficam onde querem e... se quiserem. E o ensaio transcorre normalmente. Verifica-se que a preocupação maior é a de brincar.*[73]

Ensaio de boi no Maranhão, Capital e municípios, é festa, alegria, entusiasmo e muita cachaça. Descontraidamente, o amo, os brincantes e uma multidão de admiradores se juntam numa sede de bumba-meu-boi ou mesmo ao ar livre, por volta dos meses de abril e maio, para aprender as novas toadas, a coreografia e afinar os instrumentos. Essas reuniões dão-se normalmente aos sábados, pois os componentes da brincadeira são, na grande maioria das vezes, trabalhadores rurais e moradores do campo; e porque o sábado é para essas pessoas dia de farra, bebida e boi.

---

[73] AZEVEDO NETO, A., *Bumba-meu-boi no Maranhão*, p. 47.

Não existe um procedimento determinado para o ensaio. Corriqueiramente, quando há um número suficiente de pessoas para se começar o treinamento, o amo solta o seu apito de ordem e começa cantando suas toadas. Como num passe de mágica, brincantes e admiradores se envolvem num frenesi de alegria que contagia a todos.

Nesse clima de festa, cada participante toca o instrumento de que gosta de tocar, e dança incentivando a participação do público assistente. A aprendizagem desses instrumentos é feita através do ouvir e do ver outras pessoas tocarem. Os mais velhos ensinam os mais novos. Tocar instrumentos, aprender a dançar e representar o auto é uma tradição aprendida dentro de casa, isto é, pais e filhos juntos ensaiam em casa e nos fins-de-semana se projetam e interagem na comunidade.

A cachaça é o elemento indispensável na hora da brincadeira; é ela que estimula o povo a continuar cantando e dançando. Outro elemento imprescindível é o foguete. Esse serve como chamada, aviso de que o ensaio vai começar.

O que se percebe é que os brincantes, mormente os mais jovens, não conhecem as falas, nem a estória das personagens do auto e vários deles não gostam da parte em que se dá a encenação do auto. E quanto às toadas, pode-se afirmar que é durante os ensaios que elas são aprendidas. Seu aprendizado não é por escrito. É memorizado segundo a tradição natural e literária da oralidade. São várias vezes repetidas no afã de serem fixadas e automatizadas pelos brincantes.

Não se pode esquecer também a fogueira acesa próxima ao local de apresentação. Ela serve para aquecer e enrijecer o couro dos instrumentos de percussão, afinando os pandeiros, tambores-onça e pandeirões. Vale dizer que tanto o

unesp

início quanto o final do ensaio são marcados pela forte presença da religiosidade. O amo solicita do santo protetor ( São João Batista ) permissão para realizar o evento e lhe agradece em nome de todos os brincantes e participantes do folguedo.

O ensaio representa para o povo do bumba-meu-boi e para seus admiradores o momento de maior interligação social, pois é nesse instante que todos dão-se as mãos; não há separação entre espectadores e brincantes. Nesse momento, desaparece a moldura entre realidade e a fantasia, *não há palco, nem platéia.*[74] Sobrevém um ambiente de integração comunitária, altamente interativa, uma irmandade em grande festa: o ensaio do que se projetará para o futuro da comunidade.

O batizado de um boi representa para o povo maranhense o momento em que o aludido animal recebe seu novo nome e autorização para se apresentar nos arraiais, clubes, ruas e praças de São Luís.

> *O batizado do boi ocorre, invariavelmente, no dia 23 de junho, véspera do aniversário de São João. Realiza-se, portanto, em plena época junina, no meio da animação peculiar a esse período.*[75]

No dia 23 de junho, véspera de São João e dia do batizado do boi, lá pelas sete horas da noite começam a chegar, às sedes dos bumbas-meu-boi, os brincantes e admiradores do folguedo. O batismo acontece em frente ao altar de São João que, por sua vez, já se encontra todo enfeitado de flores e iluminado de

[74] CARVALHO, M. M.P. de., *Matracas que desafiam o tempo*: é o bumba-boi do Maranhão, p. 110.
[75] Ibid., p. 112.

velas. Começa o ritual das orações de Pai-Nosso, Ave-Maria, Santa-Maria e Glória ao Pai. O louvor fica por conta dos cânticos religiosos.

Somente no dia do batizado fica conhecido o novo couro do boi e as novas fantasias dos brincantes. Este é um momento mágico para todos os figurantes e ao mesmo tempo agentes da dança. E, com o batismo, os brincantes renovam suas forças, oram, agradecem a Deus pelo ano que passou e pedem muita proteção para a jornada de apresentações que se inicia. Esse ritual interliga aspirações da vida real com as do folguedo. Isto é, uma coisa não se desliga da outra, com a diferença de que se estabelece outro calendário.

Alguns grupos de boi não seguem as datas marcadas para a realização do batismo, outros mudam os roteiros de apresentações. Estas modificações nas manifestações folclóricas estão incluídas numa realidade mais ampla, que é a própria realidade da sociedade e das relações sociais.

A dinâmica da sociedade determina suas alterações, mudanças que a cada época apresentam determinadas características específicas, que vão reatualizando determinados elementos, uns incluídos, outros excluídos.

Como informou em entrevista a escritora Maria Michol Pinho de Carvalho:

> *A produção cultural das pessoas está muito em consonância com seu modo de pensar, de sentir, de agir e reagir diante dos fatos e acontecimentos. Então, a partir daí o Boi de hoje é diferente do de vinte, trinta anos atrás e até mesmo do de dez anos. A verdade é que a produção que foi modificada do Bumba-meu-boi maranhense serviu muito para o engrandecimento da brincadeira, porém exigindo maiores investimentos para a realização dessa manifestação.*

Os brincantes crêem no batismo de um boi como se fosse o batizado de uma criança. A partir dessa crença conseguem trazer à tona a fé que move o espírito de religiosidade do povo que compõe a brincadeira e a mantém viva. Esse ritual é seguido de acordo com os princípios da Igreja Católica. Inclusive o benzimento do boi e das novas indumentárias ocorrem para que a brincadeira tenha sorte e brilhantismo. Os padrinhos mantêm-se presentes e o padre dá a bênção a todos os presentes.

Enfim, começa verdadeiramente a festa do bumba-meu-boi em São Luís. Dia e noite é boi se apresentando por todos os arraiais da cidade. Dos ensaios às apresentações, a festa é a mesma. Sempre muita gente e muita agitação, mas é no período de 23 a 30 de junho que o reluzir do folguedo é diferente. Os brincantes se apresentam com maior entusiasmo. É cada um querendo se mostrar melhor que o outro e tentando atrair mais pessoas para suas apresentações.

Antigamente, essas apresentações chegavam a durar de três a quatro horas. Hoje, devido aos custos muito altos, os grupos se apresentarem apenas uma hora em cada arraial, chegando a fazer até seis apresentações por noite.

Nos últimos três anos, verdadeiras multidões se aglomeravam com o objetivo de ouvir o som das matracas, pandeirões, tambores-onça e outros instrumentos, tentando acompanhar o bailado das índias, o vai-e-vem da burrinha, as chifradas do boi e as toadas cantadas pelos amos.

É noite de São João, 24 de junho, os brincantes de boi começam a subir e descer ladeiras, com suas matracas e pandeirões, por toda a cidade de São Luís. Barracas enfeitadas, palanques armados, bandeirinhas por toda parte ajudam no abrilhantamento da festa.

unesp

No dia 29, em comemoração à festa de São Pedro, os bois brincam nas praças e, logo em seguida, dirigem-se à capela de São Pedro, protetor dos pescadores, para prestar suas homenagens. Tais homenagens duram até o dia seguinte quando se realiza a procissão. Esta consiste em um passeio marítimo com vários barcos, em que um leva o Santo e vários outros o acompanham no sentido de agradecer a este pelo sucesso do ano que passou. Em seguida, novas homenagens, desta vez a mais um Santo ligado ao ciclo das festas juninas. Esta é a noite de louvação a São Marçal.

Por ser o último dia de apresentação, os brincantes tocam suas matracas de maneira frenética, acelerada e capricham ainda mais na coreografia. O ritmo das toadas, a maneira de tocar os instrumentos, o modo de dançar das índias; enfim; todo o conjunto aponta para a despedida da brincadeira, para o fim da maratona das apresentações.

Encerradas as apresentações de rua, vem a fase da morte do boi. Contudo, tais mostras da dança não param no dia 31 de junho, tendo em vista que existem, ainda, as apresentações fora de época, em que os bois são solicitados por órgãos governamentais ou até mesmo por empresas privadas para participarem de eventos, como festas ou algum tipo especial de comemoração.

Agora, é chegado o mais esperado momento da brincadeira. Alegria e tristeza se irmanam para ver morrer aquele que trouxe ao povo grande animação, prazer, devoção religiosa, espírito festivo. Sobre este momento diz o presidente da Academia Maranhense de Letras, num passo misturando história e retórica pessoal:

unesp

> *O Bumba-meu-boi é sem dúvida, uma expressão da alma popular maranhense. Ontem perseguido como brincadeira indecente de negros, sobreviveu a chefes de polícia e presidentes de províncias que em sua caturrice, pensaram que os valores permanentes de um povo são algo que se possa aniquilar pela estupidez das medidas de pressão.*
>
> *O boi que "morre este ano, ressuscitará ano que vem, renovado em beleza e pujança".*
>
> ( Jomar Moraes )

No Maranhão, alguns grupos fazem a morte de seus bois logo após o encerramento dos festejos juninos. Entretanto, há outros que levam mais tempo para a realização dessa etapa.

No sábado escolhido para a matança, geralmente à tarde, o boi sai às ruas para sua apresentação. Depois de animar bem o público, ele se esconde em uma determinada casa ( previamente escolhida pelos organizadores da brincadeira ). Nesse momento os caboclos-de-pena e vaqueiros vão à procura do boi que descansa na casa escolhida.

E a festa continua. Os outros brincantes, curiosos, admiradores e o pessoal que toca os instrumentos ficam se divertindo até o dia seguinte, quando o boi é encontrado e levado até o mourão, espécie de galho de mato, bem alto e todo enfeitado, parecendo uma árvore de natal, local onde se dá a morte do boi. Em seguida, faz-se um círculo, formado pelas índias, enquanto os vaqueiros tentam laçar o animal. Ao ser laçado, estes aproximam o animal do mourão e Pai Francisco o mata. O sangue do animal, que é representado pelo vinho, é distribuído em meio a várias toadas cantadas pelo amo, aos padrinhos e demais presentes na festa.

unesp

Maria do Socorro Araújo afirma que a morte do boi, atualmente, sofreu algumas alterações, porque existem as apresentações fora de época. Afirma o seguinte:

> *É curioso, chora-se pela morte do boi, depois há uma festa muito grande que prossegue durante três dias seguidos no mínimo. Está previsto que a brincadeira de boi, deste ano, termina ali e só deverá voltar no ano vindouro. Mas, atualmente, já existem algumas alterações: o boi volta a brincar qualquer dia, dependendo da necessidade dos órgãos de turismo.*[76]

As apresentações fora de época acontecem, praticamente, durante todo o ano. A cidade de São Luís, como a maioria das cidades nordestinas, é festeira, tudo é motivo para comemoração. Desse modo, assim que se faz necessário algum tipo de festejo, o bumba-meu-boi é incluído nas programações. É isso que faz dessa manifestação uma marca registrada no Maranhão. E com essas apresentações o boi está sempre ressuscitando, as fantasias são mantidas intactas durante todo o ano, preparadas para qualquer eventualidade.

É válido lembrar que assim como o batismo do boi está ligado a um ato religioso, também a sua morte, em tal aspecto, é de fundamental importância, visto que acontece uma ladainha, com músicas e, às vezes, até procissão para agradecimento da jornada que se passou.

As pessoas que vão ver a morte do boi lhe estão muito motivadas, isto é, padrinho, madrinha, conhecidos dos donos e amigos dos brincantes, porém isso não deixa de lado a (...) *apreensão à moda, que se generalizou entre a população soçaite, de uma súbita paixão pelo Bumba-meu-boi, levando-a a, não só aplaudi-lo*

---

[76] ARAÚJO, M. S., *Tu contas! eu conto!*, p. 98.

*com exagerado entusiasmo, mas a interferir na tradição, inventando modernismos esdrúxulos e, por vezes, até mesmo interrompendo a seqüência do ritual, ou atrapalhando a coreografia e comprometendo-lhe a organização. Tornou-se bem amar o boi, ainda que na sua contrafacção histórica.*[77]

[77] LIMA, C. de., *Boi de zabumba*, p. 03.

## 5 . Sotaques: ritmos variados do bumba-meu-boi

*Cada ritmo é uma atitude, um sentido e uma imagem distinta e particular do mundo.*[78]

Somam-se à montagem do espetáculo contribuições de várias formas de expressão artística que valorizam a exibição do folguedo. Entre elas, elementos visuais e sonoros. Os sons produzidos ajudam o público a configurar uma imagem da brincadeira.

Nas apresentações do bumba-meu-boi existe um elemento que vem ganhando espaço relevante e importância salutar nas aberturas e encerramentos do auto: a música. Com o aprimoramento da dança e encenação, ela se tornou forte componente de realce entre a emoção dos brincantes e a interpretação da estória.

Partindo dessas reflexões, chega-se à conclusão de que a música funciona no bumba como algo desencadeador de valorização e dependência mútua entre as partes do folguedo, desempenhando papel funcional e aglutinador, uma vez que o bailado inicia e termina com o canto de uma toada.

Mas o que é sotaque no contexto dessa dança popular? Para o povo do boi é o mesmo que ritmo, implicando, ambos, a cadência afinada que impulsiona a dança para um dinamismo crescente e envolvente. *Não é medida - é visão do mundo.*[79] É a alternância de determinados sons, passos e de certas situações que formam no final de cada apresentação uma totalidade e, como afirma Octavio Paz,

---

[78] PAZ, A., *O arco e a lira*, p. 73.
[79] Ibid., p. 71.

unesp

*nessa totalidade nada foi suprimido ou abstraído; cada aspecto está presente, vivo e sem perda de suas particularidades.*[80]

O sotaque serve para diferenciar um grupo do outro. É *o estilo individual de cada conjunto*[81] ou *ritmo musical utilizado nas toadas de bumba-meu-boi.*[82] Cada um possui seus próprios instrumentos, que determinam a *batida e as evoluções dentro da brincadeira.*[83] Além dos instrumentos, definem ainda cada grupo, a indumentária, o próprio ritmo das toadas e a apresentação do auto.

É importante observar-se que tanto *estilo* como *ritmo*, *som* ou *batida*, são termos ligados a uma palavra bastante conhecida do povo maranhense: o *sotaque.*

A música é o elemento que primeiro diferencia um estilo do outro. Se num ela é frenética, acelerada, vibrante; no outro, é mais tranqüila, serena, dolente, cansativa. Num terceiro, causa expectativa; e num quarto, chega a chocar, pasmar; assim ela vai diferenciando os grupos entre si.

Octavio Paz, ao estudar o ritmo na poesia, afirma que:

> *O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo. Se é interrompido sentimos um choque. Algo se rompeu. Se continua, esperamos alguma coisa que não conseguimos nomear.*[84]

Durante a representação do auto, o ritmo das toadas e da própria dança causam essa mesma expectativa. Quando acontece a interrupção o choque é seguro; e se há continuação, a felicidade se espalha, o folguedo vive.

---

[80] Ibid., p. 71.
[81] AZEVEDO NETO, A., *Bumba-meu-boi do Maranhão*, p. 16.
[82] Ibid., p. 35.
[83] Ibid., p. 35.
[84] PAZ, O., op. cit., p. 68.

unesp

De acordo com O. Brik, *o movimento rítmico é anterior ao verso.*[85] Portanto, pode-se dizer que ele se faz presente na fala, nas frases, nos próprios versos, na dança, sobretudo na música e em todos os elementos constitutivos desse bailado. Porém, em cada uma dessas instâncias ele tem uma forma particular de se manifestar. Assim, dança, música, brincantes e cantadores possuem ritmos diferentes em tempos diferentes.

Analisando-se os termos *ritmo* e *sotaque,*[86] percebe-se a amplitude do segundo em relação ao primeiro, pois abrange todo o ritual em que a dança está envolvida. É o conjunto de elementos que forma a brincadeira, desde a confecção do guarda-roupa utilizado em cena até o ritmo das toadas.

O ritmo vem ser a combinação de sons, de movimentos mais fortes e mais fracos utilizados pelos organizadores e brincantes de boi para produzir maior ou menor intensidade e beleza ao espetáculo. Antonio Candido define-o como sendo *a alma, a razão de ser do movimento sonoro, o esqueleto que ampara todo o significado.* É *(...) uma espécie de manifestação, na arte, de realidades elementares da vida.*[87]

Sendo uma arte popular, composta de pessoas simples e humildes, seu ritmo é livre, traduz a realidade das comunidades envolvidas; não há preocupação com o aspecto formal, mas, sim, com o sonoro, para que haja a interação e participação do público.

---

[85] BRIK, O., *Ritmo e sintaxe*, p. 14.
[86] Este último termo cunhado e usado pelos próprios brincantes, o qual insere o próprio ritmo. Eqüivale ao estilo de cada grupo.
[87] CANDIDO, A., *O estudo analítico do poema*, p. 44.

unesp

São principalmente os sotaques que fazem as diferenças entre os bumbas-meu-boi. Sua quantidade ainda é muito discutida: três, quatro, cinco. Carlos de Lima, por exemplo, acredita haver apenas três "estilos", como assim os denomina.

> *Boi do Maranhão tem três formas, três estilos, três expressões, que os entendidos (entendido em boi é brincante ) chamam de "sotaque": boi de matraca (...) os "bois da ilha" chamados; boi-de-zabumba (...) e boi-de-orquestra(...)*[88]

Outros autores já consideram quatro os sotaques, incluindo o de Pindaré. E outros, como o pesquisador José Ribamar Souza dos Reis, do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, incluem, ainda, os *Bois de Cururupu*.

Há, ainda, um novo sotaque, que vem sendo bastante divulgado entre os músicos da brincadeira, o chamado *Costa de Mão*, que consiste em tocar os pandeiros e pandeirões com o dorso das mãos.

O que se percebe é que é muito polêmico falar em estilos de bumba-meu-boi; aliás, tudo é polêmico em se tratando dessa manifestação, uma vez que cada pessoa tem uma estória para contar, sendo raros os documentos que os investiguem. Apenas de uma coisa se tem certeza, repete-se é a manifestação folclórica mais alegre e, acima de tudo, atraente, que se conhece no Estado do Maranhão.

> *A manifestação folclórica do Bumba é, em si, uma revolta dos humildes, dos menos afortunados da sorte que em suas encenações aspiram vinganças sociais.*[89]

[88] LIMA, C. de., *Bumba-meu-boi*, p. 03.
[89] REIS, J. R. S. dos., op. cit., p. 5.

unesp

É através do bumba-meu-boi que o povo maranhense mostra que pobres e ricos podem se manter num patamar de igualdade, visto que nesta brincadeira todos se juntam e se irmanam numa grande diversão.

Cada sotaque vai aproveitar da mistura de ritmos, aqueles que mais se identificam com a predominância étnica dos brincantes. Deste modo, de acordo com a identificação racial a que se filia o grupo brincante, observa-se uma maior ou menor influência negra, uma maior ou menor influência indígena ou uma maior influência branca em relação às três demais.

Assim, o Boi de Zabumba tem ritmos acentuadamente africanos, com traços musicais que o aproximam do samba e do candomblé. Há nele uma forte idéia de marcação do ritmo, presença de muitos tambores de fogo, além dos zabumbas, instrumentos tipicamente criados pelos negros.

Portanto, a idéia de percussão é o elemento dominante da influência africana neste sotaque que apresenta fortes traços de negritude, e cujos apelos musicais são vibrantes, afrodisíacos, viris, onde se sente a forte presença do contraponto musical ( dois sons unidos para criar um terceiro ), o que, em geral, se pode notar em ritmos africanos. Aqui, a música adquire ares de ritualística tribal.

Com relação a ritmos indígenas, indiscutivelmente, o Sotaque de Matraca é o que mais se identifica com a etnia ameríndia. Neste, não se nota a presença dos zabumbas e dos tambores de fogo, princípios básicos do ritmo africano, que são substituídos pelos pandeirões.

O que vai determinar a originalidade musical deste sotaque é a presença das matracas, que apresentam a mesma batida dos pandeirões. Irão gerar curiosamente um som inédito, esquisito, porém festivo, convidativo. Esta união

unesp

de sons ( matracas e pandeirões ), elimina a presença do contraponto africano, e se observa, neste sentido, que os instrumentos procuram ser uníssonos, dando assim uma impressão de horizontalidade rítmica que, embora sendo altamente contagiante, é menos agressiva, menos viril e tribal que o Sotaque de Zabumba.

Basicamente, os ritmos indígenas apresentam esta horizontalidade, uma vez que são muito repetitivos e desprovidos de variações ousadas, como ocorre na música tribal africana, mesmo porque o índio brasileiro, pela sua própria cultura, adepta da liberdade, não sentia necessidade de festins musicais, no sentido praticado pelo negro, escravizado pelo branco.

Já em relação à etnia branca, nota-se uma maior variedade rítmica, por se tratar da que menos apresenta características das duas outras raças. Percebe-se, ainda, a presença de muitos instrumentos de sopro, provenientes do velho mundo tais como clarinetes, saxofones, pistons, além da ausência dos pandeirões, das matracas, dos tambores de fogo e dos zabumbas que são substituídos pelos banjos e taróis. O representante desta etnia é o Sotaque de Orquestra, que apresenta fortes traços de influência européia; e, por conseguinte, baixa presença de instrumentos percussivos.

Pode-se observar que, no lugar de um ritmo vibrante, existe algo mais compassado, sacudido, feito de movimentos leves que se alternam. Há uma forte musicalidade lírica nas composições, que contagia muito facilmente o público e convida os casais à dança lânguida. É uma música pouco agitada, mais de ser cantada ou ouvida.

Neste trabalho considerar-se-ão quatro tipos diferentes de sotaque: *zabumba*, *pandeirões*, *matraca* e *orquestra*.

## 5.1 . Sotaque de zabumba

> *Que se marca pela presença retumbante da percussão rústica sentida profundamente por seus adeptos como no longínquo do rufar dos tambores africanos que se ouvem à noite nas casas de minas aqui enraizadas, num relance cronológico que lembra os cultos afro originais, o grito de revolta e nostalgia que estigmatiza o banzo.*[90]

Considerados por alguns folcloristas como os primeiros grupos de bumba-meu-boi a aparecerem na cidade de São Luís, os *bois de zabumba* chegaram até o Maranhão através dos negros africanos, em data incerta e bastante discutida.

> *(...) o Boi de Zabumba é o mais antigo e, por conseguinte, o mais autêntico, até porque, nas mais velhas referências, a brincadeira é descrita como divertimento de negros. (...) ele é o mais primitivo, o mais pobre melodicamente, o mais África, o mais chão.*[91]

Contam alguns historiadores que o rufar dos zabumbas era ouvido nas casas de mina existentes no Maranhão, para fazer com que os cultos afros fossem lembrados e também para representar, de uma forma ou de outra, o banzo, isto é, a saudade, espécie de nostalgia.

*Zabumba* é uma denominação derivada de *bombo*, *bumbo*, tipo de tambor tocado pelos brincantes; é um bumba grande seguro aos ombros do tocador por uma espécie de suspensório que serve de descanso na hora das batidas mais fortes.

---

[90] *Bumba-meu-boi do Maranhão. s/d.* Texto encontrado sem nome do autor na biblioteca da Secretaria de Cultura Domingos Vieira Filho.

[91] LIMA, C. de., *Boi de zabumba*, p. 03.

Os *bois de zabumba* são formados, basicamente, por negros que fazem um círculo, pulam e dançam para animar a brincadeira. Hoje, são os menos encontrados, tanto no interior quanto na capital maranhense. Porém não perderam seu encanto, nem seus brincantes perderam a exuberância.

Os mais representativos desses grupos são o de Guimarães e o de Pinheiro, ambos oriundos do interior do Estado. É, como afirma Carlos de Lima: *No Maranhão, ao que se sabe, o Boi de Zabumba é oriundo da Baixada, e, se quisermos situá-lo mais adequadamente, da cidade de Guimarães.*[92]

Na capital os mais conhecidos são o da Vila Passos, do Monte Castelo, da Ivar Saldanha e do João Paulo.

Na indumentária, na dança e nos instrumentos musicais há direta influência dos africanos. Além do zabumba, fazem parte desse sotaque: o maracá, juntamente com um grande apito que serve para dar marcação, ritmo às toadas.

O tambor-onça é outro instrumento muito usado nesse sotaque. Parece um cilindro de madeira leve, geralmente de compensado, com ferros finos ao lado para fortalecer o instrumento; por ser recoberto de couro de cabra, produz um som que imita o urro de um boi. Seu ritmo é acelerado, tocado de acordo com a marcação dos tambores comuns.

Esse tipo de tambor de madeira, constantemente, é esquentado numa fogueira para manter maior elasticidade do couro.

Existe ainda um outro tipo de tambor-onça, feito de zinco e coberto de couro de cabra, preso ao zinco por parafusos. Contrariamente ao primeiro, não

---

[92] Ibid., p. 02.

unesp

precisa ser esquentado. Ao ficar mole, o couro, durante a batida dos tocadores, só é preciso esticá-lo e apertar os parafusos.

Além desse tipo de tambor, existem ainda outras duas modalidades: o tambor de fogo, feito de tronco de madeira, furado ao meio e recoberto de couro de boi, bastante usado pelo Boi de Guimarães, instrumento antigo de influência negra. E o tamborinho, que pelo próprio nome já se imagina um tambor menor, feito de madeira e coberto de couro de cutia. É a imitação de um pandeiro com caixa bem maior, para que o tocador o apóie em baixo do braço e o toque com as pontas dos dedos.

Quanto à indumentária, a que mais se destaca são os chapéus dos vaqueiros, dobrados para cima na frente e enfeitados de miçangas, canutilhos, paetês e longas fitas coloridas que recobrem toda a sua volta até próximo às barras das calças dos brincantes.

Juntamente com os zabumbas, os chapéus são características marcantes nesse tipo de sotaque.

A confecção e preparação dos instrumentos são realizadas pelos próprios brincantes. A arte de aprender a tocar esses instrumentos dá-se na própria sede do bumba-boi e tem como mestres as pessoas que já estão há mais tempo no grupo.

De ritmo vibrante, os instrumentos musicais são tocados agressivamente pelos brincantes, num compasso acelerado que produz um som alucinante. Há um predomínio dos tambores de fogo e dos zabumbas. Estes constituem o ritmo. Os passos da dança são mais difíceis de serem acompanhados.

## 5.2 . Sotaque de matraca

> *O boi de matraca é o boi que mais contágio envolve e se reveste de um som tão típico quanto admirável, ademais de ser o mais ousado e aguerrido, e popular, e frenético.*[93]

Conhecido de todo o povo maranhense, por ser o sotaque que, basicamente, constitui os grupos da ilha de São Luís, os *bois de matraca*, como são denominados, são os mais representativos, solicitados e encarnados pela população maranhense, não só por ocasião dos festejos juninos, mas também nas apresentações fora de época.

Mas o que são matracas? Matracas são dois pedaços de madeira, pau-d'arco, de tamanho variado, dependendo de quem as toca, os quais produzem um som estridente, frenético, barulhento. De origem indígena, elas foram introduzidas no bumba-meu-boi por volta de 1868, causando grande admiração ao público que se divertia com a brincadeira. Não é necessário estar fantasiado ou mesmo ser brincante de boi para acompanhar o toque dos matraqueiros. Basta ter seu par de matracas e saber tocar o ritmo certo.

Mesmo sendo as matracas o instrumento mais marcante desse tipo de sotaque, são usados ainda o maracá, o tambor-onça e os pandeirões.

Neste sotaque destacam-se, em grande número, os caboclos-de-pena, personagens luxuosas, que fazem um grande círculo e ao som das matracas e pandeirões vão distribuindo energia contagiante, vibrante, aos admiradores da

---

[93] FRANÇA, J. S., *O bumba-meu-boi*, p. 47.

brincadeira. São os caboclos-de-pena que apresentam a indumentária mais rica deste tipo de sotaque.

Apesar de não haver mais a apresentação do auto do boi propriamente dita, há, por diversas vezes, os arremedos,[94] que duram de dez a quinze minutos. Logo após, começam as sessões de toadas, em que amo, povo e brincantes deliram, cantam, dançam e animam as noites de junho.

Os grupos mais representativos deste sotaque são os bumbas-meu-boi da Maioba, Madre Deus, Iguaíba, Tibiri e Mata. Sendo os mais solicitados, segundo pesquisa de campo, Maioba, Maracanã e Iguaíba, por suas tradições e seus cantadores.

O Boi de Maracanã é um dos mais antigos de São Luís. Hoje, comandado e organizado por Humberto Mendes. É um grupo rico em personagens.

O Boi da Maioba é outro grupo muito forte. Em 1997, ano em que completou seu centenário, mostrou toda sua tradição e maturidade. Segundo Américo Azevedo Neto *seu ritmo é o mais facilmente reconhecível entre os bois da ilha por ser o mais cadenciado e com maior idéia de marcação.*[95]

O Boi de Iguaíba é famoso por possuir um dos melhores e mais afinados cantadores, Sr. José Alberto ( São Luís, 57 anos ). Consegue conduzir um enorme batalhão de pessoas sem perder o ânimo e a emoção. Os participantes do boi têm como objetivo maior brincar e ver as outras pessoas brincando com eles, isto é, não há grande preocupação com a representação do auto em si. Por isso, o número de personagens é mais reduzido.

---

[94] Arremedo – apresentação de pequeno trecho do auto do bumba-meu-boi.
[95] AZEVEDO NETO, A., op. cit., p. 41.

unesp

Existem dezenas de outros grupos do sotaque de matraca na ilha de São Luís, porém são considerados grupos menores, menos conhecidos. Alguns vêm crescendo de ano a ano, como o de Matinha e o de São José de Ribamar. Outros, ainda, permanecem no anonimato.

O que há de comum em quase todos os bumbas de São Luís é que durante suas apresentações são certeiras as toadas de *guarnecer*, *lá vai*, *toada de cordão,* em que as índias e cabaclos-de-pena mostram suas fantasias e coreografias; *o auto*, as *toadas de matança* e as de *despedida*.

As toadas dos *bois de matraca* são sempre criadas com base em temas atuais, relacionados com a vida do povo que constitui o grupo, ou a algum problema social que o envolve. Em muitas, dá-se a exaltação da terra natal, a grande São Luís, ou ainda para falar de alguma entidade espiritual.

Obviamente que nenhum dos grupos de boi apresenta apenas influência dessa ou daquela raça. Há, na verdade, uma mistura de caracteres que constroem os sotaques. Nos *bois de matraca*, há uma maior influência indígena, tanto nos passos da dança quanto na indumentária, na sua maioria constituída de penas de pavão ou avestruz. Os chapéus são enormes e todos formados de penas coloridas. Os zabumbas desaparecem, dando espaço para os pandeirões e as matracas, que apresentam batidas semelhantes, caracterizando o batuque dos índios. Porém ainda permanecem o maracá e o tambor-onça.

De ritmo lento e dolente tanto nas toadas, como na dança e nas apresentações, ele é contagiante pelo fato de chamar o público a participar da dança juntamente com os brincantes. O auto é mantido sem grandes alterações. Segue-se de perto a estória original, principalmente os de São Luís.

unesp

O bailar é mais distenso, ficam todos bem à vontade, fazendo passos rápidos e bruscos num círculo fechado pelas índias e caboclos-de-pena. O que mais chama atenção neste sotaque é a batida frenética das matracas e dos pandeirões.

**5.3 . Sotaque de pindaré**

> *No Maranhão, enraizado no místico, sem sofrer muito acentuadamente o ataque aniquilador do progresso, neste clima de quase província, o Bumba-meu-boi torna-se dia a dia acrescido de novos elementos de dinamização folclórica, sem perder todavia suas constantes essenciais.*[96]

Pindaré é mais um sotaque que contribui para a literatura oral popular na forma do bumba-meu-boi maranhense. É a variante do sotaque de matraca; portanto, de descendência indígena também.

Nesse sotaque, tanto as matracas quanto os pandeirões possuem tamanhos menores. O toque de ambos dá-se de forma mais leve, dolente, relaxado e, para ser mais enfático, preguiçoso. Sua melodia é mais suave.

O grupo mais representativo é o Boi de Pindaré, nome do município maranhense que lhe deu origem. Criado pelo falecido João Câncio e divulgado pelo cantador e compositor Bartolomeu dos Santos, o famoso e conhecido do povo maranhense Coxinho, criador da toada *Urrou do Boi: meu novilho brasileiro,* hoje, considerada *Hino do Folclore Maranhense*, que adiante será apreciada.

Porém, há outros grupos desse mesmo sotaque, que se vêm sobressaindo nos últimos anos, tanto em nível de divulgação como de estudo. A

---

[96] SANTOS, J. de J., *O bumba-meu-boi do Maranhão*, p. 14.

exemplo, veja-se a dissertação de mestrado de Maria Michol Pinho de Carvalho - *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão* - que trata da análise da tradição e modernidade na cultura popular, com ênfase neles: o Bumba-meu-boi do Maracanã, já citado, e na famosa Turma de São João Batista, fundada pelo Sr. Apolônio Melônio, localizada no bairro Floresta, periferia de São Luís.

A turma de São João Batista, como é conhecido o boi de Apolônio Melônio, é um grupo que, segundo Michol, tem fortes características de modernidade. Não se apresenta só por se apresentar. Mostra as maravilhas do seu guarda-roupa, dos instrumentos e do seu ritmo com muita disciplina. Neste grupo, não existe a Catirina, porém há bastante capricho nos cazumbás, inclusive na sofisticação de suas máscaras. Seu enredo é constituído basicamente de toadas e danças que animam o público.

Na entrevista realizada com a própria Michol, Secretária do Centro de Cultura Domingos Vieira Filho, ela fez um paralelo entre o Boi de Maracanã e a Turma de São João Batista:

> *E resolvi estudar um outro boi que estava em processo de modernização. O Boi do Sr. Apolônio Melônio, do bairro da Floresta - Sociedade Junina Turma de São João Batista - que é do sotaque da baixada ou de Pindaré, considerado por muitos como uma variação do sotaque de matraca, porque usa basicamente os mesmos instrumentos: pandeirões, tambor-onça e as matracas; sendo que é considerado outro sotaque porque o fato de usar os mesmos instrumentos, não significa que seja do mesmo grupo, do mesmo ritmo. Então, a gente considera um outro sotaque porque tem um ritmo e uma maneira de cantar e dançar diferentes do boi da ilha. O boi da ilha toca as matracas de uma maneira frenética, acelerada. Já o boi da baixada de Pindaré é de uma maneira mais lenta, mais calma. E há outras diferenças, por exemplo, o guarda-roupa, sobretudo no tocante ao chapéu. Os*

*chapéus do Sr. Apolônio são aqueles grandes, bordados de veludo e com penas de ema. Além do guarda-roupa há diferenças na coreografia, na maneira de dançar; há diferenças nas personagens, por exemplo, o Boi de Sr. Apolônio tem os Cazumbás, que é uma personagem característica do boi desse sotaque. E outras características: o ritmo, a maneira de tocar as toadas, a maneira de dançar, o guarda-roupa, enfim, todo o conjunto aponta para uma outra faceta do boi.*

## 5.4 . Sotaque de orquestra

*Esse estilo é totalmente diferente no conjunto de instrumentos dos demais. Tem uma orquestra, evidenciando a parte do sopro e cordas ( saxofones, banjos, clarinetes, flautas, etc.) e mais um bumbo, tambor-onça, maracás, além de algumas poucas matracas.*[97]

A grande maioria dos folcloristas e estudiosos do bumba-meu-boi maranhense afirmam que este é o mais novo dos sotaques. É o mais encantador e romântico, porque, ao participarem do espetáculo, a música e a coreografia envolvem as pessoas. Quando se dão conta, já estão dançando junto com os brincantes.

A temática das toadas está geralmente ligada ao amor; o ritmo e a melodia são suaves, porém de uma animação contagiante. Neste sotaque são usados quase todos os instrumentos musicais: pistons, sax, clarinetes, banjos, zabumbas, tambor-onça, maracás; porém, os de sopro sobressaem sobre os demais. Não há rigidez quanto ao uso de tipos determinados; eles não são fixos.

Seu aprendizado é um pouco mais complexo, pois são instrumentos que requerem maior tempo e dedicação dos brincantes para

---

[97] REIS, J. R. S. dos., *Bumba-meu-boi*, p. 05.

aprenderem as técnicas, porém muitos de seus componentes, quando não são contratados para tocar na banda, aprendem com os outros integrantes do grupo.

A percussão parece com a do Sotaque de Zabumba; portanto, mais elegante, suave, envolvente e bem diferente daquela dos demais. Mantém algumas características de um ou de outro grupo. Sua indumentária tem as mesmas características fortes das dos Bois de Zabumba. Morros, Axixá e Rosário são os grupos mais representativos do sotaque de orquestra. O Boi de Axixá, cujo nome se originou do próprio município que sedia a brincadeira, é o mais significativo. Ficou conhecido por seu ritmo suave e gostoso de dançar e pelas famosas toadas: *Bela Mocidade* e *São Luiz,* dos cantadores e compositores J. Inaldo e Francisco Naiva.

O grupo de Rosário, originário do município de mesmo nome, possui ritmo menos acelerado que o de Axixá e seu estilo se distancia das características iniciais deste sotaque. Sua indumentária não é padronizada como a dos demais. Geralmente, apresenta dois bois na roda na hora da dança.

A grande maioria dos grupos de bumba-meu-boi, originários de cidades próximas a São Luís, se apresentam na capital por ocasião dos festejos juninos. Muitas vezes até se batizam; logo em seguida retornam à cidade de origem.

## 6 . A expressão músico-poemática das toadas do bumba-meu-boi maranhense

Toada são versos para serem cantados. Líricos, épicos ou satíricos, não importa o gênero. O importante é que expresse o sentimento de um grupo, gere zoada, chame atenção de pessoas, toque-as profundamente. É uma forma de romance lírico cuja temática preferencial é o amor; canção curta de conteúdo fácil de ser assimilado.

Espalhada por todo o Brasil, não possui um caráter definido, visto que se adequa às particularidades de cada região. É o mesmo que moda, não é rígida nem fixa. É uma canção que transmite melancolia, sentimento, formada, geralmente, de estrofe, refrão e melodia simples, variada, que abranda corações.

A *toada* representa muitas manifestações artísticas importantes, pois revela o *back ground* do inconsciente coletivo popular. Nessas expressões populares ela se insere. Mostra, ainda, uma intertextualidade, interpenetração, inter-relação de culturas e civilizações, pois que é uma expressão do povo, folclórica, profunda. Pode ser comparada a uma melopéia, arte de compor melodias.

Hoje, ela é uma peça musical que serve de acompanhamento à recitação de texto. Na Idade Média, essa expressão artística foi rever o conteúdo da herdeira colonização portuguesa e trouxe toda essa expressão artística e literária e, naturalmente, amalgamou-se aqui com o processo da civilização brasileira. Note-se, também, que a toada faz parte da base da pirâmide social, pois é produto da massa, das classes subjugadas.

Largamente conhecidas do povo maranhense, as *toadas* de bumba-meu-boi ocupam lugar de destaque na vida de todos, principalmente dos brincantes e

organizadores desse folguedo. Elas fazem parte de um fértil e variado universo comunicativo, pois expressam as tradições, emoções, sentimentos, sonhos, realidades; enfim, um turbilhão peculiar de concepções vividas pelas pessoas, ao longo das gerações.

É através das letras que se percebe a mistura de sentimentos, marcados, muitas vezes, por contradições e dualidades. Nesse contexto, serão apreciadas quatro das mais conhecidas e representativas toadas do bumba maranhense, retratando o pensamento dos envolvidos na brincadeira,[98] suas crenças, lendas, linguajar próprio, mundo em que estão imersos, assim como o processo de elaboração das letras, seu conteúdo, temática, origem e difusão, cantadores, profissões e o desencadeamento de reações causadas pela disseminação das toadas, e ainda melodia e ritmo.

A trajetória seguida por quem compõe as *toadas* é muito simples: um assunto qualquer pode servir de motivo para a canção, porém as frases são trabalhadas de acordo com o ritmo que tais pessoas pretendem conseguir. Geralmente, a expressão em língua portuguesa é clara, de fácil compreensão pelo povo, frases curtas para serem gravadas na memória.

> *Qualquer assunto pode ser motivo para uma toada, dependendo da imaginação, da criatividade, da memória do seu autor, capacidade, que fazem com que ele dê vida a um tema, transformando a matéria-prima, a palavra, num produto final, a toda, apreciado e louvado por todos.*[99]

[98] Para conhecimento do texto prosaico, veja-se o capítulo II.
[99] CARVALHO, M. M. P. de., *As toadas no universo do bumba-boi maranhense,* p. 28. ( inédito )

O cantador sente no ritmo, na letra, no fazer artístico e no seu "mise en scène" a melodia e a música. A música aqui é o mesmo que ritmo; está ligada diretamente à melodia. Ritmo associa-se aos instrumentos e marcação dos mesmos; e melodia refere-se ao modo de cantar. O cantador é aquele que tem uma memória "infalível", guarda tudo na cabeça, é cheio de graça, beleza, encanto e apaixonado pelo que faz. É ele o responsável pela afinação da voz e dos instrumentos, energia e beleza da brincadeira. Tem o dom de transformar as palavras em música. Nesse processo de transformação, a criatividade e a memória do autor são peças relevantes para que se dê vida a um determinado tema. Essa tarefa aparentemente difícil se torna fácil para quem se identifica com a arte de fazer canções. É o cantador, ainda, o responsável pela boa ou má recepção do público para com o espetáculo. Por isto, ele tem que ser uma figura carismática e popular.

Entre os cantadores de boi mais conhecidos de todos os tempos estão: Humberto Mendes do Boi de Maracanã; José Alberto do Boi de Iguaíba; Chagas do Boi da Maioba; João Chiador do Boi de São José de Ribamar; Apolônio Melônio da Turma de São José Batista; Menoel Leôncio do Boi da Madre Deus; José Apolônio do Boi de Caratatiua; Francisco Naiva do Boi de Axixá e Bartolomeu dos Santos do Boi de Pindaré.

O público, acostumado com a brincadeira, já tem um perfil traçado do bom cantador, aquele de notável caráter e dom da palavra e da rima, pois toada que se preze tem de possuir rima e, para rimar, o cantador necessita entender da arte de fazer versos. Primeiro, as palavras são escolhidas cuidadosamente de acordo com o tema da canção, depois rimam umas com as outras e, por último, cria-se a melodia adequada. Sendo assim, são levadas em consideração a frase, a música, a rima e a

melodia. Estes requisitos harmoniosos entre si são essenciais para que a toada caia no gosto popular. Feita a montagem da música, começa o ritual de aprendizagem da letra pelos integrantes dos grupos e, em seguida, são levadas até o público através dos ensaios e das apresentações.

Percebe-se nas letras das toadas que, em quase sua totalidade, retratam o lirismo-pátrio, próprio de um grupo ufanista, no caso, o popular maranhense, ressentido da perda do passado de glórias de renome que essa terra possuía, porque o Maranhão, historicamente, era uma terra de referência nacional. Possuiu um bom parque industrial no país. Foi um Estado progressista. Tinha uma sociedade burguesa intelectualizada, tanto é que as companhias líricas, os artistas, músicos, etc., primeiro chegavam a São Luís e depois se dirigiam a outros centros brasileiros. Ganhou o epíteto de Athenas Brasileira, correndo ainda hoje o mito de que o Maranhão fala o melhor português. Existia um desenvolvimento social[100] que não passava despercebido aos historiadores e nem poderia ser colocado como algo secundário. Com o término da guerra da secessão americana e a abolição da escravatura, o Maranhão mergulhou em graves dificuldades econômicas das quais não pôde se libertar, persistindo esse atraso social, político e econômico até a década de 70, quando passou a assistir a um revigoramento econômico-financeiro e cultural.

Eis algumas das principais temáticas: exaltação da mulher amada; louvação da terra natal; mitos e lendas; exaltação do próprio folguedo; morte de membro querido da brincadeira; exaltação do progresso, assim como suas conseqüências; e denúncias políticas.

[100] No período da guerra da secessão americana, São Luís teve notável surto econômico-social. Seu comércio se fazia diretamente com os portos americanos do norte.

As letras das toadas demonstram o modo de pensar dos cantadores, que misturam crítica, poesia, revoltas e crenças, patriotismo e arrebatação amorosa num elevado grau de comunicação de massa. Funcionam como uma espécie de retrospectiva do ano, mexendo, portanto, com o ideário (lado sócio-psicológico) dos admiradores do folguedo.

No ritual do bumba-meu-boi, como referido, existem cinco tipos de toada, dispostas de acordo com a seqüência de apresentação. São elas: as de *guarnecer; lá vai; chegada; urrou; e despedida.*

É bom lembrar que as toadas a serem apreciadas neste trabalho foram selecionadas de acordo com o sotaque dos grupos de bumba.( cf. cap. V )

Há ainda as belas *toadas de cordão* que chegam a apresentar maior diversificação temática, pois os cantadores aproveitam a criatividade para retratar suas inquietudes, porém com uma restrição: letra de fácil apreensão para que caia no gosto popular, na simpatia do povo.

As *toadas* de *pique e repique*, isto é, aquelas em que um cantador desafia outro, provocando-o por meio do uso de tom satírico, não chegam a fazer parte do auto propriamente dito, mas são muito utilizadas pelos *amos de boi*. Esse tipo de canção já foi muito comum entre os grupos de bumba. Hoje, acontecem em menor escala, com menos freqüência.

Essas solfas ocupam um lugar de relevância no ritual do bumba-meu-boi, pois, grande parte das apresentações se resumem ao conjunto delas. São elas que animam e chamam a atenção do público para a dança e a cantoria e, de certa forma, ajudam a divulgar o folguedo pelo Brasil.

unesp

> *No rico e variado universo do bumba-meu-boi maranhense as toadas ocupam lugar de destaque, representando uma forma peculiar de expressão, um instrumento de comunicação de grande alcance, no qual a vitalidade, o dinamismo e a beleza dessa manifestação se refletem, deixando a mostra de maneira bem patente todo o turbilhão de idéias, emoções e sentimentos que perpassa a alma do povo – seu principal participante e alimentador.*[101]

É através das músicas que os donos de bois adquirem alguma renda para manter a brincadeira. Por isso, quando surge a chance de gravar um disco, seus componentes fazem esforços para brilhar e mostrar o melhor. Nesse sentido, brincantes e organizadores entram num verdadeiro ritual: escolhem os melhores tocadores, as melhores toadas e o mais afinado dos cantadores; corrigem todos os erros de português das letras; afinam os instrumentos e soltam as vozes. Elas representam um símbolo de ligação no processo de comunicação. Sendo assim, desencadeiam sentimentos e provocam reações entre componentes e admiradores da manifestação. A intensidade dessa comunicação é marcante nas camadas populares, pois estas respondem positiva ou negativamente aos recados enviados nas canções. É como se a aceitação ou não das mensagens acontecesse de acordo com o eco da toada. Cumpre observar que, com a divulgação extensa e maciça das expressões artísticas populares, a classe média se viu atraída pelas toadas, inclusive promovendo-as e fomentando-as.

Essas canções, de certo modo, têm o poder de envolver as camadas populares.

Eis, então, algumas dessas toadas e o variado teor temático:

---

[101] CARVALHO, M. M. P. de., *As toadas no universo do bumba maranhense*, p. 26. ( inédito )

Foi um dia de glória
De muita alegria para o meu coração
Quando nos reencontramos
Brincando no Boi de Bequimão

Eu te dei uma flôr
Sufocado de emoção
Você retribuiu com beijos
Transbordando de paixão

Este é um fragmento da toada *O Sonho*, parte do disco do Bumba-meu-boi de Bequimão, Sotaque de Orquestra, 1992. Aqui o cantador, Germano, exalta sua alegria em reencontrar sua amada.

São Luiz
Cidade dos azulejos
Juro que nunca te vejo
Longe do meu coração
Porque tu és
A ilha mais maravilhosa
E cada vez mais formosa
Capital do Maranhão

Somos felizes porque tu és
Um pedaço do Brasil
A terra deste povo varonil
Terra do orgulho de nossa nação

Nesta, denominada *São Luiz*, gravada em 1981, o compositor Francisco Naiva do Bumba-meu-boi de Axixá, refere-se à bela ilha de São Luís, exaltando o orgulho de seu povo em ser um pedaço importante do imenso Brasil.

Na praia dos lençóis
Tem um touro encantado
E o reinado
Do Rei Sebastião
Sereia canta na croa
Na mata o guriatã

Neste pequeno fragmento da toada *Maranhão, meu tesouro, meu torrão*, que será analisada em seguida neste trabalho, o compositor, Humberto Mendes, refere-se à lenda do Rei Sebastião e ao mito da sereia encantada.

O Maranhão tá ficando alinhado
Já diversos bangalô que tenho diferençado
A Rianil, Pernambucana
Fazenda tem buzinado
Mas aí tem uma cousa
Que vai nos atrapalhá:
Algodão já tá baixando
Farinha não tem que baixá...

Evaristo do Damasio escreveu esta toada em 1923, fazendo alusão ao progresso e às grandes fábricas de tecido ( fazenda ) que começavam a se instalar em São Luís – Rianil e Pernambucana – com esse avanço chega também o aumento do custo de vida e da inflação.

Ainda nessa mesma linha de exaltação do desenvolvimento do Maranhão, tem-se a toada *O Progresso do Maranhão*, de Manoel Leôncio ( Mané Onça), que trata da inauguração da ALUMAR ( da multinacional ALCOA ), empresa instalada em solo maranhense que exporta minério para outros países e que abriu suas portas para muitas famílias maranhenses trabalharem.

Deus abençoe
A grande rede do progresso
Que se estendendo
Em São Luís do Maranhão

Oi rapaziada
Quem viver verá
A ALUMAR inaugurar

Tenho a certeza
Que ela vai dar condição

Prá milhares de famílias
Assegurar o pão

A exaltação do próprio folclore é feita por Coxinho, na toada abaixo descrita.

Meu Maranhão
Tem gado com fatura
Do meu São João
Padroeiro

Pode andar
Na bola do mundo inteiro
Mas o folclore maranhense
É o melhor
De nosso país

Aqui, uma pequena mostra das toadas que fazem parte da seqüência de apresentação do bumba-meu-boi.

a) Guarnecer – *Batalhão Pesado*

Batalhão pesado
Faz contrário esmorecer
Te arreda da frente
Que o boi da Maioba
Vai guarnecer

Que veja agora
O peso das minhas toadas
Vem ver, conferir na balança
Turma vencedora
Vai fazer terra tremer

Esta toada é do compositor João Chiador, gravada em 1991, quando este ainda era cantador do Boi da Maioba. Hoje, ele é cantador do Bumba-meu-boi de São José de Ribamar. Aqui, faz-se referência à chegada do grupo para o começo das apresentações.

b) Lá vai – *Herói do Munim*

Coração eu cheguei
Para dar a você
Uma nova alegria
Com muito prazer
Eu voltei a trazer
O que esperava noite e dia

As toadas de chegada são cantadas quando o grupo de boi chega ao local de apresentação. Esta é do Bumba-meu-boi de Bequimão, 1992, de composição do Sr. Lucas. Revela a alegria em mostrar a brincadeira.

c) Urrou do boi - *Urrou*

Urrou meu boi
Lá em cima do lajedo
Urrou, urrou
E depois gemeu
Pelo urro eu reconheci
Esse novilho é meu

O Sr. Gago, da turma de São João Batista, do bairro da Floresta, 1985, gravou essa toada que trata da ressurreição do boi.

d) Despedida – *Adeus meu povo*

Adeus meu povo
Eu já vou
É hora de viajar
São João já me chamou
Eu não posso mais ficar
Para o ano eu volto aqui
Pra vocês vê meu boiar

Mais uma contribuição musical do folclore maranhense. Esta toada é da Turma de São João Batista, 1985, de composição do seu Dedé. Trata da despedida do grupo do local de apresentação. Momento de encerramento do auto.

Observando-se o conteúdo distribuído no grupo de toadas aqui selecionadas, nota-se a mistura dos mais variados elementos existentes nessas criações populares. Uns realçam o ponto-de-vista de seus compositores, que valorizam ora uma posição crítica, ligada à realidade, ora os acontecimentos vividos dia-a-dia. Outros preferem mostrar suas paixões, ilusões e/ou o patriotismo, ufanismo ligados ao rincão de origem.

888/00

É nessa dualidade temática que repousam as toadas de boi; na verdade, mostram a realidade de seu povo e de sua época, revelando os fatos marcantes, assim como as grandes mudanças econômicas vividas em determinado momento. É nesse sentido que se podem considerar as cantigas de bois como verdadeiras retrospectivas da História da Humanidade, ganhando a cada ano suas alterações, roupagens diferentes de acordo com as mudanças dos fatos históricos.

Partindo do pressuposto de que uma obra literária não precisa, necessariamente, ser constituída apenas da linguagem erudita, podendo haver, também, o uso da linguagem popular, é que se trouxe à tona a apreciação músico-poemática das toadas do bumba-meu-boi maranhense que, sendo formadas por uma linguagem basicamente cotidiana e construídas sem muita preocupação com os rigores da gramática normativa, trazem consigo toda uma gama de conhecimentos de tradição oral-popular e mostram aspectos da realidade de seu povo, em seus traços de identidade.

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto

Torna-se importante ressaltar, então, que a Literatura ( sendo considerada por muitos como *arte da palavra* ) não se fecha para aqueles que têm a necessidade de utilizá-la para se exprimir, ainda que através do modo popular ou cotidiano. Obviamente que não se está propondo um esquecimento ou abandono da linguagem erudita, porém, quer-se enfatizar que uma e outra são importantes para a arte literária.

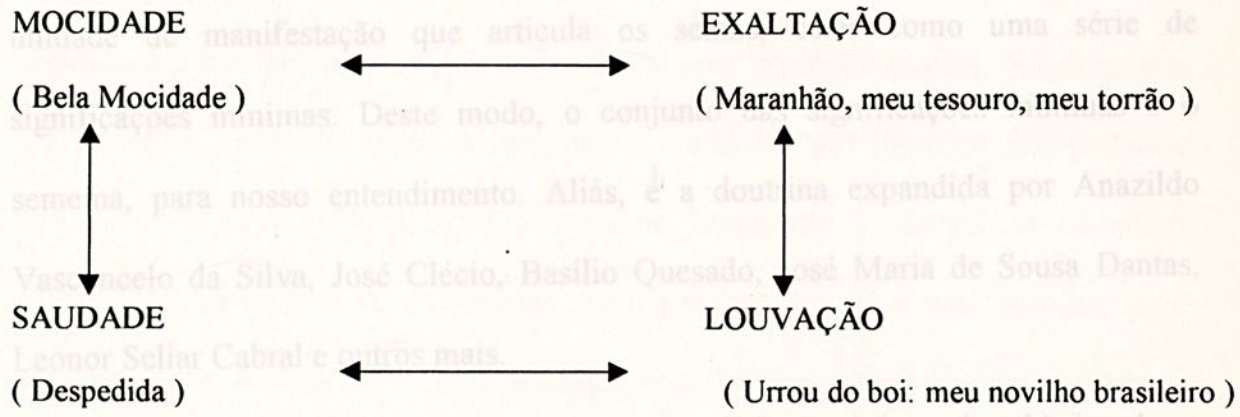
## 6.1 . A forma poética do bumba-meu-boi

As toadas aqui selecionadas - *Despedida*, sotaque de zabumba; *Urrou do boi: meu novilho brasileiro*, sotaque de pindaré; *Maranhão, meu tesouro, meu torrão*, sotaque de matraca; e *Bela Mocidade*, sotaque de orquestra - não obedecem a um rigor metodológico crítico, dado que a temática nelas abordadas é vasta, ampla. Contudo, para que o trabalho pudesse participar de textura própria de uma dissertação de mestrado e oferecesse um *outlook*, um panorama, uma visão do mundo em que estão imersos os integrantes do folguedo, quatro pontos relevantes serão enfocadas: *a mocidade, a saudade, a exaltação e a louvação.* Esses pontos podem ser conjugados, um tanto quanto amplamente, numa díade. De um lado, a mocidade se articula com a saudade. Do outro, a exaltação se relaciona com a louvação, acontecendo, então, uma relação entre esses significantes. Não são antíteses. Aqui não se pensa no plano estabelecido por Saussure, como expressa Charpentier,[102] por exemplo, afirmando *só haver sentido na diferença.* Realmente, este autor, retomando as idéias da teoria do mestre genebrino, o faz com muita

[102] CHARPENTIER, E., *Iniciação à análise estrutural,* p.18.

ênfase. O plano da imanência, próprio da corrente semiológica, coloca em destaque que um significado só toma sentido se se contrapuser a outro. "Verbi gratia": o alto só se distingue no nosso psiquismo em virtude de existir o baixo; o branco, por causa do preto. Provavelmente, é a esse plano da imanência[103] que Charpentier se refere. Deste modo, portanto, o sotaque de orquestra só é sentido como tal porque se contrapõe aos demais.

## DÍADE




[103] Como se sabe, existem três planos: o da imanência, o plano narrativo e o plano discursivo. O primeiro é mais importante, aliás teoria exaustivamente trabalhada por Greimas, Barthes, etc., e os adeptos da nova teoria do texto ou lingüística textual.

Esta idéia de expressão e conteúdo tem sido bastante trabalhada por lingüístas, a exemplo de Chomsky, que colocou em distinção a estrutura de superfície e a estrutura profunda. Charpentier e sua equipe devem ter retomado essas idéias Chomskyanas. O certo é que, para tornar nossa idéia simples, objetiva e pertinente, contrastemos os sememas[104] acima referidos: a mocidade, a saudade, a exaltação e a louvação.

Convém que situemos os termos que vão ser utilizados na nossa hermenêutica, a saber: semema, sema, objeto poético, isotopia, "eu" lírico e "eu" existencial. Entre as várias definições para semema toma-se aquela como uma unidade de manifestação que articula os semas, estes como uma série de significações mínimas. Deste modo, o conjunto das significações mínimas é o semema, para nosso entendimento. Aliás, é a doutrina expandida por Anazildo Vasconcelo da Silva, José Clécio, Basílio Quesado, José Maria de Sousa Dantas, Leonor Scliar Cabral e outros mais.

O objeto poético, entendemos partir do texto ( que é real ) tirando-se daí suas próprias articulações. É o sistema de relações construído, configurado como uma estrutura lógico-significativa. Naturalmente, o texto visto como um encadeamento sintagmático de signos ou um enunciado falado ou escrito.

[104] Feixe de traços distintivos.

Isotopia foi tomada de Greimas e colaboradores:

> *De caráter operatório, o conceito de isotopia designou inicialmente a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade.*[105]

A permanência dos semas se repete em vários sememas, passando a ser uma categoria de leitura. No nosso entender, isotopia de leitura. Daí surgir o sema isotópico.

Quanto ao eu "lírico e ao "eu" existencial , tomamos os dois como integrantes de uma unidade poética. O primeiro é o sujeito da enunciação poética; o segundo é o emissor poético que se confunde com a própria poesia. No dizer dos pesquisadores retro-elencados, a face interiorizada do "eu" lírico. A fala psiquica articulando-se com a fala física ( enunciação, enunciado ), também se articulam com o "eu" lírico e o eu existencial. Naturalmente, foi feita uma escolha, pois também estão a disposição dos pesquisadores termos como monema, lexema, gramema, classema, virtuema e outros mais situados em diferentes correntes epistemológicas.

---

[105] GREIMAS, A. J., *Dicionário de semiótica, pp 48, 245-48.*
*iteratividade - é a reprodução, no eixo sintagmático, de grandezas idênticas ou comparáveis, situadas no mesmo nível de análise.*
*classemas - o subconjunto de semas genéricos que, com o semantema e o virtuema constitui o semema.*
*Semantema - é o subconjunto de semas específicos.*
*virtuema - subconjunto de semas conotativos.*

De fato, a mocidade é diferente da saudade. A exaltação embora ligeiramente diferente da louvação, se articula com esta. Portanto, a díade a ser apreciada não se contrapõe, ela constitui duas camadas que se conjugam: a mocidade com a saudade; a exaltação com a louvação.

Na toada *Despedida* a saudade, em plano significante, ou respigando-se a teoria estruturalista, o semema saudade deflagra os semas de ausência, perda, afastamento, etc. A saudade se prende também à solidão, às coisas distantes ou extintas. É para esses significados que o cantador remete. Será uma ausência triste. Uma despedida emocionante ( tanto que "faz a gente chorar" ). A saudade se contrapõe à presença, pois ela mesma é ausência. No poema, a saudade é a despedida. O dualismo saudade e mocidade podem constituir duas categorias, conforme Dantas,[106] opostas e equacionadas na tensão organizada pelos dois poemas. A idéia de perda, que é a saudade, encontra a sua direção semântica em mocidade.

A mocidade, pelo contrário, é roforçada por outro semema ( bela ) que enfatiza a primeira, constituindo-se os dois um sintagma, não só frasal quanto também fonológico-fonético.

Os semas deflagrados por mocidade sugerem estado de ser feliz, vigor físico, capacidade bio-psíquica, ímpeto, juvenilidade. Daí, considerar-se o primeiro elemento desta díade: um estado de ser feliz muito agradável, pois ela é bela, muito bonita. A mocidade para o cantador é um estado de vida perfeito.

A mocidade e a saudade revelam-se uma oposição bastante pertinente no fazer poético do cantador. A razão e a emoção são desveladas nessa

---

[106] DANTAS, J. M. de S., *Análise literária de 16 poemas*, p. 22.

díade poética, pois a saudade chama de volta o que foi perdido, a juvenilidade. Essa tensão poética, chamada pela memória, também recorda o passado, presentificado nos versos que constituem a toada. Realmente, a mocidade se torna presente, altamente sentida, em virtude da despedida.

O ser humano gosta de nomear tudo que o cerca e traçar-lhe uma conduta. Neste caso, o cantador chama à presença um mundo que já não existe, mas é recorrente na sua verdade interior.

Mocidade e saudade concentram uma existência idealizada do cantador. É o mundo sonhado pelo artista popular. A naturalidade da expressão, por incrível que pareça, reforça a plurissignificação e a polissemia.

Numa decodificação de superfície é possível que o leitor apressado veja os dois sememas em um mesmo plano. Afinal, a mocidade já se foi. A saudade também trata do que se foi. Ambos numa linha daquilo que já passou. O cantador nos conduz a uma reflexão poética, humana e existencial. O seu "eu" lírico se mostra perfeito nos limites do velamento do "eu" existencial.

Assim, cada unidade de significação sugerida pelo poema firma o eixo das duas isotopias consideradas: a ausência do amor da mulher retratada e a presença do vigor juvenil que deu ao poeta a posse dessa mulher.

Exaltação e louvação completam o quarteto em tela. A nosso entender, o segundo resume o primeiro. As oito estrofes de louvação podem ser recapituladas nas três estrofes de exaltação. Cremos que os semas deflagrados pelos dois termos e as isotopias contidas nos dois poemas em questão ampliam, de modo soberano, o "eu" lírico nos dois poemas.

unesp

O desvelamento poético se faz sucessivo e linear. Realmente, "novilho brasileiro", "viva meu Maranhão", "no nosso país brasileiro", "todo mês de junho", "viva a bandeira brasileira", etc., assim como "Maranhão, meu tesouro, meu torrão", "terra do babaçu", "no mês de outubro", "no Maracanã", "esta herança foi deixada por nossos avós", "pra compor tua história, Maranhão", não fazem nada mais do que reforçar a isotopia "louvor orgulhoso".

Esta é a isotopia trabalhada pelo autor que se configura nos dois pólos. Da exterioridade patriótica ( o ideal coletivo, o imaginário nacionalista ) e a interioridade do seu ideal individual.

Os dois poemas reforçam a exterioridade do ideal coletivo do cantador a qual permite o processo de afirmação da interioridade individual.

Em nível prosódico que, como se sabe, é a manifestação do plano da expressão, os sememas se realizam majestosamente, com abundância de vogais abertas, altas, sonoras. Então, o objeto poético das duas toadas faz emergir as suas próprias articulações, o que é a especificidade do discurso poético.

Uma rápida leitura, seja ela apreciativa, seja reflexiva, seja assimilativa, prova a mancheias o que se disse acima, a exemplo de "Maranhão", "torrão", "toada", "babaçu", "praia", "lençóis", "juçara", "Viva", "Nazaré", "Pindaré", "Marçal", "Estado", "caiado", "brasileiro", etc.

Os quatro sememas constituem uma unidade poética altamente expressiva. Permite-nos observar a constatação da fantasia do indivíduo ( o cantador ), a constatação da realidade do mundo ( aqui incluamos o próprio batalhão do boi ) e as proposições colocadas em plano poético pelos versos.

unesp

A exaltação quer dizer excitação, imaginação exaltada, sentimento apaixonado, manifestação ardente, tornar alto, elevar, engrandecer. Parece-nos que é aqui que repousa a principal isotopia dos dois poemas: a celebração patriótica pelo louvor. É evidente que os autores dos poemas o fazem com os instrumentos de sua notável arte poética popular utilizando-se do bumba-meu-boi.

Destarte, os quatro poemas se completam, contudo os dois não formam um contraste.

Através da leitura das toadas percebe-se que muitos e válidos são os pontos de vista epistemológicos existentes para a apreciação deste objeto de estudo. Vários e interessantes são os expedientes para que o objeto a ser conhecido possa ser revelado para os leitores. Todos são válidos, sem dúvida, desde que feitos com seriedade, objetividade e dentro das linhas acadêmicas consagradas. Contudo, para que o enfoque das unidades de sentido se tornasse, a nosso alvitre, curioso, intrigante e interessante escolheu-se Roland Barthes. Ele trabalhou a análise textual a partir da divisão do texto em *lexias*, *unidades de leitura*, apropriadas, a nosso ver, para a análise em questão.

Barthes foi um profundo apreciador de textos prosaicos. Desta forma, como ele mesmo escreve, a importância em se estudar um texto, seja ele poético seja prosaico, está em desvendá-lo, em decompô-lo, em se analisar e retirar do próprio texto os subsídios para análise; é ter tempo para classificá-lo, dividi-lo de acordo com seus sentidos, seus *códigos*.

> *A análise textual não procura saber o que determina o texto ( retido como termo de uma causalidade ), mas sobretudo como ele se estilhaça e se dispersa. (...) A nossa finalidade é conseguir conceber,*

> *imaginar, viver o plural do texto, a abertura da sua significância.*[107]

Foi com base nesse pensamento, lendo e admirando as análises de Roland Barthes e tentando aplicar um pouco de suas teorias na apreciação das toadas de bumba-meu-boi, que o escolhemos para o estudo em questão.

A análise barthesiana estuda o texto a partir dos sentidos nele contidos. Os subsídios a serem estudados são retirados do próprio texto. Essa apreciação repousa sobre a desconstituição, desconfiguração dos sentidos do texto, isto é, *o plural do texto.* Sobre isto o autor de *Mitologias* é bastante claro ao afirmar:

> *A análise textual não tenta descrever a estrutura de uma obra: não se trata de registrar uma estrutura, mas antes de produzir uma estruturação móvel do texto ( estruturação que se desloca de leitor em leitor ao longo da História ), trata-se de subsistir no volume significante da obra, na sua significância. A análise textual não se preocupa em saber o que determina o texto ( retido como termo de uma causalidade), mas sobretudo como ele se estilhaça e se dispersa.*[108]

---

[107] BARTHES, R., *A aventura semiológica*, p. 240.
[108] Ibid., pp. 239/40.

Assim sendo, dividiu-se o corpus analisado em *lexias*. Essas foram bastante trabalhadas e ainda continuam sendo objeto de muita atenção nos meios acadêmicos. Foi Roland Barthes quem ampliou e popularizou esse enfoque epistemológico. Pode-se dizer, *grosso modo*, que ele divulgou bastante essa maneira de abordar-se o texto.

O conceito sobre *lexias* está expresso por Barthes da seguinte forma:

> *Vamos decompor o texto que proponho para o nosso estudo em segmentos contínuos e em geral muito curtos ( uma frase, uma porção de frase, no máximo um grupo de três ou quatro frases ); (...) Esses segmentos são unidades de leitura, pelo que propomos chamar-lhes lexias.(...) a lexia é um produto arbitrário, é simplesmente um segmento no interior do qual observamos a distribuição dos sentidos; é aquilo a que os cirurgiões chamariam um campo operatório: a lexia útil é aquela em que não passam senão um, dois ou três sentidos (sobrepostos no volume do pedaço ).*[109]

Outro conceito importante que se fará necessário para o estudo em questão é o de código. Para Barthes

> (...) *os códigos são, simplesmente, campos associativos, uma organização supra-textual de notações que impõem uma certa ideia de estrutura; a instância do código, para nós, é essencialmente cultural: os códigos são certos tipos de já-visto, já-lido, já-feito: o código é a forma desse já constitutivo da escrita do mundo.*[110]

---

[109] Ibid., pp. 240-1.
[110] Ibid., p. 261.

unesp

A transmissão da toada dá-se da seguinte forma: vai ao cérebro do emissor ( o cantador ), em seguida aos órgãos da fala; em ondas sonoras atinge aquela os ouvidos e o cérebro do decodificador, admirador das toadas. Este faz primeiro a decodificação fonológica, depois a gramatical e por fim a semântica. Processo contrário acontece com o emissor. Primeiro ele joga em cena a codificação semântica, depois a gramatical e, por último, a fonológica. Isto é apropriado para a toada, visto que ela é altamente expressiva cantada pelo próprio emissor, no caso o cantador. É ele quem põe a festa em cena, é ele quem vela e desvela o cenário, o palco poético das toadas.

É por isso que a toada é altamente expressiva: ela repousa no significante. Ora, o significante é, segundo Saussure, *a imagem acústica.*

> *Propomo-nos a conservar o têrmo signo para designar o total, e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significante e significado; (...) A imagem acústica é, por excelência, a representação natural da palavra enquanto fato de língua virtual, fora de tôda realização pela fala.*[111]

Então a toada é para ser ouvida, cantada, degustada, e não para ser escrita, para ser lida; embora o conteúdo gráfico seja altamente expressivo, é a camada fonológico-fonética que é expressiva, é ela que dá riqueza à toada.

---

[111] SAUSSURE, F. de., *Curso de lingüística geral,* pp. 80/1.

### 6.1.1 . Despedida

A primeira toada a ser enfocada é *Despedida*, do Sotaque de Zabumba,[112] do Bumba-meu-boi do Lauro, hoje sediado na residência da Senhora Maria da Paz, no bairro da Ivar Saldanha.[113] Com essa música, o cantador e compositor Sr. Aurílio, falecido em 07/03/97, ganhou o primeiro lugar desse ritmo, no Primeiro Festival de Toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão, promovido pelo Sistema Difusora de Comunicação do Maranhão e organizado por um admirador e incentivador do folclore, Sr. José Raimundo Rodrigues.

Eis o texto:

Adeus, menina,
Que já vou embora
Eu vou cantar a minha despedida
Te peço por favor não chores
Vou fazer uma meia-lua
Dando sinal de partida

Vou com tristeza
Por não poder te levar
Adeus são cinco letras
Que faz a gente chorar
Saudade é algo
Distante da nossa mão
Por isso é que ela nasce
No meio do coração

Adeus, adeus
Até outra hora
Você é carinhosa
Mas é falsa
Por isso é que eu
Já vou embora.[114]

---

[112] Veja-se o capítulo 3.
[113] Ivar Saldanha é um bairro localizado próximo ao centro histórico de São Luís e onde fica a sede desse grupo. Um dos poucos que ainda existem nessa cidade do Sotaque de Zabumba.
[114] Essa toada foi gravada por ocasião do 1º Festival de Toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil Ltda. stéreo. 992.553-1.

O Senhor Lauriano Campos de Almeida, conhecido entre o povo do bumba-boi apenas pelo nome de Lauro, começou muito cedo a admirar essa manifestação. Apesar de nunca ter atuado como brincante no boi, sempre teve o compromisso de organizar a brincadeira, que conta, hoje, com mais de cem componentes, sendo comandada por Maria da Paz (esposa).

Quase não gravaram discos. Segundo Maria da Paz apenas um teve relevância, o que foi gravado por um dos mais antigos amos desse grupo, Sr. China. Depois, outro cantador, Sr. Aurílio, gravou três discos, mas que se perderam ao longo do tempo; e por último o Sr. Pereira gravou uma música de bumba-boi no 2º Festival de Toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão.

A *despedida*, como já mencionado anteriormente, corresponde no auto do bumba-meu-boi ao momento final da apresentação. Geralmente suas composições tratam de saudade, de tristeza por ter que deixar o local de apresentação, de um adeus dolorido, enfim temas que enfocam a partida do grupo. Nesse momento, o folguedo se encerra e os brincantes se retiram do lugar.

Aqui, pode-se fazer referência ao Teatro de Gil Vicente, visto que sua temática era variada, mesmo dentro de um mesmo assunto. A despedida é o tema, mas são vários os motivos que levam a ela. O teatro vicentino caracteriza-se pela sátira a todas as camadas sociais, assim é a toada de boi. Nesta toada, a crítica é à própria mulher amada.

O ritual da despedida dos grupos dá-se de forma repetitiva, mediante os seguintes atos: avisar os espectadores da partida; fazer a meia-lua, meio-círculo formado pelos brincantes, que indica a saída do grupo; dar o "Adeus"; e justificar o motivo da partida.



Através do texto de *Despedida*, constata-se mediante as marcas pronominais que a enunciação ocorre em primeira pessoa. O cantador, que acumula o papel de personagem, é quem realiza a perspectiva poemática, descreve os episódios e participa dos acontecimentos. Ele detém as funções de amo e cantador.

A descrição da despedida não indica especificamente nem o lugar nem o tempo em que ela aconteceu. Sendo assim, a localização espaço-temporal fica entendida como sendo um tempo presente de apresentação em um espaço apropriado para a desenvoltura da dança. A falta de descrição desses elementos narrativos é percebida do começo ao fim do texto.

Na primeira estrofe percebe-se uma leve ligação entre a toada e as cantigas medievais, especificamente as cantigas de amor, em que um rapaz faz declarações a uma moça. Nesse início, ele comunica sua partida e se mostra preocupado com o sofrimento da menina que vai chorar esse desenlace amoroso. Em seguida, avisa que vai fazer a meia-lua. Esta corresponde ao momento em que são selecionadas cenas e toadas do auto para as representações finais da dança. Esse meio círculo é que dará sinal de sua partida, o que é confirmado no último verso da primeira estrofe.

Observa-se que a anunciação dessa partida é feita através de um futuro próximo, dado pela locução verbal "vou fazer". Essa estrutura denuncia o tempo verbal da construção, uma vez que esse futuro não será realizado num tempo muito distante, mas num futuro a ser concretizado em instantes ou momentos depois da anunciação.

Outro procedimento utilizado pelo compositor para anunciar a despedida verifica-se na segunda instância da toada. No primeiro verso, observa-se a frase que anuncia os sentimentos do compositor em relação ao acontecimento. Sua tristeza em partir fica evidenciada com o verso *Vou com tristeza.* No verso seguinte, o

unesp

compositor explica o motivo dessa tristeza: *Por não poder te levar.* Portanto, o que se pode verificar é que a tristeza, neste primeiro período da segunda estrofe, é o sentimento que vai remeter o compositor à despedida. Já na segunda parte da mesma estrofe, observa-se uma conceituação de saudade. Esse sentimento está muito bem definido para os compositores, uma vez que na grande maioria das toadas eles fazem alusão ao saudosismo a alguém ou algo importante. Percebe-se analogamente isto na toada *Bela Mocidade* a ser apreciada neste estudo.

Corriqueiramente a temática dessas canções versa sobre saudade, infortúnio, morte, desilusões amorosas e a impotência face a uma gama de sentimentos hostis, imponderáveis e avassaladores impostos pela mulher amada. Esses temas resumidos, didaticamente, na díade *mocidade/saudade* e *exaltação/louvação* são movidos pelo sentimentalismo típico do Romantismo. É esse sentimentalismo revestido de tragicidade, despedidas, catástrofes e morte que impulsiona os cantadores a lutar contra essas forças das quais se vêem à mercê e que os levam a compor tantas toadas. Essas marcas de saudade se fazem presentes na toada em tela de forma simples, um conceito humilde como a própria linguagem de seu compositor.

Na terceira estrofe, o compositor vai utilizar a repetição adotada nas instâncias anteriores, em que a utilização do signo *Adeus, adeus*, refere-se mais uma vez à despedida. Observa-se nos terceiro e quarto versos que o compositor adota um pretexto para sua partida. Tal pretexto também é típico do Romantismo.

Com Barthes *Despedida* pode levantar os códigos: *sêmico*, *simbólico*, das *ações*, *enigmático* e *metalingüístico.*

Quando o compositor se reporta à amada através dos versos *Vou embora*, *Te peço por favor não chores*, *Adeus*, *Saudades*, *Você é carinhosa*, *Mas é*

*falsa*, ele está fazendo uso das características do seu próprio *eu* e do *eu* da mulher colocada em cena, o que se revela no *código sêmico*, isto é, a voz dos traços característicos revelando os personagens.

Em seguida, há uma ambigüidade: a mulher é carinhosa mas é falsa, e esta é a causa da saída do cantador. O que vem depois – a despedida – é causado pelo que acontece antes – o amor decepcionado. Tem-se, então, o *código das ações*. Este trata dos acontecimentos ocorridos na narrativa, as causas das ações anteriores e posteriores dos personagens.

> *Este código refere-se à organização das ações empreendidas ou sofridas pelos agentes presentes na narração; é um código importante, pois recobre tudo o que, num texto, nos parece própria e imediatamente narrativo, a saber, a relação do que passa, apresentada, vulgarmente, segundo uma lógica simultaneamente causal e temporal.*[115]

E essa ambigüidade carinhosa/falsa faz nascer o *código simbólico.* Este trabalha com os traços da linguagem, isto é, *qualifica aquela linguagem cujo valor conotativo não é nitidamente percebido numa simples leitura superficial.*[116]

Ainda com relação a essa toada nota-se que o poeta trabalha o ideário coletivo popular da saudade e da tristeza. Como já foi dito anteriormente, a despedida corresponde, no auto do bumba-meu-boi, ao momento de finalização das apresentações e para que isso aconteça é necessário haver um motivo para a partida.

É possível perceber uma ligação entre esta toada e o teatro vicentino, uma vez que o autor trabalha o ideário coletivo popular da saudade e da tristeza. Da

[115] BARTHES, R., op. cit., p. 219.
[116] PIRES, O., op. cit., p. 169.

unesp

mesma forma, Gil Vicente utilizava os problemas sociais das camadas menos favorecidas para compor seus autos.

Feitos os inventários dos *códigos*, agora serão arroladas as *lexias*.

Tendo em mente que uma análise semio-literária é, na verdade, a exposição de um ponto de vista epistemológico próprio do sujeito cognoscente ( que se debruça para o objeto a ser conhecido ), torna-se importante realçar que a apreciação das toadas com base na leitura das *lexias* pode ter variadas interpretações. Isto significa que cada pessoa entende e escreve um texto de forma diferente. Assim, esta análise barthesiana permite a polinterpretação.

Como se sabe, o significante é um rótulo. Conforme Barthes

> *A função do título não foi bem estudada, pelo menos do ponto de vista estrutural. O que imediatamente podemos dizer é que a sociedade, tendo por motivos comerciais, necessidade de assimilar o texto a um produto, a uma mercadoria, precisa dos operadores de marca: o título tem por função marcar o início do texto, isto é, constituir o texto em mercadoria.*[117]

O título é uma mercadoria a ser vendida; portanto, *Despedida* é a mercadoria aperitiva, poética, literária; é o engodo, o atrativo para o decodificador do discurso, o leitor.

*Despedida* possui quatro camadas fonológico-foneticas, formadas pelas sílabas DES - PE - DI - DA, que provavelmente o cantador leria à moda nordestina, afinal é uma toada do Norte do país, é feita longe das influências musicais do Sul e do Sudeste industrializados. É uma canção rural, embora já urbanizada e configurada em termos de consumo; consumo de uma população ávida de consumir para produzir e produzir para consumir. Portanto, poderá ser lida assim [ dɛspɛ'dida ].

---

[117] BARTHES, R. op. cit., p. 244.

Nota-se um jogo harmonioso das sonoras amplas e médias "E", "E", "A", ligeiramente abafadas pela vogal "I" da sílaba tônica "DI". Então, no próprio significante "DESPEDIDA" está contido o velamento poético do cantador. O velamento é próprio do processo poético, pois contém as idéias de esconder, tapar, tornar secreto, ocultar, disfarçar e dissimular. O intimismo do poeta pode ser mantido em seu velamento. Aliás, afirmando a logicidade estrutural do objeto poético. O desvelamento se revela a isotopia contrária ao primeiro elemento. É claro que o discurso poético é um signo completo. Esse velamento/desvelamento do cantador impõe a verdade lógico-significativa, a partir de suas relações ou suas especificidades. E aqui pensamos em literariedade ou estranhamento, tão a gosto dos Formalistas Russos. ( cf. FONTAINE, J. *O círculo lingüístico de Praga*. São Paulo: Cultrix, 1978 ). *Despedida* passa a ser então, como preceitua Barthes, o *príncipe dos significantes* dessa música.

Nesse grupo de estrofes podem-se encontrar sete *lexias*. A primeira é composta pelos seguintes versos:

**1**

Adeus, menina,
Que eu já vou embora
Eu vou cantar a minha despedida

A segunda *lexia* corresponde ao quarto verso do poema:

**2**

Te peço por favor não chores

O quinto e o sexto versos constituem a terceira *lexia*:

**3**

Vou fazer uma meia-lua
Dando sinal de partida

A segunda estrofe inteira forma a quarta *lexia*:

Vou com tristeza
Por não poder te levar
Adeus são cinco letras
**4** Que faz a gente chorar
Saudade é algo
Distante da nossa mão
Por isso é que ela nasce
No meio do coração

A quinta *lexia* é formada pelos dois primeiros versos da terceira estrofe:

**5** Adeus, adeus
Até outra hora

Os terceiro e quarto versos dessa mesma estrofe formam a sexta *lexia*:

**6** Você é carinhosa
Mas é falsa

A sétima *lexia* é constituída pelos quinto e sexto versos da terceira estrofe:

**7** Por isso é que eu
Já vou embora

Voltando-se ao título da toada, percebe-se que o compositor utiliza-se do significante *despedida* para se afastar da mulher amada. Ele poderia sair sem anunciar. É como afirma Barthes

> *(...) se se fala do que se vai dizer, se se desdobra a linguagem em duas camadas em que a primeira coroa de*

> *certo modo a segunda, o que se faz é recorrer a uma metalinguagem(...).*[118]

A metalinguagem vem ser a:

> *(...) estrutura composta de uma língua e de um conjunto de palavras designando certos elementos desta língua.*[119]

Como se vê, um verdadeiro sintagma apontando *elementos desta língua.* Em outras palavras, Barthes e Phelizon não fazem nada mais do que contrastar a língua de que falamos da língua que falamos. Resumidamente, uma linguagem de descrição, a língua da gramática tão a gosto de Benveniste, e o nível metodológico e epistemológico.

Logo nos dois primeiros versos do poema, percebe-se a presença das personagens que vão nortear a toada: a mulher/ menina e o cantador. Aqui o cantador faz uma emulação de seu arroubo amoroso: *Que eu já vou embora.* Portanto, deve-se anotar um *código sêmico*. Aliás, típicos da interação entre sujeitos.

Os versos que se seguem deflagram a curiosidade nos leitores, pois cresce a vontade de saber o motivo da partida; as ações vão acontecendo e o enigma vai aumentando. Tem-se, então, o *código enigmático* ou *hermenêutico* que trata das verdades existentes,*(...) o código do Enigma reúne os termos pelo encadeamento dos quais (...) se postula um enigma, e, depois de algumas «demoras», que constituem todo o sal da narração, revela-se a sua solução,*[120] e das *ações.*

Na segunda *lexia*, o cantador se revela simbolicamente como um sujeito, como um elemento do discurso de alto conceito, de estimação, pois ele pede

---

[118] BARTHES, R., op. cit., p. 244.
[119] PHELIZON, J – F., *Vocabulaire de la linguistique*, p. 137.
[120] BARTHES, R., op. cit., p. 261.

para a amada que não chore; se ela chora é sinal de que manifesta sentimento pelo homem que lhe faz versos, embora ele diga que ela *é falsa* ( verso 18 ).

Na terceira *lexia* aparece um elemento típico do auto do bumba-meu-boi: *meia-lua*. Nesse momento, o cantador se dirige em primeira instância à mulher/menina e num segundo plano ao grupo de brincantes do bumba, pois essa menina pode vir representar o próprio grupo. É uma espécie de aviso: estou saindo. Aqui, ele é verdadeiramente, em nível cultural acadêmico, o maestro da orquestra. É ele que faz executar essa sinfonia.

Na quarta *lexia* o compositor continua sua expansão lírica, continua desvelando seu *eu* e aqui se chega ao *eu* lírico e ao *eu* existencial em que ele faz aflorar o *eu* lírico saindo do *eu* existencial, isto se resume nos versos que conceituam o sentimento saudade.

Na *lexia* de número cinco, continua expandindo sua saída e ao mesmo tempo fechando a despedida.

A *lexia* de número seis é a mais expressiva da toada. Ela é a chave para todo esse desvelamento, pois surpreendentemente o cantador diz que ela *é falsa*. Aqui, relembre-se Saussure, *só há sentido na diferença.*[121] Ora, o que é ser uma pessoa falsa? É ser contrário à realidade, é a mentira, o fingimento, a dissimulação ou mesmo o dolo. Falsa implica, também, no significante proferido pelo cantador, o sentido de fingido, fictício, enganoso. Deste modo, a amada do cantador é fingida e enganosa, o que revela uma decepção para o protagonista. Os *códigos enigmático* e *das ações* começam a fase de desvendamento e encerramento. Nesse momento, sabe-se o motivo da partida.

---

[121] Como referiu antes Charpentier anteriormente.

unesp

A sétima *lexia* encerra o universo de considerações dessa toada. Nessa *lexia* desvenda-se o enigma iniciado no começo do poema: *Adeus, menina.* Portanto, ele deixa a cena do poético, isto é, da festa do auto, para se situar no plano de recomposição de forças, engenho e arte na próxima apresentação com o batalhão.

### 6.1.2 . Urrou do boi: meu novilho brasileiro

A segunda toada a ser analisada, é a famosa e conhecida do povo maranhense, *Urrou do Boi: meu novilho brasileiro*, composta e gravada em 1988 por Bartolomeu dos Santos. Esta é uma das mais representativas canções do Sotaque de Pindaré ou Pandeirões. Eis, portanto, o texto:

Lá vem meu boi urrando,
subindo o vaquejador,
deu um urro na porteira
meu vaqueiro se espantou,
e o gado da fazenda
com isto se levantou.

Urrou, urrou,
urrou, urrou,
meu novilho brasileiro
que a natureza criou.

Boa noite, meu povo
que viero aqui me ver.
Com esta brincadeira,
trazendo grande prazer.
Salvo grandes e pequeno,
este é o meu dever.
Sair pra cantar boi,
bonito pro povo ver.
São João mandou.
É pra mim fazer.
É de minha obrigação.
Eu amostrar meu saber.

Viva Jesus de Nazaré
e a virge da Conceição.
Viva o boi de Pindaré,[122]
com todo seu batalhão.
São Pedro e São Marçal
E o meu senhor São João.
Viva as armada de guerra!
Viva o chefe da nação!
Viva a estrela do dia!
São Cosme e São Damião!

Viva meu Maranhão!
Com toda sua fidalguia,
um dos Estado brasileiro
que o povo tem alegria.
Existe Educação, respeito a harmonia.
Quem visita o Maranhão,
vem cheio de alegria.
Sempre há de ser abençoada,
a terra de Gonçalves Dias.

João Câncio[123] tem um boi,
que não conhece vaqueiro.
É caiado de preto e branco.
É turino verdadeiro.
Saiu pra passear,
no nosso país brasileiro.
Vei conhecer outro Estado,
que tenha gado estrangeiro,
e desta viage que veio,
chegou até no Rio de Janeiro.
Meu povo preste atenção:
os poeta do Maranhão,
que canta sem ler no livro.
Já tem em decoração.
Todo ano mês de junho
temos por obrigação
de cantar toada nova
em louvor de São João.
Viva a bandeira brasileira

[122] Pindaré-Mirim é um município maranhense que conta hoje com uma área de duzentos e setenta e cinco quilômetros quadrados e uma população de trinta e um mil, duzentos e setenta e quatro pessoas, segundo dados do IBGE/MA, colhidos no dia 29/09/97, sendo que quinze mil quatrocentos e quarenta e seis são homens e quinze mil oitocentos e vinte e oito são mulheres. Conhecido entre os maranhenses por seu famoso grupo de bumba-boi.

[123] AZEVEDO NETO, A., *O bumba-meu-boi no Maranhão*, p. 18. *João Câncio morreu na véspera de São Pedro do ano de 1977. Estendido na rede, à espera do último instante, seus olhos viam, seus brincantes prontos e enfeitados ao redor de si. A festa suspensa. Os pandeiros calados. O canto substituído pelo pranto e pelas orações sussurradas. João morria feliz. E suas últimas palavras foram: 'guarnece o boi'.*

cobrindo a nossa nação.

Por aqui eu vou saindo.
São hora de eu viajar.
Adeus até para o ano,
quando eu aqui voltar.
Vou ficar a seu dispor
os tempos que precisar.
A turma de Pindaré
é pesada no boiar.
O conjunto é brasileiro.
A força Deus é quem dá.

O *urrou do boi* representa para a cultura popular maranhense um cântico de desabafo e louvação ao Estado brasileiro esquecido ou pouco conhecido pelo resto da nação. Ganhadora de vários concursos de toadas e regravada por muitos cantores maranhenses, não só pela beleza da melodia, mas pela composição poética que envolve vários momentos do auto do bumba-meu-boi: *o lá vai*; *a chegada*; *o boa noite*; *a exaltação*; *o urrou* e a *despedida*. Numa única canção, o Sr. Bartolomeu dos Santos, conhecido como Coxinho ( porque tinha uma doença na perna que o proibia de andar normalmente ), conseguiu reunir quase todas as etapas do auto do bumba-meu-boi.

Como acontece com a maioria dos poetas populares maranhenses, Coxinho, a nosso entender foi o maior compositor e cantador de toadas de bumba-meu-boi. Morreu em total miséria, vitimado pela doença que tinha na perna, uma espécie de gangrena, deixando em condições precárias mulher e oito filhos.

Na vida, foi de tudo um pouco. De pescador a amo de boi, porém no final de sua caminhada teve de esmolar para sustentar sua família.

Cantar e compor toadas de boi sempre foram seus maiores prazeres. Apesar de não saber ler nem escrever, guardava tudo na memória e tirava letras de música como num passe de mágica. Quando queria alguma de recordação, pedia para

alguém escrevê-la e guardava. Existem várias de suas canções que são lembradas pelo povo maranhense, mas é com o u*rrou do boi: meu novilho brasileiro*, que ele se consagra. Chegou até a gravar disco, porém nunca recebeu os direitos autorais merecidos.

Ao se apreciar a toada do Sr. Bartolomeu, pode-se constatar logo na primeira estrofe que é clara a existência de elementos de uma determinada comunidade. Esta comunidade, na verdade, diz respeito às próprias origens do caboclo que era Coxinho, quando, no começo da canção, fazendo referências a "boi urrando", "vaquejador", "urro na porteira", e "gado da fazenda", menciona o meio rural, o núcleo humano de onde ele se originou, Pindaré. Esse é o elemento principal que se destaca ao longo da canção. Pertencendo ao meio rural, traz consigo a linguagem deste meio, uma vez que, reproduzindo-a, vai transformá-la em objeto de exaltação poética.

Mais adiante, existe a questão da linguagem popular dessa comunidade. Nos trechos em que não ocorrem as concordâncias verbal e nominal, como por exemplo:

> Boa noite, meu povo!
> Que viero aqui me ver.

O verbo não é conjugado de acordo com a norma culta, de forma normativa, através da gramática imposta pelos que detêm o domínio da língua, pelos considerados "donos da língua"; os que, também, detêm o poder econômico na sociedade.

Sendo de origem humilde, como também é sua comunidade, não se veria como fazer essa concordância ( que viero aqui me ver ), isto se torna um reflexo claro da linguagem de seu povo. Coxinho, então, vem a ser o porta-voz daqueles que o

seguem e de toda uma população oprimida pelos poderosos. Vem trazer esta linguagem como uma denúncia de que seu povo é assim e que os recursos lingüísticos, que parecem ser precários, na verdade não o são, porque desta forma a expressividade também se manifesta. É, pois, o discurso poético próprio desta forma artística.

A saudação referencial ao folguedo, feita no trecho descrito abaixo é, segundo a norma culta, cheia de erros gramaticais:

Salvo grandes e pequeno
Este é o meu dever
Sair pra cantar boi
Bonito pro povo ver
São João mandou
É pra mim fazer
É de minha obrigação
Eu amostrar meu saber

É do seio comunitário onde ele viveu que retirou as experiências para compor suas metáforas. Dessas experiências, oriundas da linguagem de sua tribo é que ele vai transfigurar em poesia, e é esta a matéria-prima a servir, para compor toda a canção.

Os elementos que mais afloram ao longo da toada são: a religiosidade, o ufanismo, a superstição, o lirismo pátrio e o saudosismo. A díade mocidade – saudade foi considerada na análise do poema *Despedida.* Aqui, em *Urrou do boi: meu novilho brasileiro,* a exaltação se articula com o saudosismo, o que permite voltar-se ao primeiro poema, fato poético que aponta para a inter-relação entre os dois. Neste caso, os intertextos. Intertextualidade, como é sabido, foi lançado a público por Bakthin provocando muito interesse junto à comunidade lingüística. Para Greimas a intertextualidade acolhe a existência de discursos autonômos no interior dos quais vão-

se sucedendo os processos de construção.. Aqui, Coxinho intuitivamente lança mão de um intertexto ( pois ele cita fragmentos de outros discursos, efetivamente ). A intertextualidade diz respeito à relação com outros campos semânticos. Cabe aqui ler-se, a vôo de pássaro, o aspecto interno, interior ao próprio campo significante e dependente da memória discursiva do decodificador. Em outras palavras: a função sinfrônica deflagrada pelo texto.

O ufanismo é percebido através das armadas de guerra, quando ele exalta, de modo "convencido", que quem mandava no Maranhão eram as forças armadas do país. Pode-se perceber, além do ufanismo, o próprio bairrismo, no momento em que exalta, evidentemente, o Estado do qual se origina o cantador da toada.

O que mantém uma língua animada é o povo. Enquanto o povo cometer seus "erros", desvirtuar a "gramática", a língua continuará sendo coletada pelos poetas populares que transferiram tais contribuições para as mãos dos poetas eruditos, que, uma vez mais, transfigurarão estas palavras e as transformarão em contribuição definitiva para a riqueza de uma determinada língua.

Embora *as revoluções passem e os homens fiquem,* ele continua firme com seus condicionamentos de homem do povo, acreditando que a elite, se bem imbuída de propósitos, no caso, patriótica, pode levar a nação brasileira a patamares mais grandiosos. Nunca leu Max Weber, quando este afirma ser a vontade do povo uma ilusão pueril, infantil.

Apesar da estreiteza de conhecimento e da forma humilde como vivia, o Sr. Bartolomeu dos Santos conseguia perceber com clareza a necessidade de continuar exaltando os valores da terra. O ufanismo, o saudosismo que possuía, expresso nos

trechos dessa canção são provas fidedignas de que ele tinha senso de valor próprio, conseguindo, ainda, se lembrar de Gonçalves Dias, o maior poeta maranhense.

Há uma certeza mítica que vai orientando a própria inspiração do poeta popular. Essa certeza mítica está respaldada por vários estudiosos do folclore maranhense e, entre eles Américo Azevedo, quando diz que o bumba-meu-boi maranhense se integra, indiscutivelmente, a um processo mítico e explica que tal processo não está relacionado à idolatria, porque as homenagens não se direcionam ao boi, porém é através dele que são feitas as homenagens aos Santos.

A exaltação dos valores populares está presente quando, ao exaltar o boi e um amigo ( João Câncio ), ele próprio retrata a cultura maranhense. Então, relatar os feitos, dos mais elementares até os mais complexos, como por exemplo, a simples viagem até o Rio de Janeiro, já lhe dava motivo de orgulho.

Coxinho demonstra que se sente à vontade em sua casa, em seu lugar; e, sabendo, dar valor às riquezas naturais deste lugar, ele se sentia muito mais à vontade. Logicamente que, ao saber que o lugar onde ele nasceu já foi uma promessa de progresso e ainda é potencialmente grande, naturalmente exaltava esta terra com maior afinco. Aqui se pode referir Octavio Paz, quando este diz:

> *(...) o mito é um passado que é também futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar. (...) O mito é um passado que é um futuro disposto a se realizar num presente.*[124]

[124] PAZ, O., *O arco e a lira*, p. 75.

A consciência da religiosidade, da pátria, da família, em Coxinho, leva-o à abnegação, uma vez que, exaltando tudo isto, não dispõe de condições de ter tudo ao mesmo tempo; portanto, abnega no sentido de continuar transmitindo às pessoas ao seu redor a consciência destes valores tradicionais: pátria, religião, família e cultura.

A religiosidade popular também é recorrente na toada, sobretudo nos dois últimos versos da quarta estrofe, quando ele ressalta a presença de São Cosme e Damião, santos ligados a festas devido às graças recebidas.

Apreciando-se esta toada do ponto-de-vista semiológico, é possível notar que desfilam nessa narrativa poética personagens caracterizados. É mostrado o espaço de realização das ações; portanto, *o código sêmico* se instaura e se realiza.

Estão presentes também o *código das ações*, mostrando os vários acontecimentos: é o boi que está urrando, o vaquejador que sobe; o vaqueiro que se espanta, é o cantador saindo para cantar porque São João mandou. Ainda o *código cultural*,

> *(...) código cultural: é o código do saber, ou melhor, dos saberes humanos, das opiniões públicas, da cultura tal como é transmitida pelo livro, pelo ensino e, de um modo geral, mais difuso, por toda a socialidade; este código tem por referência o saber, como corpo de regras elaboradas pela sociedade...*[125]

pois o toador demonstra todo um conhecimento sobre as riquezas do povo maranhense. Fala de educação, respeito, Gonçalves Dias, Rio de Janeiro. Aparecem os *subcódigos sócio-histórico-cronológicos*, principalmente nas sexta, sétima e oitava estrofes.

O *código cronológico* faz as referências temporais.

> *(...) o código cronológico: o «datar», que hoje nos parece natural, objectivo, é, de facto, uma prática muito cultural –*

[125] BARTHES, R., op. cit., p. 261.

> *o que é normal, já que implica uma certa ideologia do tempo (o tempo «histórico» não é o mesmo que o tempo «mítico»).*[126]

O *código sócio-histórico* se liga aos acontecimentos ocorridos com o povo.

> *O código sócio-histórico permite mobilizar, na enunciação, todo o conhecimento infuso que temos do nosso tempo, da nossa sociedade, do nosso país.*[127]

Apesar de ser expressão popular, é possível perceber nessa toada marcas do *código retórico*. Tudo isto tem um modo articulado de fazer. A construção desse fazer poético popular é um *código retórico*, embora não esteja nos salões acadêmicos.

> *(...) o código retórico, que reúne todas as regras sociais do dizer: formas codificadas da narrativa, formas codificadas do discurso ( anúncio, resumo, etc. ).*[128]

*Urrou do boi: meu novilho brasileiro* pode ser recortada em sete *lexias*. A primeira corresponde aos seguintes versos:

**1**

Lá vem meu boi urrando
Subindo o vaquejador
Deu um urro na porteira
Meu vaqueiro se espantou
E o gado da fazenda
Com isso se levantou

[126] Ibid., p. 261.
[127] Ibid., p. 261.
[128] Ibid., p. 261.

Urrou, urrou
Urrou, urrou
Meu novilho brasileiro
Que a natureza criou

Nesta, predomina o *código sêmico*, pois o cantador levanta as características dos personagens e dos ambientes. Ressalte-se o contraste que ele faz entre o boi que urra e o vaqueiro que se espanta.

A segunda *lexia* é formada pelos versos:

Boa noite, meu povo
Que viero aqui me ver
Com esta brincadeira
Trazendo grande prazer
Salvo grandes e pequeno
**2** Este é o meu dever
Sair pra cantar boi
Bonito pro povo ver
São João mandou
É pra mim fazer
É de minha obrigação
Eu amostrar meu saber.

Aqui tem-se também o *código das ações*, pois a saudação ao povo que assiste ao espetáculo do boi é reflexo do aparecimento do novilho criado pela natureza. O cantador se apresenta a seu povo, distinguindo grandes e pequenos, ricos e pobres e demonstrando o dever a ser cumprido.

A *lexia* de número três é uma verdadeira Hagiografia. O cantador faz desfilar um verdadeiro santoral: Virgem da Conceição, Jesus de Nazaré, São Pedro, São João, São Marçal, São Cosme, São Damião. Aí se vê a presença da civilização euro-cristã atuando na igreja católica. Os significantes estão explicitamente nomeados.

Viva Jesus de Nazaré
E a virge da Conceição

Viva o Boi de Pindaré
Com todo seu batalhão

**3** São Pedro e São Marçal
E o meu senhor São João
Viva as armada de guerra
Viva o chefe da nação
Viva a estrela do dia
São Cosme e São Damião

Na quarta *lexia* o compositor retrata o Maranhão como um Estado brasileiro que possui educação e gente importante, de valor, citando o poeta maior, Gonçalves Dias. Aqui insere-se o louvor, quando o cantador expressa uma herança civilizatória, admirável no seu entender.

Viva meu Maranhão
Com toda sua fidalguia
Um dos Estado brasileiro
Que o povo tem alegria

**4** Existe educação, respeito a harmonia
Quem visita o Maranhão
Vem cheio de alegria
Sempre há de ser abençoada
A terra de Gonçalves Dias

A quinta lexia continua expandindo o *código das ações* e o *sêmico*. Chama-se claramente um personagem: João Câncio, muito conhecido entre o povo do boi do Maranhão por sua capacidade em conduzir grupos de bumba-meu-boi; e por fim arrola o Estado brasileiro que é espelho para o povo nordestino, Rio de Janeiro.

João Câncio tem um boi
Que não conhece vaqueiro
É caiado de preto e branco
É turino verdadeiro

**5** Saiu pra passear
No nosso país brasileiro
Vei conhecer outro estado
Que tenha gado estrangeiro
E desta viagem que veio
Chegou até no Rio de Janeiro

Na sexta *lexia* o poeta se dirige ao povo convidando-o a prestar atenção nos poetas maranhenses, especifica os poetas populares, pois cantam sem ler nos livros. São os poetas que trabalham com a memória, são os artistas do belo que nunca cursaram uma academia. São iletrados, porém expressam de maneira harmoniosa e artística a arte poética através das toadas. Nesta estrofe o cantador usa a cultura popular para exaltar a própria cultura popular, utilizando-se, pois, de uma metalinguagem. Portanto, tem-se nesse trecho a presença dos *códigos metalingüístico* e *cultural*.

O que se percebe é que apesar da vida rasteira em que vivem os compositores das toadas, não há transposição violenta e agressiva no discurso das letras, embora o tom elegíaco ou de penumbra possa aflorar ou continuar discretamente pressuposto nos textos.

Nesta *lexia* tem-se a confirmação dos sentimentos de louvação e exaltação, principalmente nos dois últimos versos.

Meu povo preste atenção
Os poetas do Maranhão
Que canta sem ler no livro
Já tem em decoração
**6** Todo ano mês de junho
Temos por obrigação
De cantar toada nova
Em louvor de São João
Viva a bandeira brasileira
Cobrindo nossa nação.

A sétima *lexia* apresenta o regente da orquestra se retirando do palco. Marca a hora de encerramento da narrativa. Através das expressões *são horas* e *até para o ano* tem-se as indicações do *código cronológico*. Há ainda uma rápida incursão no

*código simbólico*, pois implica a sua psicologia. Implica o desvelamento do seu *eu* existencial, que se revela nos mesmos versos descritos neste parágrafo.

Por aqui vou saindo
São horas de eu viajar
Adeus até para o ano
Quando eu aqui voltar
Os tempos que precisar
A turma de Pindaré
É pesada no boiar
O conjunto é brasileiro
A força Deus é quem dá

7

Ocorre também o *código das ações* em que o antes e o depois são colocados em cena para finalizar a retirada do cantador.

Refere-se ele explicitamente ao seu torrão de origem: Pindaré. Este significante tem sua última sílaba aberta *linguapica*l, prenunciada pela vogal média mais aberta, *A*, continuando a sonoridade com o *E* formando um grupo tônico de alta expressividade. Este significante ( Pindaré ) provavelmente faria as delícias de Roland Barthes! Se no significante Azyadé ( cf. LOTI, P.ierre. *Azyadé*. Paris: Calmann-Lévy, 1969. 254 p. ) esse semiólogo francês encontrou um tesouro fonológico-fonético, descrevendo as vogais fechadas do francês, imaginemos se se debruçasse para o significante Pindaré que possui vogais abertas acompanhadas de consoantes sonoras...!

### 6.1.3 . Maranhão, meu tesouro, meu torrão

O terceiro poema a ser apreciado é *Maranhão, meu tesouro, meu torrão,* gravada em 1993, pela BMG Ariola Disco Ltda., no LP *Sombra das Palmeiras.* É uma das toadas de bumba-meu-boi que mais enfatiza as belezas típicas e naturais da terra do seu compositor popular, Sr. Humberto Barbosa Mendes. Amo do boi de Matraca do Maracanã e um dos maiores conhecedores da história desse folguedo, vem desde os oito anos de idade aprendendo e vivendo, de maneira intensa, a arte mais inspirativa de sua vida: o bumba-boi.

Maranhão,
Meu tesouro, meu torrão!
Fiz esta toada
Pra ti Maranhão.

Terra do babaçu
Que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa
Que me dá inspiração
Na praia dos lençóis
Tem um touro encantado
E o reinado
Do Rei Sebastião
Sereia canta na croa
Na mata o guriatã.[129]
Terra da pirunga[130] doce
E tem a gostosa pitombatã[131]
E todo ano
A grande festa da juçara[132]
No mês de outubro no Maracanã

---

[129] Guriatã é um pequeno pássaro, recoberto de penas amarelas. Conhecido como o canário amarelo do Maranhão.
[130] Pirunga é uma fruta típica da região maranhense.
[131] Pitombatã ou pitomba, fruta típica do Brasil, conhecida com o nome de grão-de-galo.
[132] Juçara é também conhecida no norte do país como açaí. Seu fruto vem de uma palmeira, conhecida entre os maranhenses pelo nome de juçareira, sendo aproveitado para a confecção de um delicioso suco, com valor calórico bem maior que o do leite e muito apreciado por todos os que o experimentam .

No mês de junho
Tem o bumba-meu-boi
Que é festejado
Em louvor a São João
O amo canta e balança o maracá[133]
A matraca[134] e o pandeiro
É quem faz tremer o chão
Esta herança foi deixada
Por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história, Maranhão.

Residente no bairro do Maracanã, o Sr. Humberto tem hoje 57 anos. Apesar de ter estudado até a terceira série do segundo grau, ele se considera um homem rural.

A partir de 1972, começou a se envolver muito mais com seu grupo brincante e participar ativamente de suas manifestações como integrante de bumba-meu-boi. Sempre esteve presente, sem compromisso, como acompanhante; mas em 1972 assumiu essa responsabilidade em nome de seus avós, no sentido de dar sua colaboração. Segundo o próprio Humberto, dar essa continuidade ao boi é manter uma tradição iniciada por seus antecedentes, que será passada para seus filhos.

Compositor de quase cem toadas, Humberto é um dos mais respeitados no meio do folclore maranhense. Seu grupo é conhecido como o maior representante do sotaque de matraca ou bois da Ilha, como também são conhecidos. Suas músicas, especialmente a que ora se enfoca, vêm constantemente ganhando concursos de toadas e sendo regravadas por cantores famosos.

---

[133] O maracá, já referenciado no capítulo três, é um instrumento musical utilizado pelo amo do boi. Serve para fazer a marcação das toadas. Geralmente, feito de lata e recheado de bolinhas de chumbo para produzir zoada, barulho. É uma espécie de chocalho de origem indígena, enfeitado de fitas coloridas em uma de suas extremidades.

[134] A matraca, na verdade, deveria ser usado esse nome no plural, visto que só funciona se for o par, pois são dois pedaços de madeira lisa que produzem som frenético. É um instrumento, também, de origem indígena.

unesp

*Maranhão, meu tesouro, meu torrão*, é seguramente a música mais conhecida do Boi de Maracanã dos últimos tempos. Segundo o próprio Humberto, essa toada foi a mais solicitada quando da gravação do disco. Porém, o grupo já conta pelo menos cinco discos gravados, sendo os de maior conhecimento do povo maranhense: *Banzeiro Grande* e *Touro Negro no Reino de Guaré*.

"Seu Humberto", como é chamado, deixa claro que a história do Boi é contada pelos estudiosos de forma diferente daquela dos que estão vivendo o dia-a-dia da brincadeira. E afirma:

> *É como se tivesse um alguém por trás dizendo não é assim, não é por aqui. E cheguei a uma conclusão que ele (o folguedo) veio da África, veio com os escravos na época da colonização, embora que a gente já teve, muitas vezes, com africanos e nunca tivemos uma resposta concreta se isso realmente existe para nós.*

Ele explica ainda que o bumba-meu-boi começou de um boi vivo para uma brincadeira e o povo do Maracanã tem isso como verdade.

O grupo do Maracanã é de origem incerta. Ninguém garante quando e como surgiu. Há rumores de que em 1875 existiam naquele povoado algumas pessoas que organizavam a brincadeira como forma de promessa a São João, porém com o tempo um senhor de nome José Martins, membro dessa manifestação, tratou de torná-la mais freqüente para os moradores do lugar. O propósito inicial do Sr. Martins era pagar uma promessa de organizar a brincadeira por três anos consecutivos. Porém, a comunidade gostou da idéia e, a partir daí, deram-lhe continuidade. Com isso, fundou-se uma associação para que houvesse a manutenção e organização da festa. Criada a associação, mantiveram-na ano a ano, e hoje sob a presidência de Humberto Mendes.

unesp

Em relação à temática dessa toada, pode-se dizer que logo na primeira estrofe o compositor popular começa por exaltar sua terra natal, o Maranhão.

O folclorista Américo Azevedo Neto conceitua o Maranhão da seguinte forma:

> (...) *instante brasileiro de folguedo, festa e crendice. Nem tão Nordeste nem muito Norte. Um instante único. Traço de união. Estado de integração, pois Norte e Nordeste se estendem as mãos e se abraçam aqui.*[135]

Louvando o seu rincão de nascimento, o autor da toada a introduz com os seguintes termos: *Maranhão, meu tesouro, meu torrão*. Começa a louvá-la por elementos que se sobressaem dentro da geografia maranhense, sobretudo da flora, como o babaçu, palmeira nativa desse Estado.

Nesta toada, o compositor faz referência à lenda do touro encantado. Sabe-se que essa lenda é uma das sobrevivências, na atualidade, do Sebastianismo no Brasil. O Sebastianismo é um fenômeno cultural que os maranhenses herdaram da cultura portuguesa e, explicando, sucintamente, tem-se o seguinte:

> *O fenômeno do Pai Véio e a crença no Touro Encantado, nas praias do Maranhão, são sobrevivências atuaïs da crença (no Sebastianismo). A morte do touro libertará a cidade encantada, no fundo do mar, e dela ressuscitará D. Sebastião, que aí se encontra desde seu desaparecimento em Alcácer-Quibir. Nas praias próximas a São Luís ( entre elas a Praia dos Lençóis ), nos primeiros dias de agosto ( 4 de agosto é aniversário da batalha de Alcácer ), crêem os pescadores que chega uma embarcação iluminada, da qual desce para a terra o rei D. Sebastião a cavalo.*[136]

---

[135] AZEVEDO NETO, A., *Bumba-meu-boi no Maranhão*, p. 13.
[136] *Enciclopédia Mirador Internacional*, p. 10.295.

unesp

É no interesse de demonstrar os resquícios do Sebastianismo no Brasil, especificamente no caso do Maranhão, que Humberto Mendes faz referência à presença do reinado do D. Sebastião.

Acresce observar-se que o mito sebastianístico, nascido da provavelmente morte do monarca lusitano. É uma espécie de pano de fundo incorporado pela própria música popular maranhense e pelas tradições do bumba-meu-boi, relacionada ao touro encantado. É o touro que vai confirmar a vinda do Rei Sebastião e que esse animal é morto, libertando portanto, a cidade encantada de onde emergirá o provável Rei, associando isto às próprias lendas e mitos do Maranhão, mais especificamente a esse folguedo.

É interessante observar que todas as profecias relacionadas à vinda de D. Sebastião mais o ufanismo dos cantores populares maranhenses e a referência à grandeza passada do Maranhão adquirem proporções até messiânicas de origem sebastianistas. Sabe-se que o Sebastianismo surgiu em Portugal como forma "particular de messianismo", que deve a este país suas manifestações mais significativas.

> *Ocupando no contexto do sebastianismo uma posição única só comparável à de Vieira, Fernando Pessoa ( 1888-1935 ) afirmava-se 'nacionalista místico e sebastianista racional', embora o considerasse uma faceta secundária de sua personalidade. (...) O Quinto Império, o futuro de Portugal, é, para Pessoa, 'sermos tudo', recusando a viver a estreiteza 'de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé', é 'ser tudo, de todas as maneiras.' Assim, trata-se, não de criar um novo mito, mas de renovar o mito sebastianista e viver nele a criação do 'paganismo superior', do 'politeísmo supremo'.*[137]

[137] Ibid., p. 10.295.

unesp

Se dentro desse contexto, reviver o sebastianismo é viver nele a criação do paganismo superior, do politeísmo supremo, não levando a questão para o lado da religiosidade, é importante notar a presença forte e maciça da mesma dentro das canções populares do bumba-boi maranhense.

Percebe-se tal influência, até mesmo nos meios populares. Tanto que Humberto Mendes, ao fazer menção ao reinado de D. Sebastião, denuncia conhecimento da lenda, uma vez que sua formação intelectual foge ao semi-analfabetismo que predomina no meio folclorista maranhense. Tendo concluído o segundo grau, cremos que seu desconhecimento a respeito da história, mais ainda sobre o Sebastianismo, não seja completo.

Com respeito aos versos seguintes, o autor vai-se deter em alguns momentos na fauna e na flora maranhenses e em outros, no próprio folclore. Ao fazer referência à sereia, refere-se, também, a uma das imagens, símbolos presentes em sua cultura. Fala, ainda, de uma das aves mais típicas dos meios florestais, o "guriatã". Continuando a seqüência de referências, o autor cita várias plantas que representam a flora de seu Estado, como a pirunga, a pitombatã e, sobretudo, a juçara, com suas variações em diversos Estados brasileiros. O bairro do Maracanã é famoso pela "Festa da Juçara", quando todos os anos, no mês de outubro, atrai pessoas de todos os cantos da ilha para saborear o famoso suco de juçara. A festa consiste na venda da própria fruta, in natura, ou do suco extraído. Essa planta, a juçareira, é conhecida pela sua grande riqueza em ferro.

Na estrofe seguinte, o compositor continua a se referir a acontecimentos específicos do Maranhão. Relembra o bumba-meu-boi, cuja data comemorativa dá-se no mês de junho. Destaca um dos personagens, o *amo*, que no caso deste grupo de boi, é o

próprio Humberto Mendes; e alguns instrumentos musicais, como o maracá, a matraca e o pandeiro, instrumentos de percussão. Assim, convida todos a continuar cultivando a tradição do folguedo que, segundo ele, foi uma herança deixada por seus avós e deve ser cultivada por seus filhos, netos e admiradores da brincadeira.

Nesse grupos de estrofes podem ser levantados os *códigos*: *cultural,* em suas subdivisões *sócio-histórico-cronológico* quando o autor se refere ao Rei Sebastião e o seu reinado, que, como já foi informado, é uma parte da civilização portuguesa na história de lusitanidade do Brasil; o *código enigmático*, pois se trata de uma verdade que está sendo buscada. Afinal, o Rei Sebastião desapareceu ou não? Implica um enigma; logo , conforme Barthes, é o código da verdade.

Por fim, o *código das ações*, pois o que vem depois, isto é, a história cultivada pelo povo maranhense, é causado justamente pela ausência/presença do Rei Sebastião que deflagra esse fazer poético.

*Maranhão, meu tesouro, meu torrão* revela uma marca, uma verdadeira mercadoria semântica, altamente expressiva por se tratar da terra do compositor. O título também preenche a função enunciadora dêitica, pois apresenta o torrão do compositor. Aponta o local no tempo e no espaço e faz considerações acerca do objeto. Aqui pode-se inserir o *código onomástico*, pois se trata de um nome próprio. O *código onomástico* é o código *dos nomes próprios.*[138]

O significante *meu* expresso em *meu tesouro* e *meu torrão* mostra o *eu* explicitamente. Aqui o Maranhão é do cantador, é o tesouro, a terra exaltada. Nesse caso, aparece o *eu* narrador do artista. Ele é a testemunha que faz brilhar a terra natal no cenário das apresentações.

---

[138] BARTHES, R., op. cit., p. 216.

unesp

O título e os dois primeiros versos do poema, que coincidentemente são iguais, constituem a primeira *lexia.*

1 Maranhão,
Meu tesouro, meu torrão!

Nessa primeira *lexia* aflora o *código cultural* expresso pelo *subcódigo sócio-histórico*. O significante *Maranhão* domina a primeira e a segunda *lexias*.

A segunda *lexia* é formada pelos dois últimos versos da primeira estrofe e os quatro primeiros da segunda. É uma expansão da entrada.

Fiz esta toada
Pra ti Maranhão

2 Terra do babaçu
Que a natureza cultiva
Esta palmeira nativa
Que me dá inspiração

A terceira *lexia* é formada dos seguintes versos:

Na praia dos lençóis
3 Tem um touro encantado
E o reinado
Do rei Sebastião

Esta é a mais profunda das *lexias*. Nela realça flagrantemente o *código cultural* em seu subcódigo *sócio-histórico-cronológico* combinado com o *código sêmico*. Intervém um personagem da história lusitana, o Rei Sebastião, que entra em cena. É um elemento mítico de conteúdo psicanalítico. Envolve, também, um *código simbólico*, que é o próprio símbolo da ciência psicanalítica: *touro encantado* e *rei Sebastião.*

A quarta *lexia é formada* dos versos:

Sereia canta na croa
Na mata o guriatã
**4** Terra da pirunga doce
E tem a gostosa pitombatã
E todo ano
A grande festa da juçara
No mês de outubro no Maracanã

A quarta *lexia* envolve um *código enigmático*, pois se percebe no discurso uma sereia que canta na croa, o que implica a busca de uma verdade; portanto, um enigma.

Na quinta *lexia*, o cantador retrata em poucas palavras o tempo do festejo do bumba-meu-boi e quem merece a louvação na festa: São João.

No mês de junho
**5** Tem o bumba-meu-boi
Que é festejado
Em louvor a São João

Esta *lexia* enfoca um *código cultural* com seus *subcódigos sócio-histórico-cronológico.* Aqui entra em cena a personagem bíblica São João, que na Igreja Católica e na Cristologia ocupa lugar de grande realce.

A sexta *lexia* é formada pelos versos:

O amo canta e balança o maracá
**6** A matraca e o pandeiro
É que faz tremer o chão

A sexta *lexia* faz referência a um personagem do folguedo: *o amo,* e aos principais instrumentos musicais utilizados pelos tocadores, *o maracá*, *a matraca* e o *pandeiro;* portanto, o *código sêmico*.

Por fim, fechando a divisão, está a sétima *lexia.* Nesta o poeta arremata a estrofe com uma palavra eloqüente: Maranhão. Os significantes que denotam locais, instituições, nomes personalísticos, etc., produzem uma imagem psíquica marcante (relembremos Sausurre ).

7 Esta herança foi deixada
Por nossos avós
Hoje cultivada por nós
Pra compor tua história Maranhão

A sétima *lexia* mostra , assim como a terceira, o *código cultural* em seus *subcódigos sócio-histórico-cronológico*. A estória do bumba-meu-boi é passada de geração a geração.

Não se perca de vista que todo o discurso dessa canção é marcado por um *subcódigo retórico*, pois a expressão poética é mostrada pelo ritmo, pela cadência, pela alternância dos fonemas sonoros e abertos, fechados e reduzidos e isso configura uma articulação retórica para o texto. ( cf. CABRAL, Leonor Scliar. *Introdução à lingüística*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. 226 p. )

### 6.1.4 . Bela mocidade

*Bela mocidade* foi composta pelos senhores Donato Alves e Francisco Naiva, gravada em 1981 como uma das músicas que compunham o disco do Bumba-meu-boi de Axixá, sotaque de orquestra. Eis o texto:

Quando eu me lembro
Da minha bela mocidade
Eu tinha tudo à vontade
Brincando no boi de Axixá.

Eu ficava com você,
Naquela praia ensolarada.
A tua pele bronzeada
Eu começava a contemplar.

Mas é que um vento buliçoso
Balançava teus cabelos.
E eu ficava com ciúme
Do perfume ele tirar.

Mas quando o banzeiro quebrava
Teu lindo rosto molhava.
E a gente se rolava
Na areia do mar.

A temática nesta toada trabalha uma estrutura lírico-amorosa, em que o compositor, lembrando-se de episódios de sua juventude, comenta sua felicidade em dispor de todos os prazeres possíveis de se encontrar, naquela época, brincando no boi de Axixá. Isso é percebido logo no início da canção.

Axixá é uma cidade litorânea, daí torna-se fácil constatar o porquê de menções à praia, a suas belezas e ao espaço idílico encerrado por ela. Por ser um espaço aberto, público, a que todos têm livre acesso, a pele bronzeada da amada era por eles contemplada e desejada por todos.

unesp

Com relação à terceira estrofe, os compositores fazem referência a elementos da natureza, comparando o vento a uma espécie de namorado que tenta roubar de sua amada o perfume, cheiro que tanto apreciava. Só o fato de o vento balançar os cabelos da amada já lhe causava uma certa impaciência, um ciúme doentio; enfim, incomodava-os muito.

Na última estrofe, faz-se referência ao mar, utilizando as palavras "banzeiro", "molhava", "areia do mar", deixando claro que o processo de conquista de suas amadas, passava pelo mar e, abraçados, se rolam na areia. Toda a canção, então, gira em torno da temática lírico-amorosa, fugindo, portanto, ao lirismo pátrio muito recorrente nas canções populares de bumba-meu-boi.

*Bela Mocidade* fecha o conjunto dessas considerações. Dividiu-se a toada em apenas duas *lexias*. A primeira é formada pela primeira estrofe e as demais estrofes representam a segunda *lexia*.

Na primeira *lexia* o autor se retrata na *bela mocidade*, aliás conjunto de significantes de alta expressividade. Portanto, ele fotografa o ambiente, o rincão de origem, Axixá. O grupo de fricativas línguo-palatais ( Axixá, ensolarada, começava, buliçoso, balançava, etc ). Isto é: fonemas "xis" e "ssi" conferem à estrofe essa expressividade.

Aliás, a descrição em nível significante exercitada por Barthes pode nos ocorrer ( cf. CHABROL, Claude. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix. p. 36-62 ) neste instante. Essa qualidade do que é significativo, decisivo, explícito (espanejemos o repertório lexical ) é trabalhada pela sucessão, elegante e bela, dos fonemas consonantais "s" e "x". Se o autor de Mitologias levantou os recursos expressivos das vogais fechadas "y" e "e" no semema Azyadé, permitimo-nos nessa

linha hermenêutica fonológico-fonética realçar o que o cantador J. Inaldo, neste poema tão expressivo, trabalha com os dois elementos acima referidos. Essa alternância de "sis" e "xis" deflagra um sentimento, por suas várias leituras - ou expressiva ou reflexiva ou assimilativa ou, ainda, crítica - na mente do leitor; leitura essa que traz a visualidade (*brincando no Boi de Axixá/ Eu ficava com você* ) no espaço da exterioridade do real trazendo de volta essa sonoridade em tela, como articulação da espacialidade total da expressividade. É a mocidade com seus lances sexuais e a lembrança da mulher que possibilitam o "eu" lírico prender a imagem do passado no tempo presente. Num jogo expressivo de visualidade ligada à sonoridade presente e a visualidade num elo de sonoridade passada, aliás eixo de inversão espaço-temporal. Observa-se, pois, o *código cronológico* e o *código simbólico*.

**1**

Quando eu me lembro
Da minha bela mocidade
Eu tinha tudo à vontade
Brincando no boi de Axixá.

A segunda *lexia* continua o *código simbólico*, pois o cantador expressa claramente seu ciúme, o que revela o seu *eu*. Vê-se também o *código das ações*, pois a amada, estando a se bronzear, gera o motivo para que depois o amante ficasse com ciúme. E, finalmente, realça-se o *código sêmico*, pois são colocadas em cena as características dos dois personagens.

**2**

Eu ficava com você
Naquela praia ensolarada
A tua pele bronzeada
Eu começava a contemplar

Na terceira estrofe percebe-se um elemento natural que se comporta como amante da mulher cantada: o *vento buliçoso.* Este também causa ciúme no toador, portanto está-se diante do *código simbólico.*

Mas é que um vento buliçoso
Balançava teus cabelos
E eu ficava com ciúme
Do perfume ele tirar

E na última estrofe tem-se uma confissão de conteúdo sexual, pois há uma expressão clara do simbolismo psicológico da revelação do *eu* do compositor. Os dois amantes faziam o ato sexual. Continua assim o *código simbólico.*

Mas quando o banzeiro quebrava
Teu lindo rosto molhava
E a gente se rolava
Na areia do mar

## 6. 2 . A estrutura formal das toadas

É sabido que o sentido é forma, e não substância, aliás, truísmo consagrado na teoria textual tanto prosaica quanto poética. A forma – umas consagradas, outras ousadas, vanguardistas ou futuristas – contém *lato sensu* a manifestação total do emissor, do autor, em síntese. A forma permite que se processem as funções da literatura (embora as toadas não gozem da freqüência nos salões acadêmicos de elite), a saber, sinfronismo, ludismo, evasão, compromisso e ânsia de imortalidade. Destas, a sinfrônica, a lúdica e a evasiva estão bem presentes no inconsciente coletivo popular de onde provém o discurso poético das toadas.

A toada explicitamente é uma arte de jogo, com raízes ancestrais na Hélade clássica ( relembre-se, *à vol d'oiseau,* Platão ) ora luta do homem contra o meio; ora um desafio do homem ( incluam-se aqui os nossos cantadores ou mestres de cerimônia do boi ) em torneios, competições, etc., ora, por fim, como os adultos dizem das leituras, quanto à criança eterna em cada manifestação ficcional. Assim, passa-se o tempo, faz-se a arte e deliciam-se os corações, como é o caso principalmente do poema mais longo *Urrou do boi: meu novilho brasileiro.*

Também se faz presente a toada como manifestação explícita de um sinfronismo popular, direto, ingênuo até. O cantador não vela ou oculta para que veio, isto é, está no cenário poético do bumba-meu-boi para, simpaticamente, estabelecer uma atemporalidade na mensagem do boi, do vaqueiro, da mulher amada e dos brincantes. Essa coincidência vital de estilo e apelo às emoções dos ouvintes, da assistência, enfim, independe de tempo e espaço, aliás vagamente referem-se as toadas à época de festejos juninos.



Quanto à evasão, é arte e vida subjetiva. A fuga, o escapismo da rotina diária, dos problemas costumeiros, tudo isto torna a arte verbal, no caso as toadas retratadas, em um refúgio admirável, encantador, principalmente a massa do povo que tem e sente no folclore um de seus elementos mais importante.

A toada *Despedida* possui 20 ( vinte ) versos. Sua forma, sua disposição versal é irregular, atendendo mais à harmonia e ritmo estético-subjetivos que a uma estrutura poética consagrada. E, como se sabe, ritmo, metro, estrofe e som constituem o estofo fundamental da poética.

Quanto ao número de sílabas:

A - deus - me - ni ( - na ) – 4 sílabas

Que - já - vou - em - bo (- ra ) – 5 sílabas

Eu - vou - can - tar - a - mi - nha - des - pe - di (- da ) – 10 sílabas

Te - pe - ço - por - fa - vor - não - chò (-res ) – 8 oito sílabas

Vou - fa - zer - u - ma - mei - a - lu ( - a ) – 8 sílabas

Dan - do - si - nal - de - par - ti (- da ) – 7 sílabas

Como se observa, versos tetra-, penta-, octo-, hepta-, e decassílabo. Irregulares neste aspecto da métrica, contudo, na arte popular, diga-se de passagem, as estruturas formais com métrica clássica não são adequadas – pelo menos para o estro popular que se utiliza das toadas, por exemplo – ao dinamismo poético-formal das formas simples e subjetivas do estro popular e folclórico.

Na segunda estrofe da mesma toada, continuam as sílabas ao sabor da expressão inspirativa – tetra-, hepta-, hexa-, penta-, na última, tetra-, penta-, hexa-, tri-, penta- e tetra. Por sinal, a revelação ou o desvelamento poético mais surpreendente

foi confiado aos versos 17 e 18*: você é carinhosa/mas é falsa*, os quais possuem cinco e três sílabas (penta – e trissílabo).

Do ponto de enfoque dos apoios rítmicos ( ictos ), a disposição é livre, como se fosse irregular. Vejamo-los:

A - deus - me - ni ( 2ª e 4ª sílabas )

Que - já - vou - em - bo ( 5ª sílaba )

Eu - vou - can - tar - a - mi - nha - des - pe - di ( 4ª e 6ª e 10ª sílabas )

Te - pe - ço - por - fa - vor - não - cho ( 2ª, 6ª e 8ª sílabas )

Deste modo, dispondo de métricas rítmicas livres, sem peias acadêmicas, o cantador vai orquestrando sua comunicação poética, musical, filosófica e estética.

Quanto às figuras de dicção, importante suporte dessas melópeias populares, observa-se que o poeta faz predominar, na toada em foco, os ditongos decrescentes ( adeus, vou, meia, eu etc. ). Os hiatos são apenas um na palavra *lua*.

As figuras de morfologia não ocorrem, como se o poeta não precisasse enriquecer o poema com esses recursos rítmicos e estéticos.

A métrica em tela põe em relevo versos quebrados de redondilha maior (tetrassílabos ), o que torna a toada em foco heterométrica em sua constituição. Pentassílabo ( redondilha menor ) hexassílabos ( heróico quebrado ), octossílabos ( os de "arte maior" ) e decassílabos ( de constituição acadêmica heróica, sáfica ou provençal, se disposta em métrica na 6ª e 10ª; na 4ª, 7ª e 10ª e, finalmente, na 4ª, 7ª e 10ª ).

Sobre os poemas com versos mesclados, este recurso poético não é desdouro para a poética popular. Se se rastrear a arte da poesia através dos tempos,

observar-se-á que as velhas odes, baladas, canções etc., usavam versos polimétricos. Frise-se que os poetas simbolistas, acadêmicos e elitistas, por sinal, usavam e abusavam dos versos mesclados.

A busca de naturalidade da imagem verbal é um alvo que as toadas perseguem e conseguem atingir. Renova-se aqui o nível prosódico que se utiliza não só dos segmentos fônicos, da disposição estrófica com presença ou ausência de rima, elemento ficcional que reforça o inato, o congênito e a peculiaridade dos recursos da própria língua portuguesa.

A naturalidade aqui tratada se situa no próprio plano da fala, conforme Saussure, a parole, em síntese. Lançando mão da langue ( sistema ) o poeta produz uma expressão inovadora, individual, existencial, variável e real.

A intenção e a versatilidade do cantador é que fazem variar as estrofes. São muito antigos – por exemplo, os versos bíblicos – nos quais essa maneira poética é formada de dinamismo interior.

O poema ( toada ) considerado utiliza-se de uma sextilha ( 1ª estrofe ) de uma oitava ( 2ª estrofe ) e de novo de uma sextilha ( 3ª estrofe ).

Portanto, o poema analisado revela-se heterométrico, heterorrítmico e alostrófico. As combinações sônicas são, como se sabe, uma das colunas mais importantes de um poema. A sonoridade dinâmica dos versos torna o poema expressivo em sua estética. *Despedida* apresenta apenas os versos 12 e 14 com rima, o que o torna possuidor de versos soltos ( brancos ). *Distantes de nossa mão* contrapõe-se a *no meio do coração*. As rimas *mão* e *coração* são classificados como entrelaçados ( ab ab ); pobres (mesma classe gramatical ); consoantes ( identidade de sons ); toantes (correspondência de sons na tônica ); agudas ( oxítonas ). Um salto ( cavalgadura )

unesp

ocorre no poema, fato que lhe acrescenta harmonia e dinamismo interno, a exemplo de: *são cinco letras/que faz a gente chorar* ( versos 9° e 10° ).

Por fim, o título *Despedida*, com icto na terceira sílaba ( trissílabo ).

Na toada é possível encontrarmos os três níveis de que trata Pedro Lyra,[139] a saber: o essencial, o semântico e o fático.

No nível essencial, que é a própria expressão poética da toada, o nível do ser se manifesta de forma direta e sentida, comovida. O ideal da interioridade do cantador se desvela diretamente: *Você é carinhosa/ mas é falsa/ por isso é que já vou embora.* Essa expressão que Lyra refere como poeticidade, ela se articula com o próprio nível do dizer, semântico para esse cientista da palavra. Aqui se apresenta a cosmovisão do poeta a partir do repertório lexical que utiliza em suas colocações denotativas, a saber "adeus", "tristeza", "chorar", "carinhosa", "falsa", etc. É uma persuasão, pois, que revela a ideologia do autor.

O último nível, que é o fático, trata da ação que o poema, no caso a toada, exerce sobre o leitor, a eficiência da mensagem do cantador. Se, como diz Lyra, num simples e despretencioso discurso de publicidade aparecem os três níveis, o que não dizer da toada que se utiliza de todos os recursos possíveis!?

Em nível ideológico é a saída, a ausência da cena poética e vivencial do cantador, do poeta: *Adeus, menina/ vou com tristeza/ você é carinhosa/mas é falsa.* Ele, o cantador, o poeta, é maestro dessa orquestra (o batalhão do bumba-meu-boi) e sua presença é importantíssima, valorosíssima. Pela ausência manifestada, realça ele o valor da sua presença. Por fim, em nível do agir ( fático ) – o objetivo final do poeta é comover o leitor a aliar-se com ele, o intérprete da expressão poética, e invocando, para

[139] LYRA, P., *Literariedade e ideologia*, p. 170-79.

tal, a impossibilidade de conduzir a amada, a necessidade da saída e as escusas para o gesto – *a amada é carinhosa mas é falsa.*

O poema *Maranhão, meu tesouro, meu torrão* reexpõe a mesma estrutura poética:

versos trissílabos: Ma - ra - nhão;

versos septassílabos: meu - te - sou - ro - meu - tor - rão;

versos pentassílabos: fiz - es - ta - to - a - da;

versos hexassílabos: na - prai - a - dos - len - çóis;

versos decassílabos: e - tem - a - gos - to - sa - pi - tom - ba - tã;

versos octassílabos: ho - je - cul - ti - va - da - por - nós;

versos dodecassílabos: pra - com - por - tu - a - his - tó - ri - a - Ma - ra - nhão.

Contudo, as estrofes já apresentam rimas, a saber:

Maranhão,

Meu tesouro, meu torrão! ( 1° e 2° versos )

Que a natureza cultiva

Esta palmeira nativa ( 6° e 7° versos)

Na mata o guriatã

E tem a gostosa pitombatã (14° e 16° versos)

Por nossos avós

Hoje cultivada por nós (28° e 29° versos)

Maranhão – torrão: rimas pobres, agudas, consoantes, masculinas;

cultiva – nativa: rimas ricas, graves, femininas, consoantes;

guriatã – potombatã: oxítonas, consoantes, pobres;

avós – nós – oxítonas, consoantes, ricas, masculinas.

O dinamismo interno, poético – formal é altamente expressivo, principalmente quando se tem em mente que a toada é para ser cantada, isto é, a massa sonora significante é para ser sônica, impressionista. Com métricas rítmicas livres na maior parte do poema, o poeta articula estas com o segmento metrificado tradicional acima referido. Sucedem-se, como no primeiro poema, os versos típicos de redondilhas maior, menor, etc. Heterométricos, os versos permitem ao artista maior amplitude expressional. Os versos mesclados continuam.

Do ponto-de-vista do conteúdo cultural, civilizatório, antropológico, a toada é patriótica, exaltatória, exclamativa. O Maranhão é exaltado, louvado em altos tons. Personalidades consagradas na História de Portugal, como o rei Sebastião ( de trágica morte e desaparecimento ). Personalidades bíblicas, a exemplo, de São João, também presentes. Elementos personificados, em tratamento íntimo, como Maranhão, também presentes. Animismo presente.

Um elemento mitológico entra em cena: *o touro encantado*, aliás presente em muitas lendas e gestas populares de muitas nações. ( cf. mito do rei Sebastião na apreciação da toada *Maranhão, meu tesouro, meu torrão* ).

O poema realça patrioticamente a terra natal nordestina cuja herança foi legada a todos nós, pósteros, por *nossos avós*.

Em ambos os poemas ( *Despedida* e *Maranhão, meu tesouro, meu torrão )* as figuras de harmonia se sucedem:

sinestesia: *saudade é algo distante da nossa mão* ( sensação táctil ); *gostosa pitombatã* (sensação gustativa); *canta e balança o maracá* (sensação auditiva).

As figuras – tropos – estão presentes, conferindo expressividade aos poemas. Sejam, por exemplo: "Bela mocidade" ( metáfora ); "vento buliçoso balançava

teus cabelos" ( prosopopéia ); "do perfume ele tirar" ( prosopopéia/inversão ); "o banzeiro quebrava" (prosopopéia ); "ti Maranhão" ( prosopopéia ); "a natureza cultiva" (prosopopéia ); "um touro encantado ( metáfora ).

Na toada *Urrou do boi: meu novilho brasileiro* continuam os versos soltos, heterométricos, heterorrítmicos, a exemplo de:

Ur - rou - ur - rou ( tetrassílabo )

Meu - no - vi - lho - bra - si - lei ( heptassílabo )

São - Jo - ão - man - dou ( pentassílabo )

O - con - jun - to - é - bra - si - lei ( octossílabo )

E - xis - tee - du - ca - ção - res - pei - toa - har - mo - ni ( dodecassílabo )

contudo, predominam expressivamente os versos heptassílabos e mais abaixo os versos de seis sílabas. Os primeiros (redondilha maior) conferem ao ritmo, ao tom da toada, os elementos poéticos e musicais de que o cantador precisa para desvelar o seu mundo interior.

Neste poema, a figura do boi, do vaqueiro, da fazenda e do dono do boi entram em ação e dominam a cena do poético, para dar um toque epopéico ( já que o primeiro poema foi eminentemente lírico, intimista, subjetivo, romântico abusado ) o artista do verso fez entrar em tela as personagens do cristianismo ( católico romano ) São Marçal, São João, São Cosme, São Damião etc.

A toada persiste altamente laudatória, ufanista, rejubilante. Afinal, é o Maranhão, é a festa, é a brincadeira, é Deus em pessoa; é a turma de Pindaré ( e aqui o cantador exalta seu município, sua terra natal ), é Jesus de Nazaré, é o batalhão...

Para ele, o Maranhão, o Pindaré, as personalidades divinas, o batalhão, o boi, o período da ( s ) brincadeira ( s ), enfim, o todo da peça do bumba-meu-boi constitui sua felicidade, seu gozo último, seu motivo de viver.

O tema renova a terra amada, com tudo o que possui protegida pelas divindades mais poderosas dos céus. Ressalte-se, por fim, a chamada ( como se fosse um guia turístico ) ao turismo no Maranhão, principalmente no mês referido, tempo especial da brincadeira ( junho ).

O poema *Bela Mocidade* é famoso no Maranhão. Os meios de comunicação de massa não têm poupado tempo e espaço, ao longo desses anos, em difundi-lo, em virtude de seu alto lirismo, seu encaixe perfeito entre música (acompanhamento musical ) e letra. A música, por sinal, é parte essencial e dominante nas peças.

Como já se referiu na primeira seção, a descrição musical exigiria instrumentos e procedimentos que seguramente ultrapassariam o objetivo do trabalho sobre as toadas, visto que a dissertação teve por alvo seus elementos formais, verbais e vocabulares. É evidente que o ideal seria dispor o leitor, concomitantemente, da parte musical e da parte formal ( verbal ). Um trabalho que possa estudar esses dois elementos das toadas realizará seguramente uma tarefa completa.

Esta toada faz retornar um tema universal, mundial, exaustivamente cantado ( tratado ) por todos os poetas e ficcionistas em todas as épocas: a saudade dos dias de moço, motivo esse coadjuvado por outra dominante humana: o sexo. Deste modo, trançando saudade, juventude, sexo, o corpo da mulher, a evasão do mundo ( a praia, as ondas do mar, o sol, o boi de Axixá ) e a terra de origem, Axixá, o poeta desvela no cenário do poético um tema eminentemente lírico, subjetivo.

unesp

No poema, o ciúme é destacado, pois ele implica a valorização do corpo da amada e os prazeres do sexo, jovem, na areia do mar.

A mocidade é bela, para o poeta, o que vale dizer: esse estágio de sua vida foi notável e, por sua perda, passou a sentir saudade.

Os versos se distribuem heterométricos e heterorrítmicos, como nos poemas anteriores:

Quan - do eu - me - lem ( tetrassílabos )

Da - mi - nha - be - la - mo - ci - da ( octossílabo )

Brin - can - do - no - boi - de A - xi - xá ( octossílabo )

Eu - fi - ca - va - com - vo - cê ( heptassílabo )

Na a - rei - a - do - mar ( pentassílabo )

E a - gen - te - se - ro - la ( hexassílabo )

Ocorrem rimas:

mocidade – vontade: rimas pobres, consoantes, femininas, graves, emparelhadas;

ensolarada – bronzeada: rimas pobres, consoantes, femininas, graves, emparelhadas;

quebrava – molhava: rimas pobres, consoantes, femininas, graves, emparelhadas.

Do ponto de vista, das imagens, ressaltem-se: "um vento buliçoso" (prosopopéia ); "do perfume ele tirar" ( inversão ); e, "o banzeiro quebrava" prosopopéia ).

As estrofes são apresentadas surpreendentemente no desfilar das quadras, aliás perfeitas para o canto, principalmente se se observa que a métrica dos versos que compõem o poema não ultrapassa oito sílabas, estas distribuídas em poucos versos ( 4°, 6°, 8°, 13° ). As quadras, portanto, são populares na poética do povo simples, não sofisticado.

unesp

Os quatro poemas que compõem o grupo de toadas são perfeitos para o propósito que o poeta teve em mente, isto é, exaltar os deuses, a pátria, a mulher, a juventude, a dança do boi e os companheiros – brincantes. O mais surpreendente, sem dúvida, é que os poetas, os autores desses discursos poéticos, são, quase todos, semi-analfabetos.

## 7. Conclusão

Já é truísmo considerar-se que a arte popular, folclórica, não-elitizada, provém de civilizações antiquíssimas a exemplo daquela oriunda do Egito, Grécia, África etc., a qual penetrou no mundo ocidental e incrustou-se no Cristianismo, favorecida pelo agasalhamento que a Igreja Católica, para citar-se só um ramo dessa árvore cultural gigantesca, lhe proporcionou.

Transplantadas de Portugal até nós, as tradições ibero-pagãs enculturam-se nas camadas populares, no nosso caso, a raça triíbrida – caucasóides, negróides e indígenas – produzindo uma arte bastante diversificada, dinâmica, contagiante, alegre e religiosa. É o caso do bumba-meu-boi, objeto das considerações do trabalho aqui apresentado.

O bumba-meu-boi maranhense reflete as suas origens ancestrais.

Encontrando guarida na "civilização do couro", o bumba-meu-boi instaurou um ciclo cultural notável que se irradia pelas músicas, letras, textos, brincantes etc. Com origem nas primeiras décadas do século XIX, esse bailado passou à brincadeira por todas as camadas da sociedade.

As pesquisas bibliográficas e de campo registraram, via fitas cassete, fotos e anotações, o que foi ouvido, lido e refletido. A surpresa foi enorme, pois as conversas com o povo do boi, estudiosos e pesquisadores da área revelaram um mundo cultural amplo e variadíssimo. Em cada conversa com os compositores e brincantes de boi, aprendeu-se alguma coisa mais sobre o linguajar utilizado, palavras que para a autora da dissertação tinham um sentido e para eles outro, enfim, o que se viu foi que todo esse povo da brincadeira parecia ter um dialeto próprio, pertinente aos grupos.

unesp

Deste modo, o trabalho revela, com o material analisado, que a gente que compõe esse folguedo tem um conhecimento de mundo que derruba toda a idéia que se tinha quando do início da pesquisa. São obras de artistas que aprendem o que lhes contam, ouvem em televisão, rádio, e, principalmente, o que seus avós, pais, mães, pessoas idosas lhes passaram no decorrer de suas vidas, pois a grande maioria carente não teve oportunidade de ir à escola aprender a ler e escrever, visto que muito cedo tiveram de ajudar os pais na lavoura, caça e pesca para o sustento da família.

A temática varia de acordo com as mudanças ocorridas em suas comunidades É uma dinâmica que acompanha as transformações da sociedade, porém, geralmente, conforme se viu no capítulo IV, estão atreladas e versam sobre os seguintes assuntos: o ufanismo, amor pela terra natal, orgulho pelo que de bom já se viu pelo Maranhão; sentimentalismo amoroso, em que a mulher é vista ora como uma deusa intocável, virgem, bela, pura, ora como falsa, que lhes arrebenta o coração de paixão e em seguida, lhes trai, com a maior facilidade, basta dar-lhe as costas; e as de "pique" e "repique", em que um cantador insulta outro e é insultado em contrapartida.

As toadas de bumba-meu-boi refletem o processo de comunicação existente entre seus grupos, pois elas ajudam no processo de resistência às forças contrárias à manifestação, contribuem para perpetuação dessa forma de cultura popular, que já foi tão massacrada pela sociedade burguesa do Maranhão, mas que hoje ela mesma o cultua.

É através das toadas que o povo humilde dá seu grito de liberdade e se manifesta contra ou a favor dos que estão no poder.

O que se pode inferir é que, dentro do universo desse folguedo, as toadas e seus compositores ocupam um papel relevante, pois representam *uma faceta*

*rica e variada* da história do povo. Elas retratam as crendices, os amores, o orgulho por sua gente, enfim, tudo que é possível ser recriado e partilhado entre aqueles que os admiram ou recriminam.

E a produção literária das toadas? Pode-se dizer que existem em todas as canções, umas mais bem elaboradas, outras menos, porém ela se faz presente. Suas formas não são clássicas, nem sonetos, nem odes, etc., mas contam estórias das comunidades em que vivem. As letras das músicas são feitas para serem cantadas. São ritmos marcados que produzem melodia harmoniosa e agradável aos ouvidos.

E o povo do boi, quem são eles? São pessoas humildes, que se misturam, envolvem, entrelaçam, brincam, dançam, cantam, compõem, mas também trabalham arduamente, para ter condições de sair na brincadeira todo ano. Os mais carentes ganham suas vestes de políticos, pagadores de promessas, padrinhos e madrinhas dos bois e, às vezes, até do próprio dono do boi. A beleza, exuberância das fantasias são caprichosamente feitas à mão pelas bordadeiras, que fazem um trabalho tipicamente artesanal, mas de um valor inestimável.

O bumba-meu-boi no Maranhão não é visto apenas como uma manifestação sazonal, mas também como uma realização diária que engrandece a história de vida de seus participantes. É um folguedo marcado pelo espírito de partilha. A comunhão entre as pessoas dá-se através dos encontros nos ensaios e durante o ciclo da festa.

O enredo do boi traz em si uma grande expressão simbólica que se torna importante para a própria história do boi, pois, possui um enorme valor cultural, assim como elevado poder de ligação entre a informação e a comunicação. Sendo uma brincadeira de negros, escravos e índios, seu auto adquire feições essencialmente étnicas

unesp

e políticas que mostram uma relação direta entre a linguagem de seu povo e as relações entre patrões e empregados, isso tudo em um certo teor de comicidade.

É uma *dança dramática* capaz de suscitar nas pessoas o interesse pelo lazer, pela estória de vida de seu povo, pelo homem pastoril e pela simplicidade em ser feliz com aquilo que se tem.

Deste modo, a pesquisa tenta demonstrar que as origens do folguedo remontam para o século XIX, como uma brincadeira que surgiu casualmente e foi se aperfeiçoando até chegar a essa grande manifestação que se vê hoje pelos quatro cantos deste país.

As toadas ocupam um lugar especial no auto do bumba-meu-boi, por ser o objetivo dos jovens brincantes, hoje, a diversão, o dançar e não mais a apresentação do auto em si. Seus compositores, geralmente amos de boi, são pessoas do povo, pouco estudados, mas de grande conhecimento de mundo e muitas experiência colhidas da vida laboriosa que levam. Quanto à apreciação das mesmas dentro dos preceitos literários, tentou-se uma abordagem epistemológica conforme Roland Barthes.

A hipótese levantada no início da pesquisa foi confirmada: há possibilidade de se compor bem sem se ir à escola e ainda existem meios de se analisar o popular lançando-se mão do erudito. Se, por um lado, as toadas são pobres em termos de análise métrica, rítmica e rímica, por outro, elas são ricas, pois trazem a palco o modo de pensar dos humildes cantadores.

Chegando ao final deste trabalho, acredita-se ter cumprido o objetivo de contribuir para os estudos na área da Cultura Popular, especificamente na cultura popular do povo maranhense, bem como para os estudos realizados sobre o bumba-meu-boi.

unesp

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


AMARAL, A. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948. 418 p.

AMARAL, A M.. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: EDUSP, 1991. 80 p.

AMORA, A. S. *Teoria da literatura*. 7.ed. São Paulo: Editora Clássico-Científica, 1967. 279 p.

ANDRADE, M. *As danças dramáticas do Brasil*. Org. Oneida Alvarenga. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, INL, Fundação Pró-Memória, 1962. 3 vol.

ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. 83 p.

ARAÚJO, A. M. *Folclore nacional*. III vol. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. 426 p.

_____. *Cultura popular brasileira*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília, INL, 1973. 224 p.

ARAÚJO, M. S. *Tu contas! eu conto!*. São Luís: SIOGE, 1983. 163 p.

_____. *Estórias e significações do auto do boi*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun. 1996. Boletim 05, p. 04.

ASSAYAG, S. *Boi-bumbá:* festas, andanças, luz e pajelanças. Rio de Janeiro: Funarte, 1995. 96 p.

AZEVEDO NETO, A. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara, 1983. 86 p.

AZEVEDO, F. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 198 p.

_____. *A cultura brasileira:* introdução ao estudo da cultura no Brasil. São Paulo: Melhoramentos. II vol., 1958. 263 p.

AULETE, C. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta S/A., IV vol. 1958. 4320 p.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987. 380 p.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 421 p.

BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*. São Paulo: Ática, 1992.

BARISON, O. L. *Moda caipira*: cantador, universo, mediações e participação emotiva. 1994. 233 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

BARTHES, R. *A aventura semiológica*; trad. de Maria de St.ª Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985. 265 p.

_____. *Elementos de semiologia*; trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1971. 116 p.

_____. *Novos ensaios críticos*: o grau zero da escritura; trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1989, 170 p.

_____. *Mitologias;* trad. de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972. 180 p.

BARTHES, R. et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. 285 p.

BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Martins, 1945.

BARROS, M. S. *Arte, folclore, subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. 240 p.

BARROSO, G. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Nova Ed. Cor. e aum. Dep. de Imprensa Nacional, 1949. p. 259.

BARSA enciclopédia. Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopaedia britannica consultoria editorial Ltda., vol. 3. 1987.

BARSA enciclopédia. Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopedia britannica editores LTDA., vol. 12. 1981.

BRECHT, B. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 283 p.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM, B. M. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 131-40.

CABALAU. *Boi em festa para o fundador*. O Estado do Maranhão. SãoLuís, 10, maio, 1998. Alternativo, p.7.

_____. O batuque proibido vira sotaque oficial da Ilha. *O Estado do Maranhão*. São Luís, 19 dez, 1997. Caderno A, p.1.

CABRAL, L. S. *Introdução à lingüística*. Porto Alegre: Globo, 1973. 226p.

CALVET, L. J. *Roland Barthes*: um olhar político sobre o signo; trad. de Adriano D. Rodrigues. Paris: Perfis, 1973. 160 p.

CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. 119 p.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanistas Publicações/FFLCH/USP, 1996. 103 p.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. 188 p.

CARDOSO, J. *De uma noite de festa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CARVALHO, C. *Para compreender Saussure*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. 93 p.

CARVALHO, M. M. P. *Matracas que desafiam o tempo*: é o bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [ s.n. ], 1995. 268 p.

_____. *Bumba-meu-boi com todas as letras*. O Estado do Maranhão, São Luis, 2 jun. 1995. Caderno. p. 5.

_____. *O couro de bumba-meu-boi e sua arte*. Comissão Permanente de Folclore, São Luís, dez, 1996. Boletim 06. p.08.

_____. *As mulheres no bumba-boi*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun. 1996. Boletim 05. p.09.

CASCUDO, L. C. *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins, 1943. 502 p.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1962. 506 p.

_____. *Folclore do Brasil*: pesquisas e notas. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967. 253 p.

_____. Bumba-meu-boi. In: *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956. p. 49-62.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Pôrto Alegre: Liv. do Globo, 1939.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olímpio; Brasília: INL, 1978. 452 p.

CASSAS, L. A. *Noites bovinas*: flor do Lácio. O Estado do Maranhão. São Luís, 24 jun. 1997. Caderno A, p.6.

CAZENEUVE, J. *Sociologia do rito*. Trad. De M. L. Borralho. Porto: RÉS-Editora Ltda., s/d. 298 p.

CHABROL, C. *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, 1977. 239 p.

CHAGAS, J. *São Luís do mundo*. O Estado do Maranhão. São Luís, 19 dez. 1997. p. 12.

_____. *Um feriado para São João*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun. 1996. Boletim 05, p. 10.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993. 996 p.

CHOCIAY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974. 211 p.

COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. 99 p.

DANTAS, J. M. S. *Análise literária de 16 poemas*. Rio de Janeiro: Presença, 1982. 87 p.

DASCAL, M. *Concepção gerais da teoria lingüística*. São Paulo: Global, 1978. 165 p.

ESPÍNDOLA, M. R. L. *História e vida de Axixá*. São Luís: Órgão Municipal de Educação de Axixá, 1982. 27 p.

FÁVERO, L. L., KOCH, I. G. V. *Lingüística textual*: uma introdução. São Paulo: Cortez Editora, 1988, 105 p.

FERREIRA, A. *Bumba-meu-boi*. Recife: Arquivos, Pref. Mun., 1944.

FERRETI, M. M. R. *Festas juninas em terreiros de mina*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun, 1996. Boletim 05, p.8.

FERRETI, S. F. *Boi encantado na mina do Maranhão*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun. 1996. Boletim 05, p.5.

FIGUEREDO, S. *Pela benção divina*. O Estado do Maranhão. São Luís, 28 jun. 1997. Caderno A, p.1.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. 135 p.

FRANÇA, J. S. *O bumba-meu-boi*. In: _____.Cultura popular. São Luís: FUNC, 1981.

GEMTCHÚJNICOU, I. D. *Manual de taxonomia vegetal*. São Paulo: Agronômica Ceres, 1976.

GRANDE enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1972.

GREIMAS, A J. Dicionário de semiótica. São Paulo: Cultrix, trad. LIMA, Alceu Dias et all, 1979. 493 p.

GUINSBURG, J. et al. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 380 p.

HILL, T. Manifestações artísticas. In: SAMUEL, Rogel. *Manual de teoria literária.* Petrópolis: Vozes, 1988. p. 26/7.

INTERNACIONAL encyclopedia e dicionário. Rio de Janeiro - São Paulo - Porto Alegre: W. M. JACKSON, INC. vol. XVIII. 1951.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: __ *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 119-62.

JINKINGS, E. *Batalhão de Iguaíba lança primeiro CD*. O Estado do Maranhão. São Luís, 7 mar. 1998. Caderno A, p.1.

LEITÃO, C. Literatura oral, cordel, folclore. In: SAMUEL, Rogel. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 171-175.

LIMA, C. *Boi de zabumba*. Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, jun. 1996. Boletim 05, p. 03.

_____. *Bumba-meu-boi*. São Luís: SUDEMA, 1971. 5 p.

_____. *Bumba-meu-boi*. 3.ed. São Luís, 1982. 20 p.

_____. *Bumba-meu-boi do Maranhão*: toadas de Carlos de Lima. São Luís: SUDEMA, 1969. 32 p.

_____. Bumba-meu-boi: poesia e tradição. *Vagalume*. São Luís, maio/jun. 1993. p.25-30.

_____. *Bumba-meu-boi do Maranhão*: toadas. São Luís: SUDEMA, FURINTUR, 1969. 32 p.

LIMA, F. J. F. *Descobrindo o bumba-meu-boi*: estudo da cultura popular maranhense nas séries do 1° grau menor. São Luís: UFMA, 1994. 53 p.

LINDOSO, K. *Morros inicia ritual de morte*. O Estado do Maranhão. São Luís, 4 set.1997. p.8.

LYRA, P. *Literatura e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1979. 193 p.

LOPERA, J. A. e ANDRADE, J. M. P. *História Geral da arte*: Pintura I. Espanha: Ediciones Del Prado, 1995. 133 p.

LOTI, Pierre. *Azyadé*. Paris: Calmann-L

LUFT, C. P. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Editora ática/Editora scipione, 5.ed. s/d. 651 p.

_____. *Língua e liberdade*: o gigôlo das palavras, por uma concepção da língua materna. 8.ed. Porto Alegre: L & PM, 1985. 111 p.

LUYTEN, J. M. *O que é literatura popular*. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 73 p.

LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA enciclopédia. Lisboa: Verbo, 1982.

MIRADOR INTERNACIONAL enciclopédia. São Paulo - Rio de Janeiro: Encyclopedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1977.

MACHADO FILHO, A. M. *Curso de folclore*. Rio de Janeiro: Libros de Portugal S/A., s/d. 167 p.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1986. 122 p.

MALLAC, G. *Barthes*: iniciação e debate; trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977. 123 p.

MARANHÃO, G. *Micaretas no terreiro do boi*. O Estado do Maranhão. SãoLuís, 21-27, junho, 1997. Galera. Suplemento nº 95, p.6.

MARTINS, R. M. *Bumba-meu-boi*: história, maravilha, fantasia. São Luís, 1974. 20 p. (Mimeografado ).

MEIRELES, M. *História do Maranhão*. 2.ed. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1980. 426 p.

MENDES, M. G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987. 80 p.

MOISÉS, M. *A criação literária*: poesia. São Paulo: Cultrix, 1988.

MONTEIRO, A. C. *A palavra essencial*. São Paulo: Companhia editora nacional, Editora da USP, 1965. 181 p.

MORAES, J. *Bumba-meu-boi:* folguedo e vitória do povo maranhense. Projeção São Luís, 2 (13):3-14, jun/jul. 1981.

_____. *O boi, o anjo e a cobra*. O Estado do Maranhão, São Luís, 25 jun. 1997. Caderno A, p.8.

MORAES, F. N. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. Vagalume. São Luís, maio/jun. 1993. P.18-24.

MUIR, E. *A estrutura do romance*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1975. 89 p.

NASCIMENTO, B. O ciclo do boi na poesia popular. In: DIËGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura popular em verso*. Estudos tomo I. Min. da Educ. e Cult. Rio

de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção de textos da língua portuguesa, 1973. p.165-232.

O IMPARCIAL. *Litoral ocidental*: belas reentrâncias. São Luís: SEMA. junho, 1996.

O IMPARCIAL. *Um espetáculo da natureza*. São Luís: SEMA. julho, 1996.

O IMPARCIAL. *Os caminhos que levam aos lençóis*. São Luís: SEMA. julho, 1996.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Port. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368p.

PHELIZON, J – F. *Vocabulaire de la linguistique*. Paris, Éditions Roudil, 1976. 137p.

PIRES, O. *Manual de teoria e técnica literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1985. 312 p.

POUND, E. *A arte da poesia*: ensaios escolhidos [ por ] Ezra Pound; Tradução de Heloísa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991. 164 p.

PRANCE, G. T. *Manual de botânica econômica do Maranhão*. São Luís: Gráfica Universitária, 1986.

PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1987. 88 p.

*RAMOS, A. Estudos de folk-lore:* definições e limites, teorias de interpretação. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1903-1949. 194 p.

REIS, C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 327 p.

REIS, J. R. S. *Folclore Maranhense*: informes. São Luís: SIOGE. 1986.

_____. *Bumba-meu-boi*: manifestação mais forte da cultura popular maranhense. O que é e o seu significado. *Jornal Pequeno*, São Luís, 23, jun, 1997. pp. 4-5.

RIBAS, T. *Danças populares portuguesas*. Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1983. 120 p.

ROCHA, R. *Minidicionário enciclopédico escolar*. 8.ed. São Paulo: Scipione, 1996. 747 p.

ROGEL, S. *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1985. 192 p.

ROMERO, S. *Estudo sobre a poesia popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Laemert, 1888. p.79.

SÁ, X. Gravadoras apostam na "macumba para turistas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 ago. 1996. Folha ilustrada, p.1.

SANT'ANNA, J. *Anuário do 31º festival do folclore*. Olímpia: Centrograf, 1995. 150 p.

SANT'ANNA, R. *A moda é viola*. Tese de livre-docência defendida na UNESP, Campus de São José do Rio Preto. 1997.

SANT'ANNA, A. R. S. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973. 212 p.

SANTOS, J. J. *Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: Assessoria de Comunicação do Estado, 1971. 21 p.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral;* trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, s/d. 279 p.

SILVA, A. V. et all. *Desconstrução/contrução no texto lírico*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975. 130 p.

SILVA, V. M. A. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1991. 701 p.

SINZIG, F. P. *Pelo mundo do som*: dicionário musical. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 612 p.

unesp

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: EIKHENBAUM, B. M. et al. *Teoria da literatura*: formalistas russos, Porto Alegre: Globo, 1971. p.141-56.

TORRE, M. B. L. D. *O homem e a sociedade*: uma introdução à sociologia. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d. 256 p.

VAGALUME. São Luís: Suplemento Cultural do SIOGE, maio/junho, Ano VI, 1993, nº 19, 44 p.

VALE, F. R. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1978. 140 p.

VIEIRA FILHO, D. In: SANTOS, José de Jesus. *Prefácio de Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Assessoria de Comunicação do Estado, 1971. 21p.

## 9. DISCOGRAFIA


BANDA RAÍZES. Rio de Janeiro: Sony Music Entertainment. 1994. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Os 14 mais do bumba-meu-boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Gravações Elétricas S/A., 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

BARRICA, Boi. *Brincadeira de rua*. São Paulo: BMG Ariola. 804.474, 1992. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

BEQUIMÃO, Boi. *Bumba-meu-boi de Bequimão*: sotaque de orquestra. Rio de Janeiro: Gravações Elétricas S/A. 523,404.223. 1992. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

BOI DO MARACANÃ. *Banzeiro grande*. São Luís: Sonato Gravações LTDA. 1990. 1 disco. 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Touro negro no reino de guaré*. São Luís: JBG Produções Ltda. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Sombra da palmeira*. São Luís: JBG Produções Ltda. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

BUMBA-MEU-BOI DE AXIXÁ. São Paulo: Ediç. Music. e Com. de Disco Unacam LTDA. LPU. 2/0018. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

LEÔNCIO, Manoel. *Boi bonito da Madre Deus*. São Luís: WNA records. 1 disco. 33 rpm, estéreo, 12 pol.

LOBATO, José Carlos Muniz. *Bumba-meu-boi de Morros*. São Luís, 1991. 33 rpm. 804.213. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

_____. *Bumba-meu-boi de Morros*. São Luís, 1992. 1 disco, 33 rpm. 804.506. estéreo, 12 pol.

NAIVA, Francisco. *Bumba-meu-boi de Axixá*. São Luís, 1990. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 14 pol.

PALHA, Boi. *Boi de Palha*: orquestra. São Paulo: Sonato Gravações Ltda. 93-A, 1993.1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

PAPETE. *Bandeira de aço*. São Paulo: Som. Ind. e Com. S.A. Dico Copacabana. MPA 9380, 1978. 1 disco, 33 rpm, stéreo, 12 pol.

1° FESTIVAL DE TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO. Rio de Janeiro: Polygram do Brasil Ltda. 992.553-1. 1 disco. 33 rpm, estéreo.

2° FESTIVAL DE TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI DO MARANHÃO. São Paulo: BMG Ariola Discos Ltda. org. de José Raimundo Rodrigues: JBG. 1 disco, 33 rpm, estéreo, 12 pol.

Fig. 1 - O boi em luta com o vaqueiro



Fig. 2 - Pai Francisco

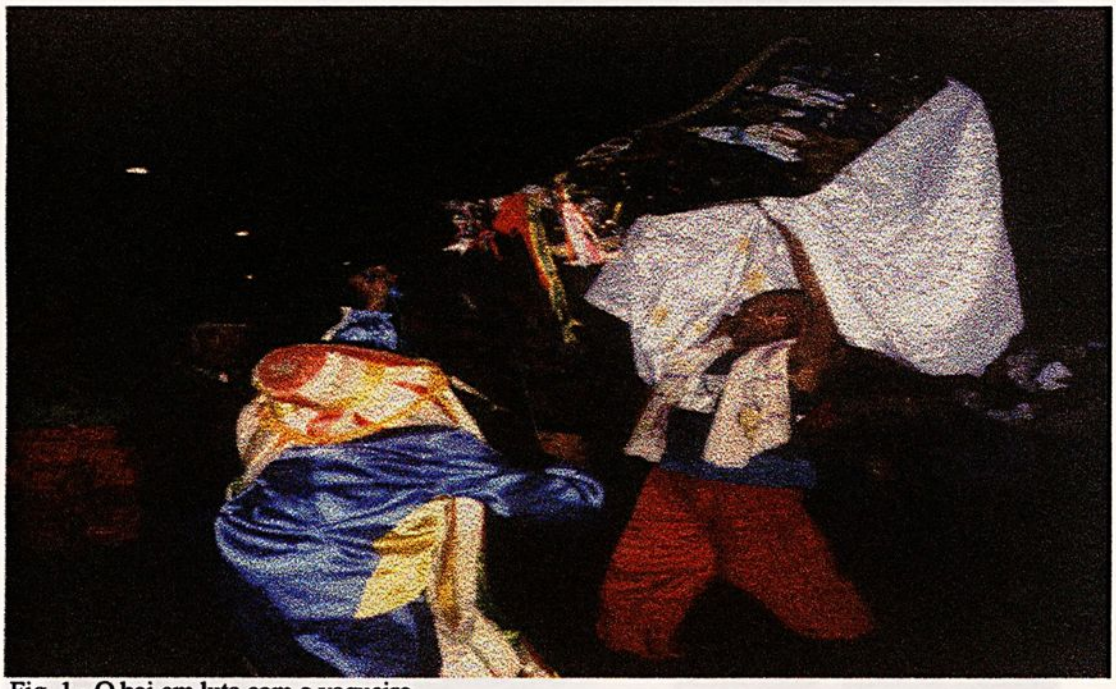


Fig. 1 - O boi em luta com o vaqueiro



Fig. 2 - Pai Francisco

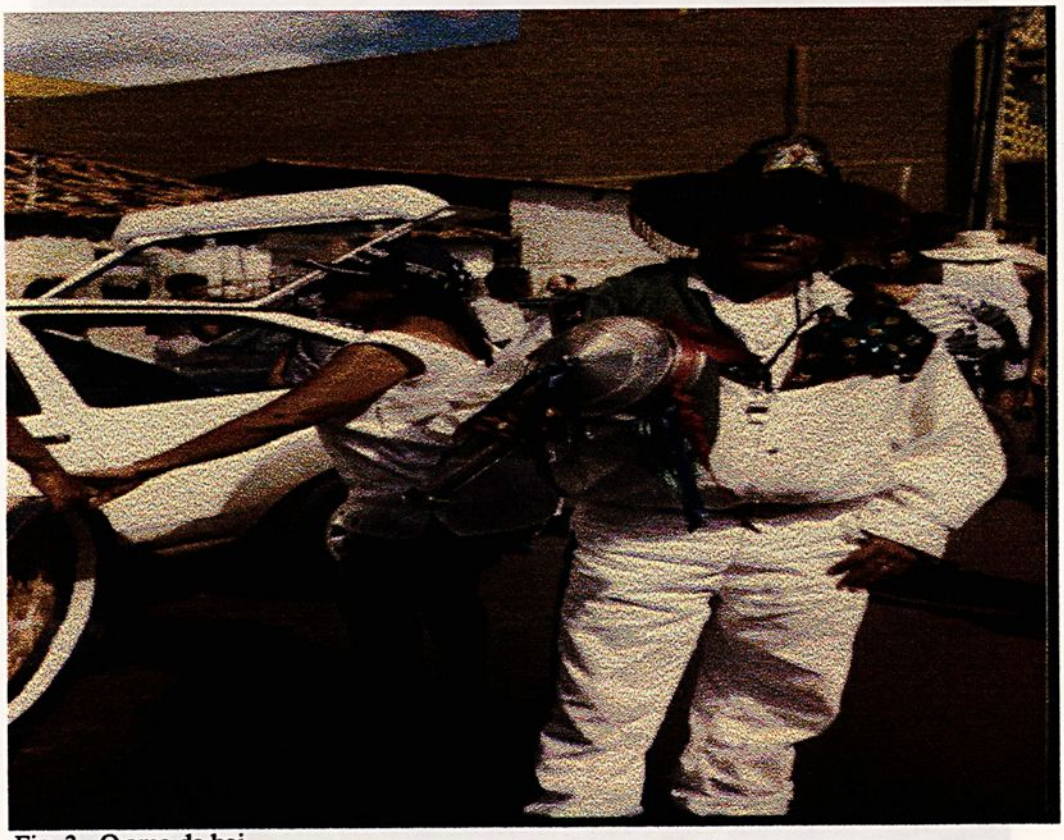


Fig. 3 - O amo do boi



Fig. 4 - O caboclo-de-pena



Fig. 5 - Os vaqueiros



Fig. 6 - As índias

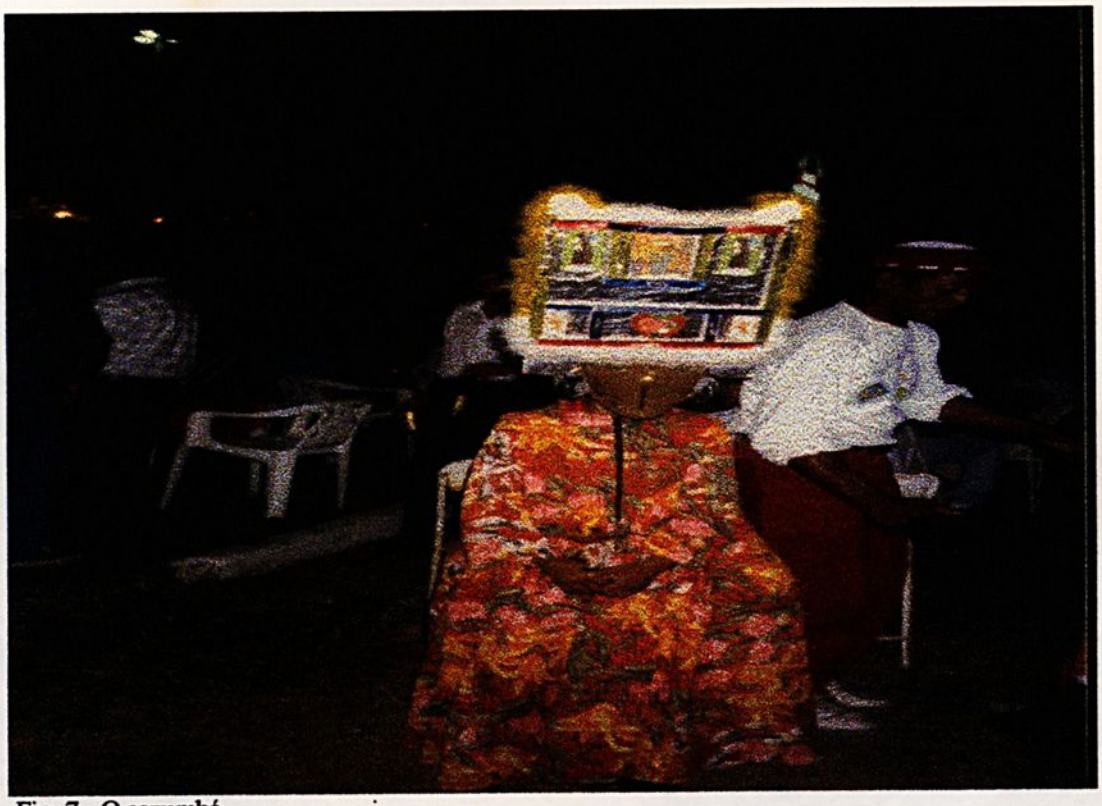


Fig. 7 - O cazumbá




Fig. 8 - A burrinha



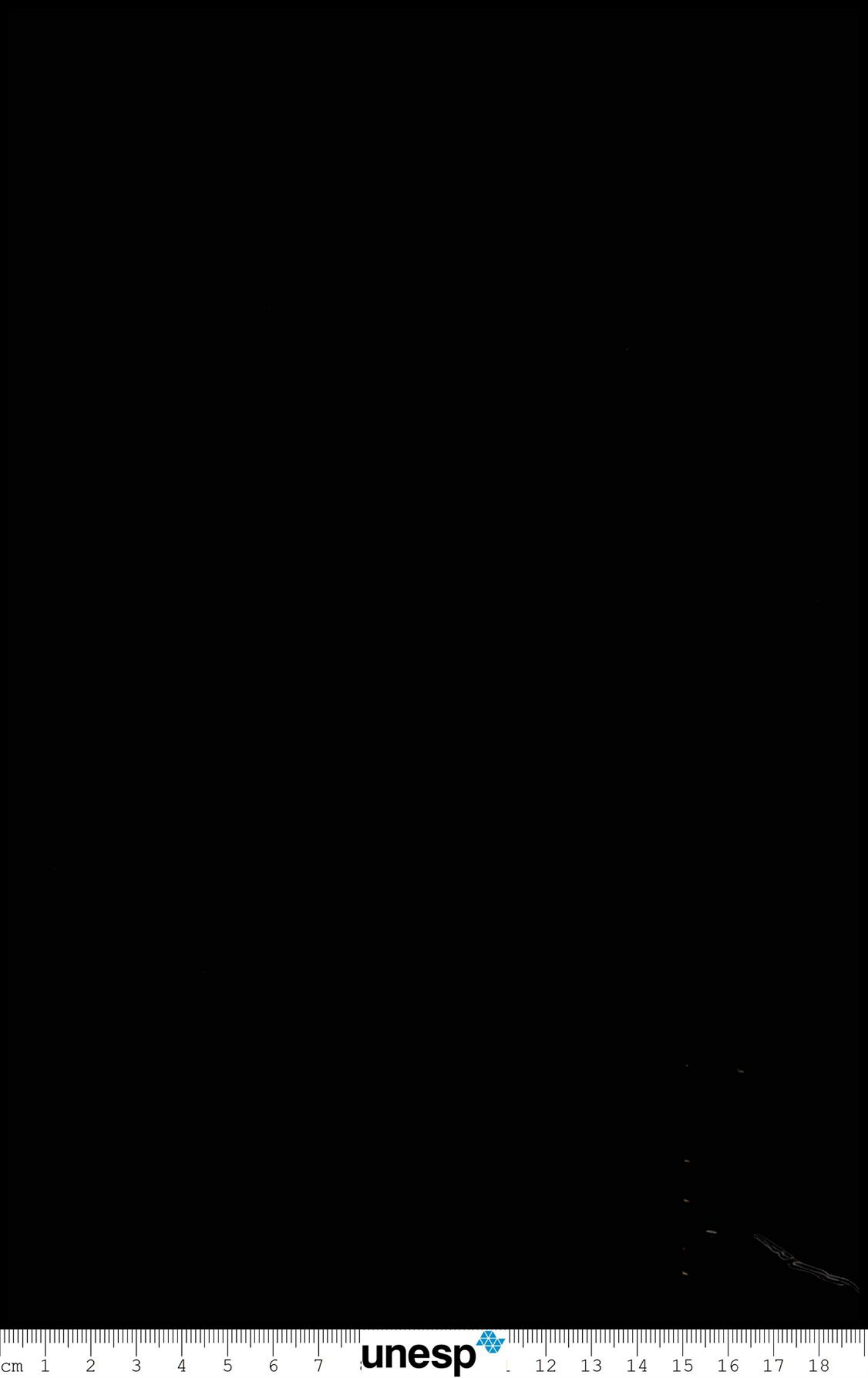
Fig. 9 - Os pandeirões

FONSECA, Ana Silvina Ferreira. **Bumba-meu-boi maranhense**: expressividade plástica, musical e poemática. São José do Rio Preto, 1998. 183 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Campus de São José do Rio Preto. 1998. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

It is given a description of the "bumba-meu-boi" from Maranhão as a form of expression of the Popular Culture. It is also evalueted its characters and the poetry in the tunes. Demonstration of the recreation from stories refered by people born in the breast of the manifestation: as well as analysis as the apreciation of the structural elements of the present narrative in those versions, types of accents and study of the four more well-known songs: *Despedida*; *Urrou do boi*; *Maranhão, meu tesouro, meu torrão* and *Bela mocidade.*

Keywords: Maranhão; popular culture; bumba-meu-boi; tunes


cm 1 2 3 4 5 6 7 8 12 13 14 15 16 17 18
unesp