UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"
CAMPUS DE ARARAQUARA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA

JOELINA MARIA DA SILVA SANTOS

AS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI

Sobre enunciados de um gênero discursivo

Araraquara / SP
2011

JOELINA MARIA DA SILVA SANTOS

AS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI

Sobre enunciados de um gênero discursivo

Tese submetida à Banca Examinadora, como requisito à obtenção do grau de Doutora em Linguística e Língua Portuguesa, conferido pela Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista – UNESP/ *Campus* de Araraquara, na *área* de Linguística e Língua Portuguesa.
Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.
Orientadora: Márcia Manir Miguel Feitosa.

Data de defesa da Tese: 28/03/2011

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Márcia Manir Miguel Feitosa _____
Presidente e orientadora (UFMA)

Profa. Dra. Renata Maria F. Coelho Marchezan _____
Membro Titular (UNESP- CAr)

Profa. Dra. Maria do Rosário F.V.Gregolin _____
Membro Titular (UNESP - CAr)

Profa. Dra. Mônica da Silva Cruz _____
Membro Titular (UFMA)

Profa. Dra. Vanice Maria O. Sargentini _____
Membro Titular (UFSCar)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP-Campus de Araraquara

Ficha catalográfica

SANTOS, Joelina Maria da Silva

AS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI: sobre enunciados de um gênero discursivo/ Joelina Maria da Silva Santos. – Araraquara, 2011

268 f : 35cm .

Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

Orientador: Márcia Manir Miguel Feitosa

l. Linguística. 2. Discurso. 3. Toada de Bumba-meu-boi – Análise discursiva. I. Título.

Dedico este trabalho à minha família de ontem, de hoje e de amanhã. Evidenciando três mulheres sábias, brilhantes e guerreiras: *minha avó, minha mãe e minha sogra.*

AGRADECIMENTOS

Três expressões têm valor significativo nesse momento: gratidão, dedicação e compreensão. Começando pela última. Aos que compreenderam, incluo meus filhos, Emanuel Júnior, Juan Jethro e Felipe Rudá. Grandes homens, muito importantes para minha vida. Com paciência souberam e puderam entender as noites mal dormidas, as dores, as angústias, as alimentações fora de hora e toda rotina da família alterada. Incluo ainda aqui meus Fi-lhados: Dyego Brito, Ariel Diniz e Sarita Bastos, que representam muito para mim e são parte integrante do meu ser. Acrescento, também, Aldenice, Mateus e Ceci pela colaboração durante todo o processo de "isolamento".

Aos que se dedicaram, destaco meu esposo Emanuel Santos que, em nenhum momento, mediu esforços para me ajudar, atender aos meus medos, minhas inseguranças, minha ausência (período passado em Araraquara/SP), distância e solidão, enfim, foi minha fortaleza em todos os momentos dessa construção.

As palavras são poucas para traduzir toda a imensa gratidão que sinto por todos. Primeiramente, o agradecimento é para meus pais Francisco Assis da Silva (*in memoriam*) e Elisa Maria da Silva por terem me dado a felicidade de viver; aos meus avós: Francisco Vale Monteiro (*in memoriam*) e Maria Áurea da Silva Monteiro por terem me educado e me ensinarem a razão de viver. Aos meus irmãos, irmãs, sobrinhos, tios, tias e primos por fazerem parte de toda a minha geração. Ao meu sogro (*in memoriam*) e a minha sogra Felismina Lima Santos, que me ensinaram um modo de viver melhor.

Academicamente, agradeço a todos os professores do DINTER pela consideração e pela capacidade intelectual de me conduzirem no caminho das Letras. Em especial, às professoras (eternas): Rosário Gregolin, Renata Marchezan, Rosane Berlinck e Gladis Massini-Cagliari. Ao professor Sebastião Expedito Ignácio, silencio por alguns minutos... Obrigada, meu mestre! Eternamente estarás em minha caminhada.

A minha querida, Márcia Manir, serei eternamente grata por aceitar o convite de ser minha orientadora. Sempre presente, atenta, sábia, amiga e companheira, ajudando-me, incentivando-me, lendo e relendo meus textos, para tudo dar certo. A Mônica Cruz, obrigada. Sua contribuição foi marcante no rumo dos Enunciados e das Enunciações. Belo *Diálogo*! Grande (trans)piração!

Lugar especial é reservado a todos da turma do DINTER (UNESP/UFMA/IFMA), principalmente à Honorina Carneiro, Vilma Diniz, Suzana Lucas (pelas sábias palavras) e Ivete Martel. A Conceição Belfort e Ilza Cutrim, obrigada pelo carinho e atenção.

Agradeço ao IFMA pelo incentivo, pela capacitação e pela liberação, obrigada a todos. Agradeço ao Jairo Ives sempre disposto a colaborar em todas as horas. Ao Departamento Acadêmico de Letras, pela compreensão e apoio de todos, (Maria Helena Bragança perdoe-me por ter me ausentado de sua companhia tão maravilhosa. Prometo recuperar). Ao prof. Alberico Nascimento, Sr. Tomás, Sr. Melônio, Sr. Messias, pela amizade e consideração diária .

Um espaço totalmente especial para as minhas eternas irmãs-companheiras: Cristina Santiago (e Ivan), Guilhermina Quaresma, Analina Brito, Joana d'Arc Jardim, Madalena M. Almeida (diretamente de Araraquara), Adriany Mendes, sem vocês a caminhada seria muito dura. Não posso olvidar Luana Camargo, Ellen Cantanhede e toda *minha* turma 308. Peço desculpas pela presença tão ausente, nesses últimos anos.

Obrigada Ester Marques pelo apoio humano (mesmo ausente) e bibliográfico. Sua contribuição foi muito importante para a concretude desse trabalho. Muito obrigada, profa. Leopoldina Araújo (UFPA). Obrigada Cirlene por me levar à "Turma de São João Batista" do mestre Apolônio Melônio (Nadir Cruz e filhas). Também agradeço ao Sr. Humberto do Maracanã e a Maria José, sua companheira, pela oportunidade de conhecer o "seu mundo". Agradeço a todos os que me ajudaram. Porém, tudo isso só aconteceu porque Deus existe e impera em todos os momentos de minha vida.

Obrigada, meu Deus, por me deixar existir!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11
CAPÍTULO I - DA CULTURA, CULTURA POPULAR E FOLCLORE..... 19
1.1 A Cultura Popular..... 24
1.2 A Cultura Popular no Brasil..... 31
CAPÍTULO II - O BUMBA-MEU-BOI: sua tradição, sua história..... 39
2.1 O Bumba-meu-boi: tradição nacional..... 47
2.2 O Bumba-meu-boi no Maranhão..... 61
2.3 O ciclo ritual: do enredo à morte-ressurreição..... .82
CAPÍTULO III - SITUANDO O CAMPO TEÓRICO..... 103
3.1 Do embasamento teórico..... 105
3.2 Os articuladores da filosofia da linguagem bakhtiniana.....108
3.3 Do enunciado..... 118
3.3.1 Atividades humanas: os gêneros do discurso..... 124
3.3.2 Elementos constituintes do gênero..... 127
3.4 Do dialogismo..... 130
CAPÍTULO IV-TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI: especificidades de um gênero discursivo..... 139
4.1 As toadas de Bumba-meu-boi..... 140
4.1.1 Do caráter dialógico da toada..... 141
4.2 Do gênero toada: algumas definições 143
4.2.1 Da lírica das toadas..... 146
4.2.2 Da recepção..... 149
4.2.3 Do processo de criação das toadas..... 150
4.2.4 Dos vários tipos de toadas..... 158
4.3 O gênero toada de Bumba-meu-boi maranhense..... 158
4.3.1 Do tema..... 165
4.3.2 Do conteúdo e da forma..... 167
4.3.3 Do estilo e características.....168
4.3,3.1 O estilo próprio do gênero..... 183
CAPÍTULO V - DIÁLOGO ENTRE AS TOADAS E O CONTEXTO HISTÓRICO-POLÍTICO-CULTURAL 187

5.1 Do Olhar sobre o contexto histórico-político-cultural da época 190
5.2 Da construção do contexto: os anos de 1980..... 213
5.3 Dos anos 1990..... 222
5.4 Dos anos 2000..... 229
5.5 Considerações da análise..... 235
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 244
REFERÊNCIAS..... 249
ANEXOS..... .259

RESUMO

SANTOS, Joelina Maria da Silva. **AS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI: sobre enunciados de um gênero discursivo.** Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa. Araraquara-SP: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2011.

Mikhail Bakhtin e seu Círculo desenvolveram relevantes contribuições para o estudo da linguagem humana, a exemplo dos campos artístico-cultural e literário, favorecendo várias outras áreas de estudo por meio de seus conceitos e categorias. O presente trabalho visa perscrutar as contribuições dessa teoria no tocante à análise das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão como gênero discursivo, evidenciando o diálogo com o contexto histórico-político-cultural, a partir das categorias bakhtinianas do enunciado, do dialogismo e de gênero. O percurso da investigação reflete a tentativa de se pontuar a importância de cada capítulo no processo de construção do trabalho. Logo, o primeiro capítulo trata da cultura, cultura popular e folclore. O segundo situa o Bumba-meu-boi e toda sua trajetória, de suma importância para o entendimento da relação estabelecida entre as toadas e o auto. No terceiro, situa-se o campo teórico que dá suporte para a aplicação dos conceitos e das categorias para o exame e análise do objeto. O capítulo quatro evidencia que as características das toadas e suas especificidades como estilo, conteúdo e forma composicional são determinadas pelo intuito discursivo, ou seja, pela relação estabelecida com o enunciado. Por fim, o último capítulo apresenta a análise de três toadas de diferentes décadas, pós-ditadura militar, com vistas a evidenciar o diálogo ininterrupto com o contexto histórico-político-cultural em que se inserem. Os resultados dessa pesquisa mostraram que a relação interativa com o contexto constitui esse gênero discursivo, cuja dimensão histórico-político interfere no discurso dos enunciadores que determinam e são determinados por ele, fortalecendo sua tradição e constituindo sua identidade.

Palavras-chave: Bakhtin. Enunciado. Dialogismo. Gênero discursivo. Toadas.

ABSTRACT

SANTOS, Joelina Maria da Silva. **THE TUNES OF BUMBA-MEU-BOI: about statements of a genre.** Thesis (Doctorate in Linguistics and Portuguese Language) Post Graduation Program in Linguistics and Portuguese Language. Araraquara-SP: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2011.

Mikhail Bakhtin and his Circle developed relevant contributions to the study of human language, like the artistic and cultural fields and literary, encouraging several other areas of study through its concepts and categories. This paper aims to scrutinize the contributions of this theory regarding the analysis of the tunes of Bumba-meu-boi do Maranhão, as genre, from the categories of the sentence and bakhtinian dialogism. The course of the investigation reflects the attempt to score the importance of each chapter in the construction work. So the first chapter deals with the culture, popular culture and folklore. The second places the Bumba-meu-boi and all its history, of paramount importance for the understanding of the relationship between the auto and the tunes. In the third, lies the theoretical field that supports the application of concepts and categories for the examination and analysis of the object. The chapter four shows that the characteristics of tunes and their specificities as style, compositional form and content are determined by the order of discourse, ie the relationship established with the statement. Finally, the last chapter presents the analysis of three tunes from different decades, aiming to highlight the continued dialogue with the historical, political and cultural environment in which they operate. Thus, it is emphasized that this relationship is that interactive genre, historical and social dimension which affects the speech of speakers who determine and are determined by him, strengthening its tradition and forming their identities.

Keywords: Bakhtin. Enunciation. Dialogism. Genre. Tunes.

INTRODUÇÃO

A atenção dispensada aos estudos da linguagem e suas manifestações criativas perpassam todas as atividades individuais e coletivas. Essas manifestações se cruzam, se completam e se modificam de modo rápido e incessante, de acordo com o movimento e transformação do ser humano e suas diferentes formas de organização social e cultural.

Tais estudos têm um papel fundamental, nesse contexto de movimento e transformação. Torna-se interessante refletir sobre as várias linguagens e os diferentes gêneros, garantido a interação e o contato com o "outro". Então, um estudo de alguns aspectos culturais, em seu âmbito artístico, histórico, linguístico e social, cruzando-os com o mundo contemporâneo, analisando sua origem, sua história e entendendo seus mecanismos de funcionamento da linguagem, ampliando o universo de reflexão crítica, torna-se importante.

Com isso, o presente trabalho oferece algumas reflexões sobre os discursos das toadas do Bumba-meu-boi do Maranhão. Implica ainda uma visão da cultura, de gênero e de análise desse discurso que instiga uma trajetória ampla, permitindo demonstrar e discutir a atividade artística, histórica e política como um processo dialético e criativo, criando condições para o estabelecimento de um diálogo que ultrapassa as fronteiras do espaço social e cultural.

O interesse por esse tema deriva do fato de o Bumba-meu-boi constituir o maior espetáculo popular do Maranhão, o que despertou o prazer de poder realizar uma pesquisa que envolvesse a realidade brasileira e a cultura popular maranhense. A relação com esse objeto de estudo surge por meio das maravilhosas e curiosas festas juninas, pela singularidade das apresentações e pela importância que o povo maranhense dá ao Bumba-meu-boi, seguindo-o, acompanhando-o, vencendo o cansaço ao trilhar seu caminho. Outra contribuição importante surge há muito tempo com a convivência com outros tipos de toada, principalmente as toadas paraenses que, a partir de suas especificidades, primeiramente aguçaram a percepção para as diferenças tão peculiares às toadas de Bumba-meu-bois maranhenses, e depois pela curiosidade em entender toda a magia que envolve seus brincantes. Mas sempre o alvo maior dirigiu-se às toadas quer sejam pelas suas peculiaridades, quer

seja pelo envolvimento com a história, com a cultura ou com o ritual do Bumba-meu-boi.

A trajetória para se atingir esse alvo teve início ainda no processo de seleção para o Doutorado, momento em que fomos orientados a trabalhar os verbos no português contemporâneo, utilizados na composição das toadas. A dificuldade em como desenvolver uma análise desse objeto sob a perspectiva verbal foi significativa, mas, mesmo assim, iniciou-se um trabalho voltado para a estrutura sintático-semântica das frases das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão. Todavia com o falecimento do orientador, um novo projeto foi pensado para o mesmo objeto, só que dessa vez sob um novo olhar. Um olhar que pudesse se incumbir de traçar um maior entendimento sobre o Bumba-meu-boi, partindo do seu aparecimento e desenvolvimento no país. O Bumba-meu-boi como cultura popular, sua religiosidade, as características dos grupos, o ciclo da festa enfim um olhar que pudesse também abarcar, além desses aspectos, o funcionamento discursivo das toadas, que pudesse analisar essa manifestação cultural que a cada ano se moderniza, pela própria necessidade de se manter viva na modernidade, sem perder a tradição.

A partir daí, começou-se definir um pouco a pesquisa e retornou-se aos suportes teóricos das disciplinas: **Análise do discurso: diálogos entre as teorias linguísticas e a história** para compreensão dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso e dos diálogos teóricos estabelecidos em torno de Bakhtin; **Dialogismo e discurso** que discutiu a pesquisa da análise do discurso na perspectiva bakhtiniana e **Discursividade, aprendizagem e ensino de língua** cuja discussão suscitou que, a partir da produção textual e da noção de autoria, pode-se perceber a articulação entre língua, sujeito e poder.

Essas disciplinas ofereceram base teórica de grande valia para a pesquisa, pois, através delas, pôde-se aprofundar os conhecimentos que hoje constituem o tema gerador da pesquisa. As abordagens discutidas nessas disciplinas sobre a pesquisa em análise do discurso, na perspectiva bakhtiniana, seus pressupostos teóricos, sua metodologia e, especialmente, a operacionalização de suas noções na prática analítica foram imprescindíveis.

Por meio das concepções apresentadas, foi possível chegar à compreensão da perspectiva teórica bakhtiniana e a algumas de suas categorias como Enunciado, Dialogismo e Gênero. Para tanto, resgatou-se tais aspectos teóricos para a compreensão das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão, enquanto gênero discursivo, tentando compreender seu funcionamento e sua circulação como linguagem. Considerando-se que as toadas só nascem dentro do auto, considerou-se importante esboçar um pouco sobre a história do auto do Bumba-meu-boi, analisando sua origem, sua história e entendendo os mecanismos de funcionamento da linguagem, nesse universo.

Entretanto alguns materiais bibliográficos que respaldam o tema não são fáceis de serem obtidos. Por isso a ajuda de Ester Marques, pesquisadora do Bumba-meu-boi maranhense, foi fundamental. Outra importante contribuição foi o livro *Matracas que desafiam o tempo*, da pesquisadora Maria Michol Carvalho, além de referências que não estão mais à disposição das livrarias e das bibliotecas de São Luís. O contato pessoal, *in loco*, com o Mestre Apolônio Melônio e seus toadores da "Turma de São João Batista" ou Bumba-meu-boi da Floresta, e o Amo do Bumba-meu-boi do Maracanã, Sr. Humberto, com toda sua história, foram primordiais para o entendimento da composição das toadas e decisivos para a elaboração do trabalho.

Fazer um estudo das toadas de Bumba-meu-boi é demonstrar, vivenciar, ensinar, estudar, aprender e descrever essa modalidade de linguagem, as práticas discursivas dessa manifestação cultural, marcando-lhe suas posições e identidades. Aí está um conteúdo inteiramente distinto do que se analisa tradicionalmente e só pode ser percebido plenamente quando passa a ser considerado na totalidade do contexto de que faz parte. Assim, pode-se perceber a estreita relação entre a dimensão linguística e a dimensão do contexto que envolve, em outras palavras, a significação das palavras dentro do texto.

Diante do exposto, surge **o problema** da tese, visto que as toadas são instrumentos da informação e da ação no uso cotidiano e não exigem, *a priori*, atitude interpretativa, repercutindo nos indivíduos na medida em que revelam emoções profundas. As especificidades das toadas nascem do uso da linguagem que nelas se configura? O seu sentido adquire plenitude em função do ambiente linguístico em que

os termos se inserem, formando um conjunto de relações internas, manifestadas a partir das vivências do autor? O que vai distinguir uma toada da outra é o contexto em que ocorrem? Qual a expectativa dos interlocutores com escolha, organização e apresentação do conteúdo?

Sem pretender penetrar no misterioso processo criador das toadas, mas nas considerações sobre elas, parte-se dos conceitos e das categorias Enunciado, Dialogismo e Gênero de Bakhtin e de seu Círculo, que permitirão algumas deduções e conclusões acerca do discurso e do processo de caracterização de um gênero, apoiado na vivência humana. Logo, é importante compreender que do problema decorre o **objetivo geral** deste estudo que é analisar as toadas com vistas ao estabelecimento das possíveis relações com o discurso histórico-político-cultural maranhense e o momento da produção das toadas. Como **objetivos específicos**: a) contextualizar os conceitos de cultura, cultura popular e folclore; b) analisar a toada de Bumba-meu-boi como gênero discursivo, a partir dos conceitos e das categorias Enunciado, Dialogismo e Gênero; c) identificar estilo, composição e conteúdo temático das toadas; d) identificar os diálogos entre as toadas e o contexto histórico-político-cultural

Para especificar melhor a discussão, a pesquisa visa ao estudo analítico, partindo da noção de gênero das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão. Por isso as contribuições de Bakhtin e de seu Círculo constituem grande relevância para o exame desses textos, visto que refletem por que e como os membros das comunidades discursivas a utilizam para atingir seus propósitos. Para a descrição linguística do *gênero*, serão observadas, em algumas toadas, as diversas situações que marcam e determinam sua existência, além das características temáticas, composicionais e estilísticas próprias.

Para a descrição do enunciado, observar-se-á que algumas toadas marcam em seus discursos a sátira à opulência, criticam e elogiam as conjunturas sociais, econômicas e políticas. De acordo com as palavras de Reis (2004), a manifestação do Bumba-meu-boi é, em si, uma revolta dos humildes, dos menos afortunados da sorte que, em suas encenações, aspiram à vingança social. A comunidade inteira se entrega ao ritmo contagiante do Bumba-meu-boi, extravasando todo o sofrimento,

primando pela igualdade e fraternidade, enfim apresenta-se como uma legítima festa do povo para o povo.

Para a compreensão do funcionamento discursivo das toadas de Bumba-meu-boi, considera-se que as obras de Bakhtin[1] e de seu Círculo, e ainda outros autores que tratem do assunto, possibilitem essa discussão, pela relevância que se quer dar ao diálogo existente entre os contextos e a produção das toadas. É de conhecimento geral que as obras atribuídas a Bakhtin e seu Círculo tratem de inúmeros temas e incluem estreitas relações com a linguística, embora esta só venha a descobrir sua importância e de seu círculo bem depois, nos anos 90, quando os conceitos de "gênero" e "dialogismo" passam a circular em muitos trabalhos.

São diversos métodos e princípios desenvolvidos pelos estudos em torno da linguagem, mas foram as reflexões de Bakhtin e seu Círculo que anteciparam e influenciaram tais estudos. No entanto declara Fiorin que:

> Não é fácil ler a obra de Bakhtin. Ele não produziu nenhuma súmula de sua teoria, onde se encontram todos os conceitos acabados e bem definidos. Ao contrário, ao longo de sua vida foi desenvolvendo um projeto intelectual, que perseguiu com tenacidade, e foi trabalhando as noções que criava, refinando-as, modificando-as. (2006, p. 5)

Portanto, suas obras, apesar de não apresentarem uma rigidez terminológica, para essa reflexão são de suma importância, pois discutem alguns conceitos e categorias fundamentais para as análises. Como fonte de pesquisa, considera-se ainda teóricos como Clark & Holquist (1998), Emerson (2003), Tezza (2003), Ponzio, (2008), Faraco (2009), Fiorin (2006), Brait (2006), dentre outros que garantirão suporte teórico à pesquisa.

Com base nesse projeto intelectual, desenvolve-se uma investigação científica, cujo ponto de partida são as seguintes ***hipóteses*:** é possível, a partir das toadas, verificar as características dos sujeitos da enunciação e do enunciado, ou

[1] Teórico da literatura que viveu na Rússia stalinista, motivo pelo qual sua obra só foi traduzida no Ocidente no final da década de 60 do século XX. Seu projeto intelectual, perseguido ao longo de sua vida, é que faz com seja discutido, citado e muito falado no meio acadêmico.

seja, quem narra e quem se configura como sujeito; quais as posições tomadas pelo sujeito; quem detém o domínio das ações. É possível evidenciar, por meio do contexto histórico-político-cultural, como as toadas se apresentam. É possível evidenciar de que modo as toadas servem ao folclore ou à mídia. Na tentativa de se responder a essas questões, serão considerados os estudos bakhtinianos e de seu círculo que se configuram importantes para a compreensão e análise das toadas, devido seu arcabouço teórico e reflexivo sobre a linguagem.

O **corpus** a ser analisado na pesquisa compõe-se de quinze toadas, que foram selecionadas por compreenderem um período pós ditadura militar. Doze delas servem para a discussão sobre determinadas especificidades que as vinculam a um determinado gênero discursivo. As outras três são especificamente dos anos 80 e 90 do século XX e uma do século XXI; foram selecionadas por traduzirem uma relação singular entre toador-criador, abrangendo, portanto, diferentes momentos histórico-culturais. Num primeiro momento, será feita a seleção bibliográfica que favorecerá o estabelecimento e a compreensão de algumas definições, conceitos e categorias que possibilitem a proposta que vê a produção como um processo de interação entre os interlocutores na construção do sentido do texto. Logo, o critério de escolha das toadas relaciona-se intrinsecamente com o momento histórico-cultural conferido pelo toador-criador às personagens.

Para a análise das toadas elencadas, recorre-se às contribuições das categorias do enunciado, do dialogismo e do gênero. Logo, para estabelecer um aparato teórico-metodológico, visando sustentar a investigação a ser feita, entende-se que os principais pressupostos e marcos que podem servir aos objetivos da pesquisa encontram-se na teoria bakhtiniana e de seu Círculo, que atendem a certos requisitos do princípio dialógico que influenciaram os estudos do discurso e do texto, na atualidade.

Julga-se que uma pesquisa dessa natureza, que revele esse olhar sobre as toadas de Bumba-meu-boi, seja importante para subsidiar outras pesquisas interessadas na perspectiva bakhtiniana, além de contribuir para novas discussões e pontos de reflexão, que venham abordar, a partir dos conceitos, categorias e noções, a análise das toadas, independentemente de sua natureza verbal. Vale ressaltar que o conceito de cultura considerado na pesquisa é pautado como

expressão ideológica determinada pela dinâmica da sociedade, sem perder de vista que, numa sociedade como a maranhense, em que a cultura popular é um dos focos do poder, é sempre importante entender de que forma língua, política e história se condensam nos enunciados que se originam das práticas populares do estado

Para conhecer melhor o universo do Bumba-meu-boi, suas características históricas, políticas e sociais e para ampliar as leituras e possibilidades de compreensão desse fenômeno, delinear-se-á, no **primeiro capítulo**, um painel histórico sobre cultura, cultura popular e folclore. Em seguida, **no segundo capítulo**, por meio de documentos históricos, livros, monografias, dissertações, notícias de jornais e visitas aos barracões e sedes, apresenta-se o Bumba-meu-boi em seu contexto nacional e maranhense, com vistas ao levantamento de sua trajetória, vinculada a suas lutas sociais por permanecer vivo até os dias atuais.

No **terceiro capítulo,** situa-se o campo teórico. O referencial justifica-se pelos subsídios que a teoria oferece para o entendimento da recepção, produção e interpretação das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão, levando-se em consideração que a análise bakhtiniana considera a linguagem como acontecimento entre sujeitos. O sujeito na sua relação com o tempo/espaço e o diálogo, relevando a constituição histórica, política e cultural. Por meio de sua concepção de linguagem, nasce uma categoria básica de seu pensamento: o dialogismo, considerado o pilar fundamental para as demais categorias.

Segundo Fiorin (2006, p. 17): “Há três eixos básicos no pensamento bakhtiniano: unicidade do ser evento; relação eu/outro; dimensão axiológica. Esses eixos dão embasamento à concepção dialógica da linguagem”. Porém é essa interação entre os interlocutores que se torna o princípio fundador da linguagem. Logo, o dialogismo estuda o discurso interior, o monólogo, a comunicação diária, os vários gêneros do discurso, a literatura e outras manifestações culturais. Daí o caráter imprescindível dos escritos de Bakhtin e de seu Círculo para o estudo do texto.

Sob esse prisma, a unidade de estudo da linguagem é o enunciado, unidade concreta de uso linguístico, que tem um locutor real, uma situação de locução,

valores expressivos, uma resposta a enunciados já-ditos, uma projeção da compreensão responsiva do outro.

Os conceitos sobre enunciado e enunciação se completam porque o primeiro só se realiza e pode ser analisado na relação com o segundo. O que delimita o enunciado não são suas categorias formais, mas aspectos correlacionados à enunciação e à alteridade que é a tomada da palavra por um locutor e seu "acabamento", cuja característica é a possibilidade de resposta.

É, justamente, a partir dessa particularidade que Bakhtin e seu Círculo firmam a ideia fundamental para o entendimento dialógico da linguagem. O ponto primordial para o Círculo de Bakhtin é que todo enunciado é dialógico, uma vez que as vozes que compõem o diálogo são sempre sociais e, consequentemente, os sujeitos são sócio-históricos.

Ressalta-se no **quarto capítulo** não só como as toadas de Bumba-meu-boi interagem com o auto, mas também a visão dos modos de utilização da linguagem, por meio de enunciados (orais e escritos), constituídos por três elementos: o estilo, o conteúdo-temático e a construção composicional. É a partir desses elementos que cada esfera de atividade humana, ao recorrer aos enunciados relativos/estáveis, filia essa unidade real a certos tipos chamados enunciados genéricos, modos de utilização da linguagem que dão uma natureza comum aos enunciados: a dos gêneros do discurso. Por isso, não há enunciado fora da rede dialógica, não há enunciado que não se forme a partir de *outro,* que não contenha em si outros que não se dirijam para outros. Por fim, no **quinto capítulo,** serão analisadas as três toadas de Bumba-meu-boi selecionadas à luz do contexto histórico-político-cultural em que foram produzidas, levando-se em consideração as categorias bakhtinianas que alicerçam o olhar teórico adotado nesse trabalho.

CAPÍTULO I

DA CULTURA, CULTURA POPULAR e FOLCLORE.

> *O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (LARAIA, 2004, p.68)*

Diferentes abordagens persistem em dar respostas e significados ao termo “cultura”. Nessa busca, várias concepções que regem o termo desde sua origem modelam o modo de vida do ser humano pelas tradições sociais e pela interação simbólica complexa, que vão se adequando aos mais diferentes interesses, apoiados por correntes filosóficas, teorias científicas e ideologia de estratificação social, num dado momento histórico.

Com efeito, a cultura engloba elementos simbólicos da tradição cultural, diversas idéias e significações, que passam a fazer parte da personalidade de seus membros que, quanto mais se integram, mais adquirem novos hábitos. Esse processo permite que esses membros façam parte de certa sociedade e com padrões estabelecidos vão constituindo sua cultura, ligada à vida do ser humano de forma dinâmica e enriquecida de novos componentes, modificando-se continuamente, acompanhando a marcha da humanidade e condicionando novos valores culturais ou o desaparecimento de outros. Dentro dessa discussão, é válido considerar o posicionamento de Canclini (1983, p.29) quando afirma que:

> A cultura não apenas representa a sociedade; cumpre também, dentro das necessidades de produção do sentido, a função de reelaborar as estruturas sociais e imaginar outras novas. Além de representar as relações de produção, contribui para a sua reprodução, transformação e para a criação de outras relações.

Tal contribuição justifica a ocorrência de mudanças nas estruturas sociais de forma a reajustá-las a outros eventos ou padrões. É válido dizer que a herança social não é transferida de geração em geração de forma intacta, através de regras de comportamento, ou normas, a todas as pessoas de uma comunidade. Logo, cada sistema cultural está apto à mudança. Essa dinâmica é importante para atenuar as

diversas ações e atitudes que remetem ao relacionamento com as diferenças, evitando comportamentos preconceituosos e choque entre as gerações.

Segundo Laraia (2004, p.101), “este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir”. De fato, rotular as diferenças humanas é não compreender que toda geração nova remodela e modifica os sistemas, os significados e as normas da tradição social, as quais não são fixas nem imutáveis.

A partir das rápidas modificações, a dinâmica representada pela cultura marca o desenvolvimento do ser humano, muito embora, até pouco tempo, perdurasse a concepção estática de cultura. Conforme Corrêa (2001, p.89):

> A cultura segundo esses parâmetros de análise, para ser ‘verdadeira’, teria que permanecer tal qual as suas práticas iniciais. A noção fragmentada desloca o universo cultural de seu contexto social.

Esse pensamento estático foi pensado quando alguns estudiosos, ao estudarem as sociedades simples, evidenciaram a impressão de estaticidade. Comportamentos, instituições, ideologias e mitos são referenciais para caracterizar uma sociedade como diferente das outras.

Como defensor dessa perspectiva aparece Edward Tylor[2] (apud DaMatta, 1987, p.55) que “preferiu elaborar suas teorias ao redor da noção de cultura, pois era mais fácil perceber a realidade humana como feita de camadas estáticas, isoladas entre si, do que coisas dinâmicas, interligadas num sistema”. Essa postura se alterou a partir das influências da era moderna que, segundo alguns, ameaçavam a tradição, mas consideram que o sistema cultural está em contínuo processo de modificação.

A sucessão de fatos marca o início de novos aspectos, novas práticas e novas técnicas, que fornecem informações para as decisões de manter a vida em sociedade. Em cada caso, o estudo dos valores e postulados culturais tentam

[2] Segundo Frade (1991, p. 10), “Cientista que funda, com outros, a primeira associação científica para discussão do folclore”.

descrever as correlações temáticas dos sistemas culturais humanos. Assim, para o homem, todo comportamento é cultural. Em face desse dinamismo, ações e diferenças, as categorias de pensamento ou tendências[3] partem de pontos de vista diferentes, no entanto direcionam-se a um mesmo horizonte.

Logo, várias teorias tentam entender esse processo ou até mesmo justificá-lo como as *teorias evolucionistas* (funcionalistas) e as *teorias idealistas* (estruturalistas e cognitivistas) que se subdividem em três diferentes abordagens: como sistema cognitivo; como sistema estrutural e como sistema simbólico. Existe ainda a concepção marxista, a ortodoxa, a frankfurtiana, a gramsciana, a culturalista dentre outras cuja intenção é investigar a cultura.

A preocupação dos estudiosos em estabelecer um conceito que satisfaça o termo "cultura" em relação a sua origem dá ao homem um lugar privilegiado na sociedade. Para Pelto (1977, p. 84), "a maioria dos antropólogos concordará em que o reconhecimento da natureza e importância da cultura é a revelação isolada mais importante que marcou o desenvolvimento do estudo do homem". Portanto, o homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado, refletindo o conhecimento e a experiência nas várias gerações que o antecederam.

Devido a essa amplitude de interesses, tais afirmações parecem apoiar-se em vários indícios existentes e basear-se em pesquisas e estudos não só da Antropologia, mas também de outras ciências.

As várias posições tomadas são fundamentais para Marques (1996, p. 29) ao concluir que: "... ora relacionam a cultura a uma perspectiva individual, com impacto no conceito de homem; ora a relacionam a uma perspectiva coletiva, voltada para a noção de grupo, ação ou campo social". O entendimento dessas perspectivas permite levar em consideração o conceito de cultura de Clifford Geertz (1989, p. 15):

> Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado em teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a

[3] Marques (1996, p. 19) enfatiza que: "Entre as tendências de investigação da cultura popular [...] ocorre uma circularidade de concepções que vai do geral para o particular e vice-versa. Estas tendências partem de pontos de vista diferentes para entender problemáticas comuns a todas elas como a maneira de o homem se situar perante a natureza; se situar diante de si; participar da natureza e se relacionar com os outros homens".

> cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.

De acordo com suas palavras, ele se pauta no sistema simbólico que busca uma definição de homem baseada na definição de cultura. Os símbolos e significados, para o autor, são partilhados pelos membros do sistema cultural entre eles, mas não dentro deles. Logo, estudar a cultura a partir dessa perspectiva é estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura. Considera ainda que a antropologia busca interpretações e ainda discute a cultura como descrição densa.

Nessa premissa, Peter Burke, Mikhail Bakhtin, Clifford Geertz, entre outros igualmente importantes que dialogam com as práticas culturais a partir de seus contextos, isto é, reconhecem os sujeitos e suas práticas culturais nas mais diferentes esferas, demonstram postulados que permitem inovações que se assentam no tempo e se projetam no espaço.

Essas diversidades suscitam interesses e considerações que visam e contribuem com novas exigências culturais que, ao longo da história, traçam e determinam aspectos fundamentais para conceituar cultura, dificultando a escolha de optar por esta ou aquela teoria que satisfaça um parâmetro de análise, por exemplo, do Bumba-meu-boi, visto que ele contesta teorias, desafia reflexões e estimula debates.

Ainda assim são considerações importantes para situar o plano da investigação num processo histórico amplo que assuma o Bumba-meu-boi como folclore ou cultura popular brasileira.

1.1. A Cultura Popular

> *A cultura popular organiza à sua moda a imagem do inferno, opondo à estéril eternidade a morte prenhe e dando à luz, à perpetuação do passado, do antigo, o nascimento de um futuro melhor, novo, saído do passado agonizante. (BAKHTIN, 2008, p.346)*

Estreitando a discussão com a vertente da cultura popular, é pertinente antes tecer um comentário enfatizando que é somente a partir do século XVI que surgem alguns escritores (na maioria sacerdotes) preocupados em produzir uma literatura voltada aos costumes populares, cuja temática visava apontar os erros e as crendices das classes populares, consideradas inferiores.

Os grandes homens ou intelectuais do início da era moderna não se preocupavam com esse assunto. Em meio a isso, John Brand[4] se posicionava de modo tolerante, distinguindo os bons dos maus costumes, incentivando o homem comum à prática de esportes e aos jogos. É então com ele, a partir da publicação de *Observações sobre as Antiguidades Populares,* que se presencia a atenção dispensada aos costumes populares. Antes dele, alguns escritores se dedicaram a essa questão, mas com um olhar voltado para uma perspectiva normativa e reformista.

A partir do florescimento de vários clubes de *Antiquários*[5]*,* livros e revistas sobre antiguidades populares são discutidos, e, nesse contexto, Willian John Thoms, em meio a alguns artigos publicados, cria pela primeira vez o termo "Folklore", escrito e comentado numa seção dedicada à cultura popular na revista *Athenaeum* (1838). É um termo criado quase que por acaso, como afirma Ortiz (1995, p. 14): "O termo é criado quase que acidentalmente, e não se vincula a uma concepção coerente de pesquisa...". É uma palavra anglo-saxônica e significa saber tradicional do povo. Thoms, em sua coluna na revista, revela o interesse pelas antiguidades populares, ou literatura popular (como alguns preferem denominar). Faz um resgate dos contos, das lendas, dos provérbios, das adivinhas, dos mitos enfim, todas as criações populares transmitidas oralmente e mantidas na memória do povo. Para tal propósito, pede auxílio e informações aos leitores. Sua percepção conduz ao fato de que essa literatura trata de um saber tradicional de maior amplitude, que abarca os costumes, os usos, as crenças, ou seja, fazem parte do "FolkLore".

Tal percurso ora são explicitados, ora são mantidos implícitos, desafiando o interesse de dois traços que fundam a perspectiva do antiquário. O primeiro, ligado

[4] Escritor inglês, autor da obra de referência para os folcloristas ingleses: *Observações sobre Antiguidades Populares* (século XVI).
[5] Antiquário: tipo de intelectual de cujo trabalho solitário florescem os clubes de antiquários, preocupados em discutir e publicar as antiguidades populares.

ao seu afã de colecionador, refere-se às antiguidades populares assim como os costumes populares, festas, monumentos celtas, ruínas romanas, história local. Todavia, as informações sobre essas antiguidades deduzem que o antiquário parece não saber lidar com o tempo, visto que as informações eram absorvidas como coisas do passado e isoladas do contexto.

O segundo traço diz respeito às práticas populares. Embora o antiquário não possua predileção especial pelo povo, seu interesse colecionador é pelo amor às antiguidades, pelo gosto do bizarro. Essa atitude não é exclusiva do antiquário, segundo Ortiz (1995, p.15): “Ela permeia uma ideologia corretiva mais ampla, e constitui todo o espírito de uma época. Os historiadores parecem divergir na avaliação das forças que diluem a tradição popular durante o século XVI”.

Logo, o que realmente caracteriza esse período é a tentativa de compilação e de ordenamento de material. É uma atitude restritiva que, conforme já foi dito, não é apenas do antiquário, mas constitui todo o espírito de uma época que, de fato, manifesta-se em vários lugares. Porém, essa discussão, que gira em torno dessa realidade, incide em novas proposições de estudos relacionados com a vida do homem.

Em busca de uma tentativa que sirva de ponto de partida para os estudos sobre a cultura popular, muitas análises, especificamente como expressões simbólicas, foram buscando novos significados. Assim é que, na virada dos séculos XVII-XVIII, o conceito de “cultura popular” é criado quando Antiquários e Românticos identificam-se a partir de alguns traços comuns, como a sensibilidade, o historicismo e a espontaneidade. É no Romantismo que a tradição popular é descoberta pelos intelectuais e a partir daí surgem preocupações e versões relacionadas com o povo. Segundo os historiadores, a noção de cultura popular se dá a partir desse momento, quando folcloristas e românticos preocupam-se em estudar a cultura das classes subalternas. Isso permite e justifica o crescente número de publicações que versam sobre a tradição popular.

Dentro desse contexto, os irmãos Grimm apresentam contribuições importantes, a partir de seus registros, em relação às origens das tradições populares que auxiliam consubstancialmente estudos e investigações folclóricas.

Herder, filósofo alemão, é outra importante contribuição para esse enfoque. Por sua vez, tece crítica ao iluminismo e combate o pensamento evolucionista. Segundo ele, a totalidade-nação resolveria a contradição entre elite e povo. Surge então a atenção para as tradições e debates sobre a cultura popular que contribuem consideravelmente para a autêntica cultura nacional.

Mas vários motivos propulsionam a diluição da tradição popular, uns induzem ao advento da imprensa que modifica a mentalidade de pensar das classes populares; outros consideram que a cultura popular não abriga espaços para interferências externas. O importante é assinalar que o intuito do antiquário por busca de informações constitui a primeira fonte de definição sobre as associações folclóricas. Ortiz (1995, p.20) afirma que:

> Embora de forma inconsciente, o antiquário sempre esteve mais ligado a uma história local do que propriamente universal... Era esta paixão pelo longínquo que lhe permitia justificar suas anódinas coleções de costumes populares.

Outro destaque que se assinala na diluição da tradição popular é que há níveis diferenciados na mesma cultura, o que estabelece uma cultura erudita e uma cultura popular. Acontece que a interação cultural interclasses não é um processo simétrico, isto é, os intelectuais (a elite) participavam da tradição popular enquanto que o povo não participava do universo da elite. Isso abre espaço para o distanciamento entre cultura de elite e cultura popular.

Outros fatos contribuem para essa ampla distância, a começar pela Igreja (católica e protestante) que implementa uma política de submissão e combate às heresias populares; a imposição de uma língua legitima sobre as falas locais; o advento de uma administração unificada de impostos; a centralização do Estado, dentre outros que geram e exprimem notáveis rupturas entre elas.

A esse respeito, certas questões intrigantes permeiam as opiniões entre os estudiosos em relação à cultura de elite (classe privilegiada, oficial) e à cultura popular (do povo, do inculto), pois, como suas fronteiras não eram nítidas, ambas se misturavam. Aqui vale uma observação, porque essa mistura era feita somente pela

classe privilegiada, ou seja, esta participava das práticas populares, mesmo que as autoridades não escondessem sua tolerância em relação a isso.

Frade (1991 p. 18) tece um comentário sobre o termo “popular” dentro da dimensão do folclore: ”Descarta a idéia de que o termo ‘popular’ dê ao folclore a distinção por natureza, uma vez que não se restringe nem ao proletariado nem as classes subalternas. O termo deve ser entendido de modo extensivo, isto é, englobando todos os membros de uma sociedade”.

Na busca em transformar o folclore em ciência, uma batalha é travada entre os estudiosos e folcloristas. Na trajetória desse estudo ou fenômeno, como alguns preferem, encontram-se diferentes autores em diferentes épocas para defini-lo ou a delimitá-lo dentro de um campo de ação. Surgem várias discussões para a abrangência do termo.

Porém, no final do século XIX, os estudiosos da cultura são considerados *Folcloristas* e seus ideais encontram-se entre o cientificismo e a popularização do saber. Apesar de tudo, eles têm consciência de que seu mundo contrapõe-se a quaisquer tendências globalizadoras. São fiéis à origem romântica[6] do termo, antagônicos à universalidade iluminista e reduzem-se à apreensão dos fenômenos sociais. Cultivam, sobretudo, a tradição, respaldando-se no Positivismo e criando o *museu das tradições populares*.

É relevante enfatizar que a salutar descoberta da cultura popular pelos intelectuais se dá nos países periféricos europeus de cujas contribuições alguns pontos de reflexão são retirados e induzem dizer que ela (cultura popular) é parte da construção do Estado-nação. Os costumes, as lendas, a língua formam o alicerce da sociedade e, a partir desses estudos, tal alicerce é resgatado e pensado como unidade nacional. O erudito e o popular, ou seja, a elite e o povo, cultura de elite ou cultura popular são configurações de uma nação e aparentemente se resolvem, interagindo.

[6] Segundo Ortiz (1995, p. 18): “O popular romantizado retoma inclinações como sensibilidade, espontaneidade, mas enquanto qualidades diluídas no anonimato da criação. Por isso, para evitar possíveis dúvidas, e associações impróprias, sublinho que na compreensão da problemática da cultura popular nos deparamos com um determinado tipo de romantismo.”

Bakhtin (2008, p.3), quando empreende um estudo sobre as fontes populares, posiciona-se em relação aos especialistas do folclore considerando que:

> A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações.

Com essas palavras, ele assinala que de qualquer modo essa concepção é restrita, visto que seu objetivo não se estende a todas as esferas da tradição popular; o humor do povo não é um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou até mesmo literário. Talvez isso se deva ao fato de que o riso do povo pertença ao campo menos estudado da criação popular.

Há divergentes posicionamentos entre estudiosos e historiadores sobre a cultura popular, visto que é imprescindível o objetivo em manter os valores culturais, promovendo a identidade nacional através do estudo sobre o folclore, elemento preponderante nessa formação.

O folclore preenche uma função social de extrema importância e Edson Carneiro[7] (2008, p. 10) acrescenta que: “quanto mais se aprofunda a busca das origens e das relações entre os fenômenos do folclore, tanto mais se reconhece a unidade fundamental do homem, no seu eterno desejo de justiça, de liberdade e de paz”.

Talvez seja por isso que os conceitos sobre o folclore sempre girem em torno do momento vivido na história através de luta por ideais dos diversos povos. É, pois, o modo de ver o mundo sob diferentes comportamentos sociais cujo ponto fundamental de referência não é a humanidade, mas o grupo. A participação do indivíduo, em sua cultura, é sempre limitada, já que ele não pode participar de todos os elementos de sua cultura. Estas e outras questões mostram que existem limitações.

[7] Etnólogo, historiador e folclorista, um dos maiores estudiosos das origens e influência do negro brasileiro.

Então, o estudo do folclore não seria uma forma de contraponto à produção da classe dominante. As classes dominantes exprimem seus sentimentos e interesses em vários campos científicos, literários, administrativos, mas as camadas populares se valem do folclore e é a partir dele que organizam uma consciência comum.

O importante é que, buscando compreensão desse fenômeno em sociedades capitalistas modernas, deve-se levar em conta a realidade dinâmica das culturas que transforma os sujeitos, devido à convivência dialética determinada pela dinâmica social que exige novas exigências e tomadas de posição. Essa discussão se identifica e se resume nas palavras de Carvalho (1995, p.59):

> Efetivamente, as elites dominantes desenvolvem um consumo de determinados componentes da cultura popular, dando-lhes uma marca própria dentro da sua estratégia de dominação. De fato, observando-se a dinâmica cultural da sociedade em que vivemos, constata-se que nem o Estado, nem a classe dominante estão interessados em negar, em abolir ou suprimir a produção cultural dos setores populares, mas, sim, o seu interesse é absorvê-la, adaptá-la à lógica capitalista, usando-a para a reprodução do capital e da cultura hegemônica.

As progressivas e distintas posições mostram a constância dessa postura. Michel de Certeau[8], por exemplo, em sua obra *A Invenção do Cotidiano* (1994), no campo das *Artes de fazer*, observa práticas, tão difundidas nos museus e em revistas eruditas, da subtração daquilo que as táticas populares desviam para fins próprios e proliferam nas administrações públicas ou comerciais. É uma prática da modernidade mais normalizada e sem ilusão de que haja mudança. A esse respeito assim se expressa:

> Enquanto é explorada por um poder dominante, ou simplesmente negada por um discurso ideológico [...]. Na instituição a servir se insinuam assim um estilo de trocas sociais, um estilo de invenções técnicas e um estilo de resistência moral... A “cultura popular” seria isto, e não um corpo considerado estranho, estraçalhado a fim de

[8] Pensador francês, historiador e antropólogo. Nasceu em Chambéry em maio de 1925. Falece em Paris, no dia nove de janeiro de 1986.

> ser exposto, tratado e citado por um sistema que reproduz, com os objetos, a situação que impõe aos vivos. (CERTEAU, 1994, p.88-89)

Esses insistentes comentários sobre a cultura popular, levando-se em conta o raciocínio acima, considerando-se as astúcias anônimas da sociedade de consumo, abrem possibilidades de criar espaços que garantem uma análise sobre a problemática da repressão e sua importância na modernidade industrial e científica, quando exercem uma função elevada na economia contemporânea, pois, apesar de tantas medidas tomadas, continua-se lidando com as diferenças sociais, econômicas e históricas, que se repetem ao longo dos anos.

Sob esse aspecto, percorrer a problemática da repressão, que se expandiu sobretudo no século XX, é notar suas influências em vários meios culturais do país, mas segundo Certeau (1994, p.86):

> Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra como revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos pólos submissão-domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade.

Esse é o palco para analisar a cultura popular nas sociedades capitalistas. Sua amplitude e importância cabem numa descrição interessante e perspicaz, em estudo com espaço real e experiência real, o que permite enquadrar numerosas investigações, incluindo-se nelas também o Bumba-meu-boi.

1.2. A Cultura popular no Brasil

> *Da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade mestra. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional*. (BOSI, 2002, p.7)

A reflexão sobre a cultura popular no Brasil também gira em torno de vários questionamentos que seguem numa mesma direção: identidade cultural. Enquanto que a Europa possui um passado histórico que serve de substrato para a imaginação romântica, a história brasileira encarrega-se da construção da identidade nacional.

Nos fins do século XIX, a Europa norteava sua investigação no campo do folclore. No Brasil, é com Sílvio Romero[9] que essa ciência chega como noção de sobrevivência, através de registros, anotações e fenômenos do cotidiano e disso dependia o futuro do povo como nação. É o primeiro a sistematizar uma reflexão sobre a tradição popular brasileira. A esse respeito destaca:

> Somos um povo em vias de formação, não temos pois vastas e largas tradições nacionais. Negros e índios pouco puderam fornecer, e os portugueses já tinham com a Renascença, esquecido em partes as tradições da Idade Média, quando o inconsciente das coisas os atirou às nossas plagas. Daí o estado fragmentado de nossa literatura popular. (ROMERO, 1977, p.39)

Eis então a relevância de seu trabalho de compreensão da cultura popular ao traduzir inquietações em diálogos e conflitos de consciência regional, contrapondo-se ao traço centralizador do Estado que alimenta até hoje outros pensamentos. Segundo Ortiz (1995, p.66), "Sílvio Romero quer desvendar as bases da nacionalidade brasileira; sua teoria raciológica procurava por uma identidade que nos distinguisse dos europeus". Realmente, sua dedicação à compilação de um cancioneiro brasileiro é notória e incansável.

Luta contra a cultura da corte portuguesa, tendo sempre como preocupação chegar a seu objetivo que é a obtenção da identidade cultural. No entanto, com a pretensão de estudar as tradições populares, chega à triste conclusão de que realmente os índios e os negros tinham pouco a oferecer e os portugueses que aqui

[9] Segundo Luís Câmara Cascudo, em *Antologia do Folclore Brasileiro (*2003, p. 278): "Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos nasceu na cidade do Lagarto, Estado de Sergipe, a 21 de abril de 1851, e faleceu no Rio de Janeiro a 18 de julho de 1914. Juiz, Professor, Deputado Federal, membro de institutos, sociedades e associações culturais no Brasil. Foi o maior divulgador e agitador de idéias culturais no seu tempo. O folclore lhe deve as primeiras coleções de cantos e contos [...], cabendo-lhe a glória de haver enfrentado a indiferença e a ignorância, defendendo-o com a veemência entusiasta que lhe era constante psicológica."

vieram esqueceram as tradições da Idade Média. Porém, o fato é que se tem uma história de vicissitudes, mas de qualquer forma se tem uma história apesar das invasões econômicas e culturais. Têm-se manifestações próprias e esse pensamento assola o pensamento de outros intelectuais da época. O futuro era incerto em relação aos impasses popular-nacional, ou seja, pelo processo de unificação em torno de um Estado mais centralizador.

Os intelectuais envolvem-se nessas considerações e procuram, então, as regiões periféricas, captando delas suas tradições poéticas e suas peculiaridades, contrapondo-as a toda produção cultural da elite que é o traço centralizador do Estado. De repente, essa situação pode ser estratégica, porque, fragilizando a produção da elite, automaticamente impulsiona o espaço para o estudo da cultura popular.

Abordar sobre uma realidade cultural é antes tomar para estudo a transformabilidade de algo que é dinâmico e que se cumpre na dialética entre continuidade e ruptura, inovação e tradição. Essa tradição é retomada a partir da trajetória histórica que vai esclarecendo e configurando toda a discussão, com os conhecimentos históricos e filosóficos servindo de complemento.

Assim, falar de identidade cultural, qualquer que seja o sentido desejado da expressão, é estar diante de uma expressão ambígua, pois os termos “identidade” e “cultura” pressupõem conceitos também ambíguos. Identidade, segundo Meneses (2002, p. 182), ”implica semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psíquica e social”. Enquanto que cultura, segundo Darcy Ribeiro (1982, p. 127):

> É a herança social de uma comunidade humana, representada pelo acervo coparticipado de modos padronizados de adaptação à natureza para o provimento de subsistência, de normas e instituições reguladoras das relações sociais e de corpos de saber, de valores e de crenças com que seus membros explicam sua experiência, exprimem sua criatividade artística e a motivam para a ação.

Dados esses conceitos, observa-se que o suporte fundamental da *identidade* é a memória e o *cultural* baseia-se em herança social. Por conseguinte, *herança*

pressupõe memória, identidade, retenção de informação. Logo, são termos que se integram e se constituem através de um sistema adaptativo, associativo e ideológico. Esses sistemas não devem ser dissociados por completo, vão se afinando e se estendendo para a história de toda cultura, ou realidade cultural, e pode privilegiar este ou aquele sistema. Assim, a negação que parece ser uma espécie de constante nos processos culturais e as interrogações, que são tantas, sempre vão procurando a face cultural brasileira.

No entanto, essa discussão não decide a questão da identidade cultural que corresponde a uma tendência e busca por uma autêntica consciência nacional. Assim, a busca pela identidade se alia a novos conteúdos, sendo uma prática de atitude conservadora que privilegia o reforço em detrimento da mudança. Nesse esforço de autoconhecimento, encontra-se a necessidade de um resgate das raízes culturais que, em meio a numerosas e complexas influências, dificultam a definição de uma identidade cultural brasileira.

Todavia, a tradição antropológica cultural brasileira, conforme assinala Bosi (1992, p.308), "já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças". Nesse enfoque, não existe, portanto, uma cultura brasileira singular, homogênea, muito embora haja quem queira extrair daí a expressão de uma identidade cultural, entretanto a esse respeito Ortiz (apud Morais, 2002, p. 168) observa que não existe "uma identidade cultural brasileira que seja uma, entendendo haver uma pluralidade de identidades com origens em distintos grupos sociais e em momento históricos igualmente diferentes".

Esse processo é o resultado de várias interações e oposições no tempo e no espaço, pois, em se tratando de uma sociedade de classes, seria imprópria uma cultura singular, visto que, dentro de um determinado grupo, há diversas frações culturais cuja tendência é rachar-se, dividir-se, traçando um caminho para a heterogeneidade.

Em *A cultura no plural* (2001*),* Michel de Certeau tece um comentário que serve de estímulo para novos estudos sobre a cultura nas sociedades atuais:

> Eis os caminhos plurais de que lança mão a cultura comum para fugir de seus amos, sonhar com a felicidade, enfrentar a violência, povoar as formas sociais do saber, insinuar-se na escola ou na universidade, dar nova forma ao presente e realizar viagens do espírito sem as quais não há liberdade.

É entendendo sua inquietante exploração sob tantos ângulos da cultura internacional e brasileira que se pode aquilatar sua influência decisiva aos que se dedicam em estudar a cultura, num impulso profundo de mudanças.

Está claro que isso serve para explicar que o plural impõe-se de pleno direito, e as culturas bifurcam-se em *cultura das classes pobres*, iletradas, e *cultura erudita,* conquistada pela escolaridade média e superior. Ambas estão permeadas pelos meios de comunicação e guardam certa capacidade de resistência, conforme alguns estudiosos. Essa resistência é que pressupõe a diferença, através da história interna específica, com ritmo próprio e modo peculiar de existir.

Indubitavelmente essas são as linhas diretrizes dessa concepção plural: *a cultura erudita*, *a cultura popular e a cultura de massas,* esta última denominada indústria cultural, cultura de consumo. Assinala-se que estabelecer definições a esse respeito é deparar-se com as mesmas dificuldades que os diferentes autores e estudiosos do assunto encontram para traçar as linhas definidoras do perfil desse fenômeno social.

Em se tratando da cultura popular, existem questões que perpassam desde a origem do termo “popular”, que apresenta várias acepções a partir do interesse político, filosófico, filológico, linguístico e das ciências sociais. Florestan Fernandes[10] vê a situação social que determina as condições gerais do modo de vida dos indivíduos, estabelecendo a intensidade de sua participação no patrimônio cultural do grupo.

Portanto o termo “popular”, para ele, não dá ao folclore a distinção ou o esclarecimento que possa restringi-lo à classe proletária ou às classes subalternas, mas sim deve partir do entendimento que englobe todos os membros da sociedade.

[10] Sociólogo, Político brasileiro e Etnólogo. Professor de Sociologia da Universidade de São Paulo e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Nasceu em São Paulo no dia 22 de julho de 1920 e faleceu em 10 de agosto de 1995.

É bom considerar que numa sociedade, mesmo em classes diferentes, existem diferenças de mentalidade entre seus membros. Essa diferença é de grau, porque seus membros acompanham o processo de mudança e o desenvolvimento da sociedade. Fernandes (1989, p.43) assinala que:

> É, porém, uma diferença de grau e não de natureza, que se poderia evidenciar aqui. Numa sociedade todos compartilham, pouco mais ou menos, valores comuns. Parece conveniente, portanto, insistir sobre isto: que o ideal social, criado pela sociedade sob a forma de elementos folclóricos, abrange indistintamente todas as classes sociais. Sobrepondo-se as variações restritas da vida de seus membros e às diferenças ocasionadas por essas variações [...].

Deste modo, essas observações ajudam na compreensão de se perceber nitidamente as possibilidades desiguais que podem existir dentro da cultura de um grupo, ressaltando-se que esse é um processo sensível de identificação, concretizado nas mudanças que acompanham os indivíduos dentro da sociedade. Sob essa ótica, é fácil entender que são as ações humanas que constituem as tradições, logo, propícias à manipulação.

Outro fato a ser assinalado é que na cultura popular não há um tempo determinado, com cronograma específico, próprio, porque as diferenças entre o mundo material e o mundo simbólico não são relevantes. Essas diferenças são confundidas ou até diluídas no cotidiano da vida grupal, na expressão livre do povo, na cultura viva, natural. Bosi (2002, p.11) acrescenta que

> o tempo da cultura popular é cíclico. Assim é vivido em áreas rurais mais antigas, em pequenas cidades marginais [...] O seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça, atribuindo-lhes valor.

A partir de então, surge um questionamento: que conceitos, definições e categorias são importantes para situar o Bumba-meu-boi dentro de uma opção que o absorva? Optou-se por enquadrá-lo como expressão de uma *cultura popular*. Segundo Marques (1996, p.32), é o “resultado do cruzamento das dicotomias entre a

cultura folclórica e a cultura erudita, mas que não se limita nem a uma nem a outra por possuir uma dinâmica própria".

A explicação para tal escolha não constitui o esclarecimento para todas as inquietações que giram em torno desse fato folclórico[11] denominado Bumba-meu-boi. O estudo desse fato está incluído no modo de compreensão da vida humana e os fenômenos a ele relacionados diferem, então, da cultura folclórica que se reduz à crença, danças, costumes, jogos, dentre outros, oriundos do folclore. Por isso, enquadra-se o Bumba-meu-boi como cultura popular pelo termo ser mais abrangente, produzido pelo povo para o próprio povo. Conforme Frade (1991, p.21):

> Seu estabelecimento vai se dar através das relações familiares, de vizinhança ou de compadrio, e a aprendizagem ocorre por meio de uma participação contínua, rotineira, absolutamente interativa.Não há, consequentemente, delimitação de espaço para sua emergência.

Assim, a cultura popular abrange modos de viver, sendo de domínio público. Através desses modos, as classes populares têm seus meios próprios de expressão, organizam uma consciência comum e preservam experiências. Conforme Carneiro (2008, p.9-11):

> O folclore serve de tribuna, é um comício com que o povo se faz ouvir pelas classes superiores [...] em manifestações que refletem o seu comportamento em face das relações de produção vigentes na sociedade, como registro e o comentário da vida cotidiana.

O Bumba-meu-boi, a seu modo, utiliza eventualmente seus personagens para satirizar seus superiores. Cabe ainda destacar que o Bumba-meu-boi, parafraseando MARQUES (1996), não é produto somente de uma cultura folclórica ou apenas de uma cultura popular, pois, na verdade, absorve todas essas interfaces, como uma natureza ontológica plurissignificativa que se reflete no seu universo simbólico.

[11] "O fato folclórico, segundo Carneiro (apud Frade 1991, p. 22), se individualiza no processo de sua incorporação à cultura local, processo que envolve a aceitação do pormenor cultural próprio à região e, por outro lado, se desintegra e se recompõe, à medida que passa de uma a outra área, de um a outro povo."

Como cultura popular os desafios são enormes, dadas a resistência e a importância do folclore como elemento básico desse auto ou folguedo, que segue os principais elementos definidores, de acordo com os folcloristas, a saber: *a antiguidade ou tradição, a persistência, a oralidade e o anonimato,* especialmente por atribuir ao povo autoria da obra. O Bumba-meu-boi, além desses elementos intrínsecos, contempla ainda outros elementos definidores como o fato, o motivo, o ato e a ação que o definem como um típico fato folclórico, que demonstram e compartilham da resistência e sobrevivência do Bumba-meu-boi até os dias de hoje. É, portanto, cultura do povo. Finaliza-se com as palavras de Luís da Câmara Cascudo: “O folclore é o popular, mas nem todo popular é folclore”. Consoante essa orientação, integra-se o Bumba-meu-boi como realidade social, como sabedoria do povo, uma tradição viva transmitida oralmente.

CAPÍTULO II

O BUMBA-MEU-BOI: sua tradição, sua história.

> *Há quem pretenda filiá-lo ao boi Apis. Conversa, o bumba é nosso. É aqui do Norte. Síntese bonita das três raças tristes (pseudamente tristes): a indumentária do branco, o atabaque negro, a coreografia indígena.(LIMA,1982,p.03)*

Segundo alguns historiadores, o Bumba-meu-boi é o resultado da influência dos elementos culturais europeus, africanos e indígenas. É uma espécie de dança que se mistura ao gênero dramático, incorporando a tradição espanhola e a portuguesa. Segundo Coutinho (1968, p 40), "... a influência estrangeira afetou a vida brasileira em todas as fases." Relacionando essa influência, concebe-se a necessidade de evidenciar o papel da literatura portuguesa como fator de busca de uma tradição nativa.

Para esse propósito, faz-se mister uma retrospectiva de alguns pontos considerados importantes para o entendimento do auto, que se alicerça na poesia, na prosa e no teatro. Como primeiro ponto, aborda-se a importância das antigas manifestações poéticas portuguesas, que seguem a linha da poesia provençal, e pelo fato de obedecer à arte poética, torna-se bem mais apropriada aos novos poetas portugueses que a adaptaram a sua língua, servindo-lhes de modelo, sem deixar de lado as características da poesia popular de seu país, geralmente destituída de recursos literários. Tal poesia chegou a Portugal pelas cruzadas francesas, por meio de monges, colonos, jograis e trovadores.

Outro ponto observado é que, ainda nesse período provençal ou trovadoresco, começa o florescer da prosa, literariamente inferior à produção poética, cujas primeiras manifestações são de caráter religioso, didático e histórico. Em meados do século XIII, chega a Portugal a prosa de ficção, representada pelas novelas de cavalaria.

Finalmente o teatro. Comentá-lo implica dizer que é conhecido na Idade Média, com representações de cunho religioso e profano. Daí decorre o chamado teatro de moralidades, que visava fins didáticos, e ainda as encenações profanas realizadas fora da igreja. Apesar disso, em Portugal, não se conhece nenhuma obra teatral, mas o teatro já era conhecido pelas representações cênicas e não por textos elaborados para tal propósito que caracterizam a atividade literária e contribuem para a efetivação do espetáculo teatral. É Gil Vicente que inicia o verdadeiro teatro

popular português, com peças bem elaboradas para a representação. Seu teatro é conhecido e caracterizado pela sátira, tecendo críticas ao comportamento de todas as camadas sociais: a nobreza, o clero e o povo. Sua estética prende-se ao medievalismo e sua contribuição é marcante para o teatro em Portugal.

É assim, nesse contexto, através da literatura portuguesa, que chegam ao Brasil as heranças medievais e renascentistas. Essas heranças tornam-se a primeira grande influência exercida na literatura do Brasil, promovida pelos jesuítas (séc. XVI), começando por Anchieta, seu fundador, que desenvolve suas características temáticas e formais de modo gradual. Graças a ele, o auto[12] de Gil Vicente se torna conhecido, pois o empregava nos trabalhos da catequese do nativo e na educação do colono.

Todavia, os autos eram impregnados de intenção pedagógica moralizante, revestidos de caráter mais didático que artístico, configurando-se em um instrumento de legitimação do poder colonial. Coutinho (1968, p.38) postula que: “Da Idade Média nos vieram a velha medida poética, as formas do lirismo popular e cortês, de origem trovadoresca, o romanceiro, as formas dramáticas tradicionais desenvolvidas no auto vicentino e no teatro jesuítico brasileiro.”O papel dos jesuítas é domesticar os índios através da catequese e da instrução, que assegurava a fé católica e a assimilação da cultura medieval europeia. De acordo com Ribeiro (1984, p.26-27): “O primeiro plano educacional a ser implantado na Colônia foi elaborado pelo padre Manoel da Nóbrega. Esse plano tinha a intenção de catequizar os indígenas, assim como também os filhos dos colonos”.

Isso descortina o caminho para um projeto educacional, à época colonial, importado da Metrópole cujo objetivo é fazer com que o poder ou a classe dominante seja perpetuado em detrimento das etnias dos índios, dos negros, ou seja, a Colônia.

Nessa proporção, abre-se aqui um espaço para Certeau (2001, p.135):

[12] É uma designação genérica para textos poéticos, normalmente em redondilhas, que servem para representações teatrais em fins da Idade Média. É também uma forma popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano, com uma linguagem rudimentar. Na origem, ligava-se aos *miracles e mystères* litúrgicos da época de natal. Em Portugal, foi utilizado por Gil Vicente pela primeira vez na peça *Monólogo do Vaqueiro ou Auto da Visitação*, em 1502. No Brasil, os autos são apresentados nos adros das igrejas em louvor de Nossa Senhora do Rosário, tendo sido popularizados pelos jesuítas e pelos escravos.

> Desde o século XVI, o corpo docente sempre teve necessidade dessa dupla referência [...]. Esse duplo papel foi exercido sucessivamente pela Igreja, depois pelo Estado. Ele revela a relação de uma cultura “desinteressada” com um poder interessado.

Tem-se um retrato definido dos objetivos dos jesuítas. Atribui-se ainda que, por conta do aprendizado da língua local, permitiu-se a eles uma ação mais objetiva na catequese.

Por meio dessa intimidade, puderam perceber que havia nos índios uma tendência musical, sobretudo porque cantavam e dançavam bem. Então aproveitaram essas habilidades para fazê-los dançar e tocar nas igrejas e fora delas. Além disso, eles ainda colaboravam nos autos pastoris, comédias e dramas. Esses cantares e movimentos coreográficos deixaram vestígios no folclore nacional.

Diante dessa situação, as peças teatrais são constituídas de recortes da vida indígena, contendo preciosas informações para a história da catequese e das relações culturais luso-tupis. O texto tupi do auto é de grande extensão, que faz com que José de Anchieta e Manuel da Nóbrega justifiquem seu lugar importante na literatura jesuítica do século XVI.

No entanto, observa-se, por várias razões, o desinteresse e a impossibilidade de instruir o índio. Mesmo assim, essa literatura deixou como herança um conjunto inesgotável de sugestões temáticas como as inúmeras cartas, tratados descritivos, crônicas históricas e poemas, que mais tarde foram explorados pelos escritores.

É assim que se tem contato com o auto que, com o passar dos anos, vai se misturando com as culturas indígena e africana, como afirma Moisés (1998, p.48): “... acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica em que o enredo propriamente teatral, além de reduzido ao elementar, vinha acompanhado de danças e cantos.” Em face desses aspectos, o auto do Bumba-meu-boi identifica-se como manifestação popular, que tem a figura do boi como centro de atração, salientando o seu relacionamento especial com o homem por meio da música, do canto e da dança.

O auto do Bumba-meu-boi reflete e exprime a crítica e os costumes do povo como forma de reivindicação. Talvez essa característica o torne “especial” entre os

outros autos populares conhecidos e praticados no Brasil. Para Renato Almeida (apud Beltrão, 1971, p 41), “é o bailado mais notável do Brasil, o folguedo brasileiro de maior significação estética e social”. Luís da Câmara Cascudo, dentre outros estudiosos, reforça o posicionamento da citação anterior ao afirmar que o Bumba-meu-boi é sempre atual, incluindo soluções modernas, figuras de agora, vocabulário, sensação, percepção contemporânea. Na época da escravidão, mostrava os vaqueiros escravos vencendo pela inteligência, astúcia e cinismo. Os outros autos foram cristalizados e tornaram-se imóveis.

Nesse sentido, a reflexão que se faz sobre a atualidade, os novos aspectos e a recomposição da trama do auto é que pode ser pautada no próprio tema central: a morte e ressurreição do boi, fazendo com que, a cada novo ano, renasçam novos episódios e novas reivindicações, tornando-o atual, contemporâneo. Para enfatizar esses dizeres, registra-se a opinião de Clóvis Melo, jornalista e estudioso do folclore brasileiro, quando se reporta ao Bumba-meu-boi, em artigo do jornal *Folha da Manhã*[13]:

> O que ali se representa não é uma simples folgança, porém uma história de amores impossíveis, de tiranias mentais e sociais, de sátira à charlatanice, enfim de irreverência e rebeldia, tão a seu gosto.

Para esse jornalista, o Bumba-meu-boi representa um auto de marcante influência política, considerado um teatro popular de cunho social, relacionando-o aos melhores autos de Gil Vicente que se centravam no homem do povo, numa época em que Lisboa buscava criar uma literatura divorciada das fontes populares e nacionais.

Nesses termos, em meio a críticas sociais e de costumes, o Bumba-meu-boi é o reflexo da realidade brasileira. Essa realidade que, a partir da literatura oral, vivencia e desperta o interesse por outras manifestações. Pelo conto e pelo verso popular, com os cantadores, as histórias e anedotas, vão relatando seus atos de

[13] O Bumba-meu-boi, um auto contra a escravidão – *In Folha da Manhã*. Recife – 26-4-1953. (apud Beltrão 1971, p.131)

bravura, de decisão e de justiça. Portanto, segundo Coutinho (1968, p.71), a literatura oral: “É o elemento vivo e harmonioso que ambienta a criança e acompanha, obstinadamente, o homem, numa ressonância de memória e saudade.”

Essas observações revelam que a literatura oral segue seu caminho de forma única, própria, individual, preservando experiências. Através dela, com meios próprios de expressão, os autos populares são guardados e sabidos na memória, vivos e eternos, cuja divulgação atribui-se primeiramente aos velhos mestres dos folguedos, que o ensinam a outras pessoas. Logo, durante esse ensinamento, feito pela oralidade, é comum que surjam outras variáveis.

Assim, as representações populares apresentam elementos de Portugal. Mas, musicalmente, os enredos são modificados. Essa modificação deriva das contribuições indígena e africana oriundas de seus respectivos folclores. A contribuição do colono português com seus contos, adivinhações, anedotas e casos também contribuem para a modificação dessas representações. Evidentemente, esses elementos vão “tecendo” ou “construindo” a cultura brasileira, visto que, no século XVI, o que predominava eram apenas esparsas manifestações.

De geração em geração, esses elementos vão se misturando e se transformando em um riquíssimo universo da cultura de tradição popular, sempre ganhando algum novo elemento, um novo modo, um novo ingrediente, promovendo um encontro do ontem com o hoje.

Há, portanto, duas teorias distintas em relação à origem do auto do Bumba-meu-boi no Brasil. A primeira surge no teatro catequético dos jesuítas. A segunda remonta ao Ciclo do Gado no Brasil. A esse respeito Azevedo Neto (1997, p.91) assim se posiciona:

> Por ter como tema do auto sempre a figura do boi, alguns estudiosos tentam relacionar o surgimento do bumba-meu-boi ao ciclo do gado. A idéia só seria satisfatória se o bumba-meu-boi fosse uma manifestação cultural eminentemente brasileira. No entanto, se esta manifestação for desincompatibilizada da forma do nome [...] há de se concluir que ela é universal. A idéia é universal. [...] A verdade é que o fato folclórico é comum a vários países de diferentes níveis de civilização e de diferentes culturas.

Em entrevista, Azevedo Neto (apud Oliveira, 2003, p.112) ainda acrescenta:

> Acho um chute essa história de ciclo do gado. Não houve ciclo do gado. O que existe é um fato folclórico sobre um boi que dança numa roda, que canta e bebe aguardente. O Bezerro de Ouro[14]é o mais antigo bumba-meu-boi e está na Bíblia. Quando Moisés chegou com as tábuas da lei estava lá a figura do boi, que é também uma imagem que remete a deuses e mitos ao longo do tempo.

A outra teoria sobre a origem do auto é assinalada por Marques (1996, p.102):

> Contado e recontado através dos tempos, na tradição oral nordestina, e depois espalhada pelo Brasil, a lenda fundante adquire contornos de sátira, comédia, tragédia e drama, conforme o lugar em que se inscreve, mas sempre levando em consideração a estória de um homem e um boi...

Todas as discussões levantadas parecem amparadas por um *continuum* de múltiplos planos, capazes de traçar e configurar, através de universos diferentes, uma trajetória e uma definição do auto no Brasil, que tem como característica específica, sem prejuízo, a sátira e o bom humor e se chama Bumba-meu-boi. Neste, o centro é o boi que assume um papel importante na vida econômica e cultural do Brasil, entre os séculos XVII e XVIII, no chamado Ciclo do Gado ou Civilização do Couro. Ressalta-se que, especialmente, no Nordeste, vive-se uma tradição, através da literatura oral, que louva o boi pelas suas façanhas, agilidade, força e decisão.

As reflexões feitas pelos estudiosos sobre o assunto sempre rastreiam a presença do boi na mítica de muitos povos, esclarecendo que essa presença vem sempre entrelaçada com ritos de vida e morte. Segundo Oliveira (2003, p. 112), “a figura do boi aparece largamente no folclore universal, associado a cultos e

[14] Conforme Oliveira (2003, p.112), o Bezerro de Ouro é feito quando: “Vendo que Moisés demorava a descer do monte, o povo reuniu-se em torno de Aarão e lhe disse: Vamos! Faze-nos ‘deus’(Elohim, no texto hebraico) que ‘caminhe’ à nossa frente. Pois quanto a Moisés, o homem que nos tirou do Egito, não sabemos o que lhe aconteceu”. (Ex 32,1-2)

folguedos.”. Em relação a isso, retrata-se que o boi tem a mais diversa e prodigiosa bibliografia em vários domínios.

Pode-se levantar ainda a questão de saber por que esse fenômeno chamado Bumba-meu-boi tem intensa repercussão atenciosa e social. A resposta é que ele se apresenta muito claramente como denúncia de uma realidade. Sua influência é sensível e excepcional, na incessante conquista da atenção coletiva. Aqui o sensível é usado como sensibilização, haja vista que a interjeição *bumba,* que significa *zás*, tem o sentido de choque, batida, pancada. Bumba-meu-boi é então uma expressão que sugere: *Bate*, *chifra, meu boi!*

Através da dança, da música, da dramatização, vai chifrando ou batendo, cheio de espontaneidade, as circunstâncias políticas e sociais. É criação do mestiço e não tem sentido de sagrado.Sem participação feminina, nasce dos escravos e pessoas pobres agregados dos engenhos e fazendas, é ”o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza.”[15].

Embora outros autos tenham existido nas zonas canavieiras de outras regiões, o Nordeste deve ter sido sede de formação do Bumba-meu-boi. Câmara Cascudo (1980, p. 153) afirma que:

> Foi o primeiro a conquistar a simpatia dos índios que o representam, preferencialmente, como os timbiras no Maranhão e é difundido pelo Sul através da memória fiel dos nordestinos emigrados. O negro está no congo. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-boi.

2.1. O Bumba-meu-boi: tradição nacional

> *Todos os países do Mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os*

[15] Cf. Cascudo (1980, p.152), *Dicionário do Folclore Brasileiro*.

> *conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. (Cascudo, 1967, p 9)*

Refletir sobre qual a origem do Bumba-meu-boi não é simples. Costuma-se discuti-la a partir de um aspecto de probabilidade. Sabe-se que, segundo vários pesquisadores, o Bumba-meu-boi é o folguedo cultuado em quase todos os Estados brasileiros, uma manifestação que nasce e cresce no Brasil com evidentes distinções em relação ao tipo, forma e dinâmica no decorrer do ritual.

Discorrendo sobre tal manifestação, Coutinho (1968, p. 76) afirma que " é a mais prodigiosa improvisação intelectual do mestiço nacional." Segundo alguns outros autores, o Bumba-meu-boi pode ter sido uma adaptação feita pelos escravos negros, índios e mestiços a partir do teatro catequético dos jesuítas. Carvalho (1995, p.34 - 35) corrobora quando diz que "o ritual do Bumba expressa uma busca de afirmação, de identidade dos grupos que sobrevivem na sociedade de então, na condição de dominados, destacando-se entre esses os negros". Nessa época, esses rituais eram isolados e não raro se chocavam no divórcio entre os dominados e dominadores (povo e elite).

No entanto, essas revelações são importantes, posto que a possível origem do Bumba-meu-boi, levada a efeito por vários pesquisadores, remete a tradições europeias, dentre estas o *Boef gras* francês, o "Monólogo do Vaqueiro", as "Tourinhas Minhotas" e os "Touros de Canastra". A primeira destas ocorreu no século XVII e se baseava num cortejo que percorria a capital francesa e que parava, quase sempre, às portas dos mais importantes proprietários, a fim de homenageá-los. A segunda tradição trata de uma obra de Gil Vicente, representada em 8 de junho de 1502, nos paços do Castelo D. Maria, para festejar o nascimento do príncipe D. João. As duas últimas são festas portuguesas. Há ainda quem afirme que as famosas touradas espanholas também se relacionam com o dito folguedo. Mais uma vez toma-se as palavras de Coutinho (1968, p.76):

> É uma conveniência de muitos autos que se foram enfraquecendo, perdendo popularidade e defluindo para a simples Dança do Boi que se tornou o centro de interesse do folguedo. Lembra a Tourinha Portuguesa, o boi de canastra feito de vime e arremetendo contra o círculo de curiosos.

No entanto, o Bumba-meu-boi não recebeu atribuição somente dos europeus; pelo contrário, uma de suas principais marcas é a variabilidade que apresenta em sua constituição, em sua interpretação e em sua fantasia. Mário de Andrade, em *Danças dramáticas do Brasil*, argumenta:

> (...) 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 e original de todas as danças dramáticas. (...) É também a mais exemplar. (ANDRADE, 1982, p. 53-54)

Cabe então para o momento enfatizar que, embora o Bumba-meu-boi não tenha sua origem no Brasil, como auto ”teatral”, torna-se uma autêntica criação da cultura popular brasileira. De acordo com Carvalho (1995, p. 34), “isto remonta à época colonial, onde ele aparece como elemento ativo e sempre presente, praticamente incorporado à paisagem da colônia”. Mais uma vez volta-se à incorporação dos elementos das culturas indígena e africana, as quais proporcionaram outra versão àquela que fora trazida da Europa.

O grau de influência de cada uma destas culturas varia de acordo com a região na qual a dança está inserida. Mário de Andrade ressalta a importância do boi e o define como “o bicho nacional por excelência”, devido à sua presença de norte a sul do país, abarcando as zonas de pastoreio, locais sem gado, e todas as outras manifestações musicais populares. Câmara Cascudo[16] (1980) classifica o auto de Bumba-meu-boi como o “... primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no seu poder assimilador constante e poderoso”; com destaque então para essa manifestação cultural em extensão nacional. Segundo Carvalho (1995, p. 39), o Bumba-meu-boi é:

> Tido como uma dança dramática largamente praticada no Brasil, o boi aparece, em vários Estados, com denominações diferentes, tais como: Bumba-meu-boi no Maranhão; Boi Bumbá ou Boi de Reis no Amazonas e Pará; Boi Calemba ou Bumba em Pernambuco; Boi

[16] Cf. *Dicionário do Folclore Brasileiro (*1980, p.153).

> Surubim no Ceará; Boi-Surubi em várias outras regiões do Nordeste; Boi-Duro, Mulinha-de-Ouro ou Dromedário na Bahia; Boi de Mamão no Paraná e Santa Catarina; Boizinho ou Boi-de-Reis no Espírito Santo; Folguedo do Boi ou Reis do Boi em Cabo Frio e outras regiões do Rio de Janeiro.

Embora tenha denominações diferentes, variando de região para região, não perde sua essência de reivindicação política e social. Mesmo que seja para prolongar ou variar sua forma tradicional, sempre recompõe a trama por meio de novos aspectos. No entanto alguns personagens representam as classes superiores, caricaturados pelo ridículo.

Essa intenção marca um período agitado pelas lutas sociais que compreendem os séculos XVIII - XIX e evidenciam os combates entre os senhores e escravos, negros e brancos; além das críticas à sociedade patriarcal rural e escravista. Complementando essa discussão, Clóvis Melo (apud BELTRÃO, 1971 p. 131) afirma que “tornou-se a partir daí por diante uma sátira ao patriarcalismo escravista, ao fazendeiro, ao médico e ao próprio sacerdote que aos olhos da escravaria encarnavam o regime escravista...”.

Nesse panorama o Bumba-meu-boi segue sua função de evocar o contexto atormentado e massacrado pelos superiores. Assim, torna-se uma marca importante para a classe dos oprimidos. Ecoando de fazenda em fazenda, de engenho a engenho, enfim de região para região, representa uma luta contra a escravidão, pois, através da encenação, o negro pode derrotar seus opressores. Segue condenando ou aprovando a sociedade a partir do elenco apresentado, como o vaqueiro e o negro escravo, Catirina, mulher do vaqueiro, o doutor e o próprio boi, que, segundo Gilberto Freyre (1961, p. 76), é ”a grande figura apoteótica do auto”.

É relevante citar as palavras do poeta e ensaísta Ascenso Ferreira[17] (apud BELTRÃO, 1971, p. 132) quando trata da origem do auto:

> ...a história primitiva do bailado gira em torno dos Capitães-Mores, enviados pela Corte de Portugal para tomar conta das feitorias do

[17] Poeta e ensaísta pernambucano. Realiza pesquisa sobre o Bumba-meu-boi juntamente com o pintor Lula Cardoso Ayres. In “Arquivos”- Pref. Municipal de Recife –Ano III- Ns 5-6- dez. 1944- p.121 e segs.

> Brasil. Daí a figura do “Cavalo-Marinho”, misto de cavalo e oficial da Marinha , a quem todos os comparsas tratam por “Capitão”. É ele a figura central do folguedo, ouvindo as queixas que lhes são feitas, dando ordens para serem chamadas figuras, determinando as cantigas a serem aplicadas .

A partir dessas personagens, outras são criadas, como já se viu anteriormente. Freire (apud BELTRÃO, 1971, p. 132-133), acerca do posicionamento acima, acrescenta que há uma distinção entre o boi e o cavalo, a partir da relação de um com outro e assinala: “Há através do drama uma evidente identificação do boi com o negro; e o negro se sente no boi; não se sente no cavalo. No cavalo ele sente um animal meio maricas do senhor... isto é, urbanizado, civilizado...”.

Várias denominações[18] são atribuídas sobre a manifestação do Bumba-meu-boi no Brasil e, dependendo da região, outras variações também são verificadas na dança, no auto, na música, nas personagens, nos instrumentos enfim. O mais importante é que sempre há um ponto em comum: o boi, que se tornou o centro do folguedo, considerado o símbolo do folclore brasileiro. O Bumba-meu-boi é a cultura viva do povo, útil, cotidiana, exemplo de teatro popular nacional cuja encenação se destaca pela manifestação que se assemelha à comédia *dell’arte* italiana, uma vez que composta por personagens fixos, ligados ao tema, e personagens secundários, podendo ser humanos (Capitão, Vaqueiro, etc.), animais (o boi, a Ema, etc.) e criaturas fantásticas (a Caipora, o Diabo, etc.). Há quem prefira chamá-la de farsa, ressaltando o caráter burlesco, a presença do baixo cômico, do riso grotesco. O folguedo tem suas figuras próprias, surgidas a partir das conjunturas políticas e sociais.

Entretanto, de acordo com os vários estudos que giram em torno da origem do auto, o que se percebe é que sempre esses estudos convergem para o mesmo ponto: um auto popular de origem religiosa que chega ao Brasil através da literatura oral. Talvez por isso Azevedo Neto (1997, p.20) afirme que “de sua origem nada se sabe. E tudo o que se possa dizer não passará de suposições ou de pretenso e

[18] Cf. Mello Moraes Filho (1979, p. 61): “Bumba-meu-boi, Boi-Calemba, Bumba, Boi, Reis, é um auto brasileiro único em sua espécie, criação mestiça, sem igualdade e semelhança em Portugal e África, representação satírica onde convergem influências européias e negras, fundindo cantos de Pastoris, toadas populares, louvações, loas de presépios. Aparece no Ciclo do Natal até o dia de Reis. O número de figuras varia entre os estados assim como a denominação das mesmas.

duvidoso conhecimento". "De quando datam, onde nasceram, que significam? Não se sabe. Mas eles vivem, teimosos, fiéis ao compromisso de perpetuar uma sátira cujo alvo se perdeu para sempre". (CASCUDO apud BELTRÃO, 1971, p. 138). A imaginação do público adapta-se a várias figuras como padres, doutores, barbeiros, mulheres, enfim incorporam tipos, causam embates e refletem episódios da vida real.

Sob esse prisma, a primeira referência escrita conhecida trata-se de um artigo intitulado "A estultice do Bumba-meu-boi", do padre Lopes Gama[19] (apud CASCUDO, 2003, p.186-187):

> De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido *Bumba-meu-Boi.* Em tal brinco não se encontra um enredo nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates.
>
> Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardo, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama o Pai Mateus. O sujeito do cavalo marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.
>
> Todo o divertimento cifra-se em torno de toda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi que, com efeito, é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso, o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, cousa muito agradável e divertida para os *judiciosos* espectadores.
>
> Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há *Bumba-meu-boi,* que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um brejeiro despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o

[19] Cf. Luís da Câmara Cascudo em *Antologia do Folclore Brasileiro* (2003, p.186): "Miguel do Sacramento Lopes Gama nasceu no Recife a 29 de setembro de 1791 e faleceu nessa cidade a 9 de dezembro de 1852. Monge beneditino do mosteiro de Olinda, professor do Seminário e do Colégio das Artes. Dirigiu jornais, escrevendo poemas satíricos, traduzindo celebridades da época. Moralista e implacável, com verve e coragem de fixar, seu periódico constitui um dos melhores documentários do tempo, com registro do ambiente social e popular pernambucano na primeira metade do século XIX".

> mais nojento e ridículo; e para complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote. (O CARAPUCEIRO, n. 2, Recife, 11 de janeiro de 1840).

Tal relato foi redigido no jornal *O Carapuceiro*, sua obra típica e preciosa, na cidade de Recife, sendo o próprio padre conhecido pelo nome do periódico. Como pode ser notado pelo título, o artigo era composto por comentários soltos, uma vez que Lopes Gama não tinha “rédeas na língua” e criticava tanto os costumes quanto os acidentes na política, parafraseando constantemente seus escritos. Condenava tudo o que fosse contra as leis, a religião, os bons costumes e a saúde. *O Carapuceiro* usava e abusava do humor, das sátiras, das ironias e do grotesco. O próprio padre, como alguns narram, era arrogante e compulsivo.

Dessa maneira, tendo em vista o trecho referente ao Bumba-meu-boi, a mais antiga descrição do folguedo, repleto de crítica social e de costumes, pode-se notar a irritação do dito religioso, que atribuiu ao folguedo, dançado nas proximidades da festa de Reis em Pernambuco, um sermão diante do escárnio ao personagem do sacerdote. Além disso, observam-se alguns pontos significativos: as modificações sofridas na dança, em determinado período, e o fato de o final da brincadeira acabar com um “sacerdote” sendo chicoteado. O primeiro refere-se à aparição do padre cuja presença em cena, segundo o próprio Lopes Gama, vinha ocorrendo em tempos recentes.

Essa característica mostra como a dança é maleável, sendo determinada pelas relações sociais estabelecidas em cada época. Já o segundo aspecto é interessante quando permite entender o conflito entre os estratos sociais, uma vez que os personagens da brincadeira criticam a figura católica. No século XIX, só os escravos celebravam e o tom da festa era sempre caricato. A sátira e a chicotada expressam a repressão física sofrida pelos negros e o repúdio à opressão.

(ROMERO apud BELTRÃO, 1971, p.130) também constata essa intenção caricaturesca do Bumba-meu-boi, marcada pela influência política que, como teatro popular, com conteúdo social, ilustra, por meio de versos, a figura do Padre recitando alguns versos, numa situação ridícula, impregnada de sátira:

Não sou padre, não sou nada
"Quem me ver estar dançando
Não julgue que estou louco;
Secular sou como os outros" .

Além do Padre, outros personagens também são caricaturados. Evidencia-se como acontece a relação da Igreja com o Bumba-meu-boi. Em seguida, observa-se como o Capitão do Mato [20] é satirizado nos versos abaixo, quando ele vai prender o negro Fidélis e acontece o inesperado: é preso pelo negro Fidélis.

CAPITÃO - Eu te atiro, negro
Eu te amarro, ladrão,
Eu te acabo cão
CORO- Capitão de campo
Veja que o mundo virou
Foi ao mato pegar negro
Mas o negro lhe amarrou.
CAPITÃO- Sou valente afamado
Como eu não pode haver;
Qualquer susto que me fazem
Logo me ponho a correr[21]:

Nesses versos, percebe-se não só a sátira, mas também o desejo de mudança. As posições são invertidas, decadentes, cômicas. Imagina-se a alegria dos negros ao vê-lo derrotado. Além desses, outros também são cantados em versos: doutores, delegados, fiscais, latifundiários, etc. São versos, ou melhor, desabafos contidos no íntimo dos negros escravos. Melo (apud BELTRÃO, 1971, p.131) tece uma observação a esse respeito: "Ao médico odiavam porque preferiam

[20] Caça os negros que fogem após a morte do Boi.
[21] Sílvio Romero- *Cantos Populares do Brasil* – (1954, p. 354-358)

o curandeiro; ao padre, o babalorixá; o fazendeiro criador de gado, este era o do escravismo...". Através dos versos ou desabafos, o negro escravo podia derrotar seus opressores, como Fidélis fez ao Capitão do Mato. E assim a luta isolada continua por um lugar na evolução social.

Outra referência encontrada vem de Manaus e data de 1859. Trata-se da descrição, intitulada *O Bumba de Manaus,* feita por um alemão, médico viajante, Avé-Lallemant[22], de um "cortejo pagão", o qual acontece durante as festas que homenageiam São Pedro e São Paulo. :

> Vi um outro cortejo, logo depois de minha chegada, desta vez em homenagem a S. Pedro e S. Paulo. Chamaram-no bumba.
>
> De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe da Polícia, e apareceu organizar-se, sem que em nada pudesse reconhecer. De repente chamas dalguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajes de mascarados, mas sem máscaras – porquanto caras fuscas melhores- colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. Essa senhora tuchaua exibia um belo traje, com uma sainha curta, de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris duma dançarina atirada teria por certo feito vir abaixo toda uma platéia em Paris ou Berlim. Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcabouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega a carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões. Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de *bocca chiusa* monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para seu par e canta:
>
> *O boi é muito bravo*
>
> *Precisa amansá-lo*
>
> O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás, e depois este o pajé, e assim durou a singular dança, em meio

[22] Robert-Christian- Berthold Ave-Lallemant nasceu em Lubeck, Alemanha, a 25 de julho de 1812 e faleceu na mesma cidade a 10 de outubro de 1884. Médico, clinicou no Brasil em 1838-1855, regressando à Europa.

> de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição, mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes. Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia. Reina em volta um silêncio de Morte! Que aconteceu ao boi? Está morrendo ou já morto,.o bom boi, que ainda há pouco representava tão bem seu papel? Chamam depressa outro pajé para socorrê-lo; dantes iam mesmo buscar um padre, que devia meter-lhe na boca o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e tem de contentar-se com o pajé. Este começa a cantar diante do boi uma melodia muito sentida que, porém, não mais eficaz, mas em vão; o boi imóvel! E depois de sozinho, nada ter conseguido, toda a companhia ajuda, infelizmente, porém, com o mesmo resultado. O boi está morto. Irrompeu então, acompanhada de cânticos, uma dança de roda, em saltos regulares e cadenciada, que exigia certamente apurado estudo e ensaios. As mãos na cintura, formando uma longa cadeia, todos os dançarinos dão a um tempo um passo para a frente e outro para trás com o pé direito, fazem então a pausa dum compasso inteiro, e repetem os mesmos movimentos com o pé esquerdo, com graciosos meneios do corpo para o lado que faz os movimentos. Dançam assim em volta do centro, perto dos archotes atirados junto do boi, o que faz com que os variegados vultos animados produzam maravilhosos efeitos de luz. Cantam particularmente sobre a palavra *lavandeira*, como pronunciam o vocábulo lavadeira, que lhes dá um lenço limpo, para que possam fartar de chorar, e que provavelmente deverá lavar também o boi. O pajé, porém, canta sempre, nos intervalos, versos aparentemente improvisados, exatamente como num descante vienense, levando nisso muito tempo. E, com, por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:
>
> .....chora
>
> O boi já vai-se embora.
>
> Isto é, vai ser enterrado
>
> E partem cantando e batucando, com seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanhá-los com os próprios pés, isto é, com os que o tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, correndo cinco ou seis vezes na mesma noite". (AVÉ-LALLEMANT apud CASCUDO, 2003, p.134-135)

Diferente da impressão do padre Lopes Gama, o médico parece atribuir à dança um aspecto positivo, visto que se maravilhou com os "efeitos de luz" e com a beleza da fantasia de certo brincante. Baila, seguido de fantasias indígenas, guiado por um pajé. Usando das palavras do próprio, o bumba-meu-boi representava "com

seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem". Tece comparações da representação do boi bravo em Manaus, na véspera de S. Pedro e S. Paulo, com o carnaval parisiense, quando a alta sociedade olha pelas janelas, tensa, a passagem de um herói e contenta-se em deixar viver o *boef gras*.

Nesse contexto, ainda foram encontrados alguns registros da festa: no jornal *A Voz Paraense,* em três de julho de 1850, ano I, n. 3, p.1, aparece uma nota sobre o Boi Caiado, talvez o mais terrível folguedo de escravos, a saber:

> O Boi Caiado, festejado na véspera de São Pedro, à noite, por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos, que por horas esquecidas atropelavam as pedras e o capim das ruas e praças da cidade e campina, deu em resultado suas facadas e pauladas além de certos vivas atentatórios da moral, e segurança pública. Oxalá que os encarregados de polícia acabem com o Boi Caiado assim como se acabou com o Judas em sábado de aleluia, porque ao ruge-ruge, se formam as cascavéis.... (PRADO, 2007, p.154)

Em 27 de setembro de 1850, outra matéria é publicada no Jornal *O Velho Brado do Amazonas*, ano I, n.43, p.3, fazendo referência ao Bumba de Óbidos, folguedo de escravos, realizado na época junina[23]:

> Eu quisera que esse homem, que duas vezes prometeu arredar o Dr. Rego da Delegacia, viesse ver o desprezo e isolamento em que este seu protegido: quisera que viesse presenciar suas loucuras; quisera finalmente que viesse assistir ao ato menos condigno de uma autoridade, como foi o que o Dr. Rego praticou na noite de 29 de junho, pondo-se à frente de um bando de moleques com o seu "Bumba", designando os lugares em que deviam dançar e tendo o descoro de ameaçar com cadeia a uma porção de rapazes da melhor sociedade de Óbidos, só porque lançavam carretilhas sobre diretores do "Bumba" que eram os seus escravos Casemiro e Claudino (PRADO, 2007, p. 154-155)

[23] Segundo Prado (2007, p. 154-155): "Diferentemente do Nordeste, onde este folguedo se fixou no período natalino, o Maranhão, Pará e Amazonas o representam sempre na época junina. Como razão disto pode-se apontar, na falta de explicações de caráter histórico, que a época junina, para estes últimos Estados, oferece melhores condições econômicas e climáticas para a elaboração de festas, por coincidir com o início da colheita e da estação seca do ano."

Nessas matérias, os jornalistas articulavam sobre o assunto, de forma que se precipitavam em explicar somente os aspectos negativos do folguedo, interessados apenas em agradar uma classe elitista em detrimento de uma sociedade emergente. É preciso levar em conta que é uma imprensa política, artesanal que necessita ocupar um lugar privilegiado no país.

A segunda matéria é escrita por um correspondente anônimo que destaca um certo Dr. Rego, delegado de polícia. Sua atitude é considerada como afronta à sociedade ao designar um local para a dança e também por ter presenciado a luta entre os brincantes do Bumba-meu-boi e os rapazes de "boa família" e, mesmo assim, manter o folguedo dançando e mandar prender os provocadores. É uma atitude meio estranha, por isso sua saída é imediata.

Esses documentos são registros que resumem o que a classe dominante, "*cuidadosa e poderosa*"[24], fez para impedir a aparição do Bumba-meu-boi. Assim é ele: proibido, repudiado e censurado, no entanto tem um sentido único de reivindicação, de denúncia, o que o torna o mais significativo e original dentre todos os outros folguedos.

Em 1861, o primeiro cronista Sabbas da Costa do jornal *A Verdadeira Marmota* descreve o Bumba-meu-boi do Maranhão para os estrangeiros que ficam maravilhados com a dança. Essa atitude define a contradição entre os cronistas dos jornais:

> Eis o bumba! Vede-o escavando o chão ao som da ária- Eh bumba: vede-o requebrando-se ante os olhares requebrados da pudibenda Catharina, que ouve as finezas dos vaqueiros que entoão o hymno – ô catita! Vede-o ajoelhado ante o padre que ouve a confissão, e o prepara para bem morrer!
>
> Vede-o ante o Dr. Pisamacio que com o Pai Francisco e o Cabloco real disputam a glória de possuir este a lingon e aquelle os mocotós pertencentes ao boi do vaqueiro real! Oh! Admirável brinquedo luzida civilização esta nossa ! Vede os personagens do bumba, escravos arredados dos serviços seos (sic) Senhores, pertubadores da tranquilidade pública às dez horas! ... Grande o santo progresso!, pasma, e admita-te da marcha que levas aqui.

[24] Palavras usadas por Prado (2007 p.155.

> Os antigos gregos acabarão com as suas saturnaes; os romanos com as festas a Bacho; os passados Francos com as procissões dos mis; e com a festa dos jumentos, mas nós não podemos banir o bumba. (MORAES apud REIS, 1984, p.13)

Nesse sentido, o Bumba-meu-boi passa a legitimar, pela repressão policial ou talvez pela abrangência do caráter de irmandade dos grupos, as tentativas de supremacia de um grupo sobre o outro, denominado por alguns como *desafio de um contrário*[25]. De acordo com Prado (2007, p. 145): "contrário é uma pessoa contra. (Contra quem?) quer dizer, contra assim: Manoel, aquele rapaz ali é meu inimigo, tá entendendo? Então é um contrário, é contra mim". Assim exemplifica:

> [...]
>
> Que tempos já estão chegando
>
> Eu vou cumprir com meus dever
>
> Vamos guarnecer
>
> Que este ano eu tou metido em combate
>
> Não te atrevessa *contrário*
>
> Tu vem panhar baque! (de uma toada de guarnecer)

São encontradas outras descrições do auto em várias partes do país com peculiaridades próprias de cada região. A partir disso, a origem do Bumba-meu-boi no Brasil deu-se provavelmente no Nordeste, nas últimas décadas do século XVIII. Era nessa região que a criação do gado se realizava por colonizadores com a mão-de-obra escrava. Dessa forma, é dos engenhos de açúcar e fazendas de gado que a brincadeira avança para as demais regiões do país, durante o período conhecido como Ciclo do Gado.

Período marcado por revoltas: a indígena, em 1532, que inicia o ciclo da cana-de-açúcar, escravizando os índios e obrigando-os a trabalhar na lavoura. Deriva pela divisão do Brasil em capitanias hereditárias, quando Portugal resolve implantar um sistema econômico e administrativo; e a escravista, em 1548, quando

[25] Segundo Marques (1996, p.58-59)*:* "como se traduz a chamada para a briga com outro grupo-resume-se hoje às toadas irônicas, satíricas que são compostas na hora da apresentação e cantadas para provocar o outro, mas também para fazer rir, para fazer a platéia participar e definir de que lado está."

Portugal estabelece o Governo Geral e autoriza a importação de escravos da Costa Ocidental da África para o trabalho nas plantações de cana-de-açúcar. O que significa que com eles, forçosamente, vieram as organizações hierárquicas, as formas religiosas, a música, os costumes, os ritos, enfim, os diversos dispositivos culturais que vão se misturar à vida brasileira de vários modos, desde o rito indígena ao candomblé. São um sem-número de fenômenos simbólicos expostos a críticas e proibições.

Seria, portanto, assim a origem do auto. Começaria nas zonas açucareiras e pastoris. Nos engenhos, entre negros, mamelucos e mestiços. Esse espetáculo secular, de acordo com Cascudo (1967, p.35), inicia como forma do:

> *boi canastra* com armação de vime, coberta de pano pintado, cabeçorra bovina, ampla cornadura, unicamente destinado a dispersar e afugentar os curiosos atrapalhantes de uma função representada ao ar livre.

O Bumba-meu-boi é criado, segundo Marques (1996, p.50), para ser ”um meio de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços...”. Sai às ruas das vilas e povoados induzindo à participação. Em consequência dessas condições, desperta os cronistas de jornais a noticiá-lo como acontecimento marginal.

Outro fator curioso a propósito do Bumba-meu-boi é que, sendo uma criação autêntica da cultura popular, ou folclore brasileiro, traduz desejos e aspirações do homem brasileiro, refletindo em sua dança, que diverte e instrui, condições sociais vividas pelos “formadores” da nacionalidade brasileira. Em suas origens, diversas manifestações literárias são evidenciadas, pois apresentam elementos característicos de espécies líricas e dramáticas da Idade Média que têm como base a oposição religiosa e profana. Portanto, são várias as deduções sobre a origem do auto de Bumba-meu-boi. As palavras de Passos (2002, p. 57) confirmam esse posicionamento, quando afirma:

> Pode-se, portanto, dizer que o Auto do Bumba-meu-boi surge no Brasil, como porta voz do inconsciente coletivo à medida que traduz

> desejos e aspirações do homem brasileiro, resultante de três troncos raciais: o europeu, o indígena e o negro, cujos valores culturais se miscigenaram a partir do século XVI.

Essa voz inconsciente é percebida nas manifestações das danças dramáticas como forma de expressão dos valores culturais, de tradução dos íntimos e profundos sentimentos, revelando uma realidade histórica e social, enfatizando, assim, as relações desiguais tão pertinentes nesse país.

Câmara Cascudo (1967, p.38) registra que "nenhum outro auto popular possui essa vocação satirizante, incontida, lógica, realizada no meio da mais pobre das assistências compreensivas". Em outras regiões do mundo, existem autos e festas populares, mas em nenhuma se encontra o enredo como o auto brasileiro, que gira em torno de um boi, guardado pelos vaqueiros e por eles sacrificados. Após a morte do boi, aplicam remédios, fazem promessa para que o boi ressuscite e volte a viver e a dançar.

Essa particularidade da morte e ressurreição do boi é que o torna original. Durante o decorrer do enredo, todos os personagens cantam e dançam ao som das violas, pandeiros e outros instrumentos, suscitando gritos.

Nesse sentido diversifica estilos e sotaques, inova, pois, na forma de apresentar, nas cantigas, nos adereços, de acordo com o gosto da plateia. Conserva seus valores, sua cultura, mas essa diversidade é natural, visto que as sociedades humanas são estruturas dinâmicas e se modificam sempre. No caso do Bumba-meu-boi, não há perda da essência, mas sim rompe com as estruturas arcaicas preexistentes, em substituição a outras mais adequadas ao seu funcionamento.

2.2. O Bumba-meu-boi no Maranhão

> *No Maranhão Bumba-boi de verdade é de São João. Ele é o dono da brincadeira e é quem ajuda ela a se manter de pé apesar de tudo. A gente luta e sofre debaixo das bênçãos do Santo pra continuar tendo o nosso boi... (*Palavras de um brincante, apud Carvalho 1995, p. 39)

O assunto em pauta é objeto de estudo de vários historiadores e pesquisadores, que o concebem como manifestação da cultura popular e tecem considerações importantes e imprescindíveis para a construção de mais uma reflexão sobre o Bumba-meu-boi. Este que constitui o maior espetáculo popular de Maranhão. É uma peça breve de tema religioso ou profano; é uma espécie do gênero dramático, um auto. Uns o consideram um folguedo, uma brincadeira; para outros é uma forma de oração pela devoção, por gosto, para homenagear o santo. Muitas são as razões dessas considerações.

O termo “Bumba-boi” é provavelmente de cunho pernambucano, mas no Maranhão o termo usado é “Bumba-meu-boi” e chegou ao Estado por meio dos trabalhadores maranhenses emigrados do Amazonas no período do ciclo da borracha, no século XIX. Tal manifestação deve ter sofrido influência da presença dos bois como animais de tração de engenhos e carros canavieiros ligados ao início da colonização portuguesa e pela presença dos franceses, a partir de 1600, quando foi introduzida a criação de gado na Ilha do Maranhão.

Para melhor situar a posição do Bumba-meu-boi no Maranhão, recorre-se a alguns fatos importantes para sua compreensão, que giram em torno de conflitos sociais, políticos e econômicos. Conforme Botelho (2008, p.107), ao longo do século XIX, já se pode definir a estrutura social e conflituosa da província do Maranhão:

> Trata-se de uma sociedade bastante complexa hegemonicamente escravista. A expansão da lavoura de exportação projetou a entrada de escravos na província para o trabalho nas áreas agrícolas. Por volta de 1798, os escravos já representavam 47% da população maranhense e na segunda década do século XIX, alcançava 55% enquanto a população branca representava somente 16%.

As transformações ocasionadas com a chegada crescente de portugueses e escravos influenciam na formação social maranhense. Soma-se a isso o crescimento da população mestiça, proveniente do cruzamento das etnias. Assim, ao longo do século XIX, depara-se com uma sociedade complexa, conflituosa, hegemonicamente escravista. Havia, explicitamente, um enorme abismo separando a classe dominante

- elitista, escravista – e a subalterna. É preciso salientar, ainda segundo Botelho (2008, p.109), que “a sociedade maranhense no século XIX vincula-se à economia escravista e agroexportadora, em cujo vértice situa-se a elite, sendo a base piramidal escravista, embora com uma significativa presença de homens livres”.

Nas décadas de 20 e 30 do século XIX, eclodem a luta pela adesão da independência, a Setembrada e a Balaiada e o Maranhão assiste à brutal decadência da cotonicultura que sustentava a província. Assim, entre os anos 1831-1846, durante a revolta da Balaiada, foi introduzido o pastoreio do gado bovino no interior do Maranhão.

Toda essa conjuntura político-social justifica a manifestação do Bumba-meu-boi no Estado, que nasce no seio da sociedade patriarcal e escravista de um Brasil colonial, pressionado pelas revoltas populares. É criado para ser um meio de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços, expressando-se mais precisamente na região compreendida entre Cururupu, Guimarães e Alcântara, ao norte do Maranhão. Nessa área, o cultivo da cana-de-açúcar, do arroz e do algodão era feito por trabalhadores africanos escravizados. É importante destacar que nessa região encontra-se a maior concentração de comunidades remanescentes de quilombolas[26]. No entanto, no sul do Estado, mais precisamente em Caxias, a manifestação ganhou maior dinâmica e representação social. Lima (1982, p. 3) destaca que “por todo o Estado do Maranhão a festa é a mesma em honra aos gloriosos São João e São Pedro.”

A originalidade e o dinamismo da história do Bumba-meu-boi entrelaçam-se com as histórias de outros, “é um nexo individual/coletivo” (CARVALHO, 1995, p.84). Preso na armadilha da servidão a superiores, o Bumba-meu-boi parece encarnar e

[26] Botelho (2008, p.124-125): ”Os quilombos surgem no Maranhão em decorrência da chegada maciça de escravos vindos da África em meados do século XVIII, em consequência da política mercantilista pombalina. O Marquês de Pombal, ao proibir a escravidão do aborígine , permitiu a escravidão do negro africano em larga escala[..] grande parte dos escravos traficados para o Maranhão era utilizada nas lavouras de açúcar, arroz e algodão. Segundo relatório, em 1779, a população de escravos era de 31.722 e mulatos 18.573. No Maranhão, os mais expressivos foram os quilombos de Lagoa Amarela, onde reinou o negro Cosme, situado em Chapadinha, e São Benedito do Céu, este último, localizado na baixada maranhense, no município de Viana. Constituiu-se na maior reação de quilombolas contra os proprietários da região, sendo temido inclusive pelas autoridades constituídas. [...] no afã de destruir o temido quilombo. A Guarda Nacional foi acionada, contrataram-se centenas de jagunços e armas de grosso calibre [...] As primeiras tentativas fracassaram, porém a superioridade militar foi suficiente para arrasar o quilombo. Os seus líderes foram presos, julgados à revelia e alguns foram mortos”.

extravasar em si a solidariedade, a riqueza e a complexidade das vidas íntimas de seus atores, aplacando suas dores, suas angústias, suas lutas. Vão às ruas para atuar num mundo público e reivindicar os direitos seus e dos outros, expondo-se à estranheza da cidade onde “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2007, p.334) e tanto a moralidade como a realidade cotidiana se rompem. É assim com o caráter místico e religioso que garante a continuidade da manifestação, tornando-a marca, imagem e identidade do Bumba-meu-boi maranhense.

Na década de 1820, o Bumba-meu-boi surge como uma manifestação perigosa e, segundo certas autoridades da época, uma ameaça à sociedade e ao estado pela violência espalhada pelas pessoas pobres, os negros e índios. Conforme a constatação de Dunshee de Abranches (apud Botelho 2008, p. 257):

> O governo proibira os fogos e destacara forças para que os bandos tradicionais de bumba-meu-boi não passassem do João Paulo. Apesar dessas ordens rigorosas,.na noite de 23 de junho, armados de perigosos busca-pés de folhas de flandres e de carretilhas esfuziantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puçás, afrontaram a`soldadesca até o Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses, através de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a espécie. A casa de Francisco Coelho de Resende, recém-construída, ficou muito danificada e com as portas arrombadas, sendo atiradas à rua numerosas e finas mercadorias.

É discriminado, por ser considerado perigoso, mas é como auto popular que o Bumba-meu-boi sai às ruas das vilas e povoados, inspirando novas visões e a interação simbólica, que ajudam as populações a agirem como cidadãos. A partir de seus diálogos e conflitos, desafiam os poderes que tentam controlá-lo. Isso desperta os cronistas dos folhetins e jornais da época a noticiá-lo como acontecimento marginal, pois esses periódicos de caráter político têm outros interesses, por isso publicam somente as informações interessantes às elites dominantes.

Essas revelações são importantes para o reconhecimento dessa manifestação. Em vista disso, outra observação que marca essa época histórica é que, a partir de 1820, o Maranhão começa a apresentar registros jornalísticos e, após esse evento, alguns documentos que retratam sobre o Bumba-meu-boi

aparecem como matéria. Na edição de 15 de junho de 1861, o jornal *O Imparcial* do Estado do Maranhão divulga uma matéria intitulada ”O Bumba-meu-boi”, assinada por “Um amigo da Civilização”:

> 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 do bumba-meu-boi, cacetadas e mesmo facadas são causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio perturbando o sossego que deve haver para o sono, 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.(PRADO, 2007, p.155)

Esse acontecimento coloca visível o privilégio de uma sociedade dominante através de sua rejeição para com o Bumba-meu-boi que vai além de um problema policial, apresentando várias consequências que põem em contestação as apresentações do folguedo. A repressão chega a tal ponto que se proibiu sua apresentação. Conforme Marques (1996, p. 57):

> De fato além da violência gerada em função da repressão policial e da discriminação social, os vários grupos de Bumba-meu-boi geravam sua própria violência com brigas e lutas internas por motivos que iam desde a superioridade de um povoado sobre outro até rivalidades pessoais que eram resolvidas, através do folguedo durante as apresentações.

Os documentos registrados em jornais revelam apenas a parcialidade da informação a respeito dos conflitos de classes, ocasionados pela aparição do Bumba-meu-boi. Revela ainda apenas o posicionamento da classe dominante da época. Não existem registros dos atores, dos brincantes dessa manifestação cultural, o que dificulta adentrar na história, nas tensões e nos conflitos sociais dessa época. Sabe-se apenas que qualquer manifestação cultural da época era impedida

com a desculpa de que perturbava a ordem, o sossego e a moral, além de disseminar a violência.

A sua aceitabilidade pela sociedade maranhense acontece em meio a muitas resistências. Uma atitude defensiva da classe dominante é estabelecer um espaço onde o Bumba-meu-boi ficasse isolado, num local bem distante do centro para não atrapalhar a paz das famílias. Conforme o conteúdo da seguinte matéria do jornal *A Tarde,* intitulada “O Boi”, em São Luís, no dia 30 de junho de 1915:

> Percorreu este ano, as principais ruas da capital, naquela algazarra infernal [...] o boi, o bumba-meu-boi, escandalizando a nossa civilização e perturbando o sossego público.
>
> De tempo que essa brincadeira foi relegada para os pontos afastados da urbe, de vida menos agitada e de menos progresso e desenvolvimento. Mas agora o boi investiu contra a cidade e vem à praça João Lisboa, ao nosso principal salão público, ponto mais central, mais cuidado do município e aí, a vontade, se exibiu na sua grotesca e brilhante rudeza.Coisas da época.(apud CORRÊA, 2001,p.26)

A leitura da notícia acima, à primeira vista, visa apenas à informação de um evento que se realiza mesmo contra a vontade da elite, no entanto pressupõe-se que, nessa manifestação, as fronteiras rejeição/resistência se diluem aos poucos e se transformam em diversas pistas para reflexão. Há pessoas, nesse período, que simpatizam e contribuem com o folguedo, como assinala Corrêa (2001, p.26): ”a rejeição à brincadeira do Bumba-meu-boi já foi tema amplamente debatido entre os pesquisadores da cultura popular maranhense para mostrar que, paralelamente à rejeição, houve um movimento de resistência”.

O fato é que, independente das implicações legais, o Bumba-meu-boi *investiu contra a cidade,* fortalecendo-se, sufocando as contradições da sociedade elitista, impondo-se. Essa estratégia fez com que quem não o conhecia, acabou sendo despertado para conhecê-lo.

Devido à imagem negativa atribuída ao Bumba-meu-boi, diversas famílias tinham pavor do folguedo. A elite que morava no centro de São Luís normalmente reclamava do barulho e das “perturbações” causadas pela brincadeira. Acreditavam

que se tratava somente de uma brincadeira estúpida dos negros. Por isso, o que se encontra nos jornais da época são protestos destas pessoas.

Contudo, de acordo com determinadas fontes, o governo continuou proibindo os fogos e os grupos de Bumba-meu-boi, os quais não podiam passar do areal do João Paulo (bairro da cidade de São Luís). Essa situação permaneceu até a década de 1930 e 1940.

É no início de século XX que os jornais começam a divulgar o interesse de poucos da elite pelo Bumba-meu-boi, que entra na cidade com a anuência dos órgãos oficiais. Nas duas primeiras décadas, os poucos espaços dados pela imprensa dão conta da diversidade de preferências. A polícia permitia não somente porque os brincantes do folguedo assim o desejavam, mas porque havia condições de aceitabilidade para a sua apresentação.

Frente às manifestações culturais dessa época, o Bumba-meu-boi vivencia uma mudança lenta e gradual. No *Diário Oficial*, os editais ou portarias não acusam proibição das festas populares, mas aos fogos de artifício. Assim começa uma nova fase para as manifestações culturais. A valorização da cultura popular é prioridade dos intelectuais modernistas que se inspiram em atitudes diferenciadas para a compreensão das diversidades culturais como forma de reconhecimento da identidade nacional.

Tudo isso contribui para a inserção das manifestações populares no centro urbano de São Luís. Embora ainda não atinja a totalidade ou a maioria dos intelectuais maranhenses, para muitos esse reconhecimento em relação à valorização das tradições maranhenses precisa de argumentos consistentes para poder mudar a opinião pública. Se, por um lado, há os que privilegiam a tradição erudita, por outro os defensores da cultura popular, como os intelectuais e alguns simpatizantes, influenciam notoriamente a resistência, por que não persistência, do Bumba-meu-boi na cultura popular maranhense.

Valendo-se da ideologia nacionalista, o autor de um artigo do jornal *O Imparcial,* intitulado “As Tradições Brasileiras”, do dia 05/01/1930, descreve claramente a crescente valorização da cultura popular e particularmente as tradições maranhenses:

> O Brasil desnacionaliza-se. A influencia estrangeira, o espírito de imitação, a sede sem duvida justificável e louvabilissima de cultura e de modernos idéias vão fazendo que , nas mais altas camadas da sociedade, dia a dias se deixe de respirar em ambiente brasileiro e se viva num ar de estufa, numa atmosphera artificial onde, por melhor que se sinta o espírito, não se dá bem o sentimento.Se o povo, e isto mesmo em algumas províncias em que se reparte este Império do Cruzeiro do Sul, ainda tem alma para conservar mais ou menos puras suas tradições, suas velhas crendices, seus cantares, seus folguedos, suas parlendas, seus ditados, tudo o que espelha o sentimento intimo do seu viver, quer no sofrimento quer na alegria. Uma reação salutar opera-se neste momento, na mentalidade nova do paiz, em prol de uma volta ás tradições nacionaes. Os novos escriptores buscam seus themas não só nos motivos da natureza, mas no folklre brasileiro, tão curioso, muito mais rico do que o de Portugal, porque nelle se amalgamaram as almas de três raças, e tão cheio de ingenuidade, de nostalgia, de imaginação, quanto a vezes de espírito bárbaro ou primitivo. Qual será o destino desse movimento?Parece-nos que aos seus promotores, os poetas e prosadores novos, falta a força comunicativa e attrahente, a um tempo, de alguns artistas geniaes, mercê da qual se operam as grandes transformações de idéias dentro de um povo ou um dado momento social. Não advenha, embora, do impulso que se observa actualmente, todo o resultuado a que visa, alguma cousa roduzirá de salutar.A idéia de uma Festa de tradição para se comemorar, entre nós, o acabamento daquela obra [...] O melhor meio de ver o povo folgar a vontade e render uma homenagem a essas velhas usanças e diversões populares que ainda existem no Maranhão: os Pastores, os Reis, o Tambor de Creoula, o Bumba-meu-boi, a Chegança[...] e tantos outros.[...] As que ainda são contadas entre os divertimentos públicos da população de S.Luiz terão todas o seu logar nos festejos que se projetam.Tradição e saudade se acham ligados na idéia dessa festa de hoje, em frente à ermidade Nossa Senhora dos Remédios, a antiga e miraculosa padroeira do commercio maranhense [...]. São Luiz, 05/01/1930 (apud Correa, 2001, p.28)

Até a década de 1940, todos os eventos culturais, como o tambor de crioula e o tambor de minas, eram reprimidos. Essa época marca um período importante na divulgação do folclore maranhense, momento em que os intelectuais iniciam o processo de institucionalização da cultura popular maranhense, influenciados pelos debates nacionais sobre o folclore.

A partir de então, intensifica-se a valorização da cultura popular no Maranhão. As instituições apoiadas pelo poder público dão amparo e estímulo para a conservação da tradição maranhense e a presença de Antonio Lopes[27], escritor

[27] Secretário Geral da Subcomissão Maranhense de Folclore na década de1940.

maranhense, fundamental no processo de divulgação da tradição popular, serve de incentivo para que outros intelectuais comecem a divulgar suas idéias e registros sobre a cultura popular. Fulgêncio Pinto, Rubem Almeida, Fernando Perdigão e Domingos Vieira Filho, articuladores do movimento folclórico no Maranhão, aumentam os debates a partir da segunda década de 1940, quando o Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, órgão da Unesco, deliberou fundar a Comissão Nacional do Folclore.

Por meio desses debates, o estudo sobre o folclore maranhense ganha ênfase e serve de estímulo para estudos; as reuniões tornam-se constantes e a imprensa divulga todos os eventos sociais da época, inclusive o de inauguração da Subcomissão, no salão nobre do Casino Maranhense, que conta com a participação da sociedade em geral. Antonio Lopes, redator chefe, divulga os eventos nos jornais *O Imparcial* e *Diário do Norte.* É um momento em que a sociedade e a elite intelectual refletem sobre os propósitos da subcomissão do folclore maranhense. Assim, projetos foram traçados para estimular as pesquisas folclóricas. Um deles diz respeito ao levantamento das toadas de Bumba-meu-boi, que até então não tinha sido realizado.

Mas surge um questionamento em torno do Bumba-meu-boi despertar tanto o interesse dos intelectuais. Num artigo intitulado “Festa de São João”, na Revista *Athenas*, em junho de 1940, p.40 (apud CORREA, 2001, p. 37), Fulgêncio Pinto esclarece que “das festas tradicionais que ainda perduram nos costumes pitorescos do matuto maranhense, a do Bumba-meu-boi é a mais interessante pelo cunho caracteristicamente regional que Ella encerra”. Tece uma descrição minuciosa sobre a festa do Bumba-meu-boi, traçando as transformações que se operam no dia-a-dia dos populares com o advento da festa. O envolvimento, a arrumação das casas e o antes, o durante e o depois da festa, tudo simbolizando o regionalismo e a identidade de uma tradição nacional. Acredita-se que esse aspecto deve ter despertado a atenção dos intelectuais, além da natureza campesina da manifestação.

No final da década de 1940, acontece a legitimação do Bumba-meu-boi como símbolo da cultura maranhense. Josué Montello, ao visitar São Luís, tece um comentário em um artigo no *Diário de São Luiz*: “Antigamente as festas de S. João

se faziam em arrabaldes distantes da cidade: Anil, Maioba, Turu e S. José. Ultimamente, a animação maior é nos arredores de S. Luiz, no bairro proletário de João Paulo...". Comenta sobre as mudanças ocorridas quanto à aproximação da manifestação do núcleo urbano e da mentalidade da sociedade que seduzia novos brincantes e admiradores.

Domingos Vieira Filho, no jornal *O Imparcial*, de São Luiz, publica um artigo "Folguedos Populares do Maranhão", em 13 de setembro de 1953, destacando que:

> O Maranhão não apresenta a riqueza folklórica de outras áreas do país no que respeita aos folguedos teatralizados ou demais danças dramáticas como queria Mario de Andrade. O folguedo popular de maior evidência, que se vem perpetuando no tempo é o Bumba-meu-boi.

Esse é um trecho que resume a evidência dada ao Bumba-meu-boi que chega aos salões tradicionais de São Luís com o aval dos intelectuais. A exclusão vai se desfazendo ao longo dos anos, fortalecendo sua resistência de preservação da tradição.

Surgem órgãos, instituições como a da Comissão do Patrimônio Artístico e Tradicional de São Luís, artigos em revistas e jornais divulgam as práticas culturais com maior frequência. Apesar de todas as tribulações, a manifestação do Bumba-meu-boi continuou resistindo. Foi graças à resistência que esta manifestação permanece até os dias atuais. Hoje, ela exerce um papel muito diferente do de décadas anteriores. Isso só foi possível porque, nos anos 70, o folguedo fora liberado para se apresentar.

Processo que ocorreu posteriormente a este foi sua popularização. Segundo algumas fontes, ela se deu pelos seguintes fatores: a ida do Bumba-meu-boi de Pindaré ao Rio de Janeiro, levado pelo governo para apresentações públicas, assim como a gravação do seu primeiro disco; as apresentações para turistas, até mesmo fora de época, dos grupos de Apolônio Melônio e Madre Deus; a gravação da música Boi da Lua, de César Teixeira; a criação de um programa de rádio chamado "Raízes", dentre outros. Há, dessa forma, uma transformação da manifestação, que virou identificação coletiva, sendo tal idéia consolidada no final dos anos 70 e início

dos anos 80, quando ocorreu a inclusão das mulheres na brincadeira e quando passou a ser interessante dançar o Bumba-meu-boi em função de atribuir status.

Nesse contexto, vale ressaltar que o bumba era uma festa eminentemente masculina. As mulheres que lá estavam só acompanhavam os maridos, filhos ou amantes. Mas, de acordo com Lima (1982, p.09):

> [...] as mulheres têm papel importante no "brinquedo", acompanhando, resignada mas obstinadamente, amantes e maridos, noites adentro, com eles amanhecendo nas calçadas; carregam-lhes os apetrechos, recompõem-lhes os trajes, aturam-lhes os pileques, heroínas anônimas dessas lutas exangues, cujo trabalho começa tão logo se desfaz a brincadeira, desarticulando, desmanchando chapéus, catando contas, enrolando fitas, tudo preservando e guardando para o próximo ano.

As mulheres participavam do Bumba-meu-boi encarnadas em algumas personagens como vaqueiros, rapazes e caboclos. Recebem denominação de "mutucas", como referência ao insetozinho que ferra o boi, quando o gado encontra-se no campo. Somente na década de 70 é que se tornou comum a presença de mulheres entre os brincantes do boi. Apresentavam-se, na maioria das vezes, vestidas de índias.

O Bumba-meu-boi, no Maranhão, diferenciou-se das demais formas nacionais, adotando um ritual próprio, assim como diversos estilos, sotaques e maneiras de apresentação. Neste Estado, o folguedo faz parte do período das festas juninas[28], dedicadas a Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal. Existe até mesmo uma lenda que justifica a existência da festa, na qual estão presentes os quatro santos citados. Segundo a versão de Bueno (1999, p. 31), a lenda do boizinho de São João é recriada nos Bumba-meu-bois maranhenses a partir da tradição oral, ouvida de diferentes depoentes maranhenses.

[28] Cf. Mello Moraes Filho (1979, p. 76): "No Brasil as festas joaninas foram trazidas pelos portugueses e popularizadas pelos indígenas. Os cronistas coloniais, Frei Vicente Salvador e PE. Fernão Cardim, registram as alegrias dos silvícolas na época de São João, pelas fogueiras e palmas.

> São João quando andava pelo mundo tinha um boizinho de estimação brincante e dócil, que se fazia a grande atração a cada ano no aniversário do santo. Todos os que chegassem para cumprimentar o santo no dia 24 de junho ficavam maravilhados com seu boi, que demonstrava compartilhar a alegria geral, movimentando-se junto às pessoas como se também dançasse.
>
> Mas aconteceu certa vez, após a data do aniversário, de vir ao encontro de São João o amigo São Pedro, que queria emprestar o novilho. São Pedro soube, às vésperas de seu próprio aniversário, que os músicos convidados não poderiam comparecer, e temeu pelo sucesso da festa. Queria levar o boizinho para ser a atração também no seu dia. São João recusou a princípio, explicando sua ligação afetiva com o animal, que só era visto pela comunidade no dia 24, mas terminou por ceder diante da insistência e do temor do amigo.
>
> Na festa de São Pedro dia 29 de junho, para surpresa geral, lá estava o boizinho de São João, com sua estrela na testa, obra da natureza. Veio toda a população afoita por vê-lo, e logo veio também São Marçal, também aflito. E cedeu o novilho para fazer uma visita a essa nova festa e retornar. Ao chegar lá, foi tomada a repercussão que São Marçal se distraiu e se descuidou. E o boizinho de São João foi sendo conduzido inadvertidamente de festa em festa de arraial em arraial.
>
> Até que, pela manhã, encontrando-se desprotegido em um canto qualquer, foi abatido e feito refeição por uns pobres coitados que nem sabiam de sua natureza maravilhosa. São João entristeceu-se com a notícia e, diante da oferta de um outro boizinho, retirou-se transtornado.

Esse aspecto religioso da lenda justifica a existência da festa, fazendo com que muitas vezes famílias e comunidades bordem couro de Boi, façam armação de madeira e vime, tudo para trazer um boizinho que alegre São João. Também pela alegria da festa e pela concessão de uma graça.

Mas são esses quatro santos que representam o aspecto religioso refletido em promessas feitas pelos brincantes. Segundo depoimentos presentes no livro *Tu contas! Eu conto!* (1986), de Maria Socorro Araújo, diversos participantes o fazem como um pagamento de promessas. Ela é “uma das modalidades básicas da relação entre o boi e o povo devoto de São João”. No entanto, tal compromisso não costuma ser feito pelos mais jovens, restringindo-se, quase sempre, aos mais velhos, que optam por São João, no imaginário maranhense, não por acaso, mas para o cumprimento de alguma promessa, no alcance de alguma graça, posto que:

> Desse modo, São João como padrinho de Jesus não necessita das mediações do seu compadre, Deus Pai, para fazer milagres assim como São Pedro, Santo Antônio e São Marçal, amigos e fiéis parceiros de São João, no gosto popular. É em torno deles que gira todo o processo de trocas, pedidos, promessas e cumprimentos, numa leitura profana e numa relação paralela ao catolicismo apostólico romano. (MARQUES 1996, p. 102)

Nesse prisma, a lenda do Bumba-meu-boi é criada e passa a representar a mediação entre os grupos de Bumba-meu-boi e o divino, entre o místico e o real.

Em *A B C do Bumba-meu-boi do MA*, Reis (2005) se posiciona a respeito do folguedo, tratando das três principais designações: Bumba-meu-boi, Bumba-boi e Boi. Mostra ainda que é uma das manifestações folclóricas do Estado de maior representação popular.

No Maranhão, o Bumba-meu-boi carrega em suas características peculiares o misticismo religioso. Tem o início de seus ensaios em abril, mas é em junho que chega ao auge, em congregação aos festejos de São João, São Pedro e São Marçal. Destaca-se de outros Estados brasileiros pela sua originalidade na beleza, no ritmo e em elementos culturais.

Além dos aspectos religiosos, é válido ressaltar sua relação com a lenda de Dom Sebastião[29], rei de Portugal. Ela conta que o rei, depois de desaparecer em Alcácer-Quibir, na batalha contra os mouros a 4 de agosto de 1580, vem com toda sua corte do Palácio de Queluz encantar-se na Praia dos Lençóis entre os municípios de Cururupu e Turiaçu no Maranhão:

> Nas noites de sexta-feira, não havendo luar, aparece um grande touro negro com uma estrela resplandecente na testa. Quem estiver na praia será tomado de pânico irresistível. Quem estiver no mar ouvirá o canto das açafatas, entoado no fundo das águas, onde está a cidade encantada d'El-Rei D.Sebastião. Quem tiver a coragem de

[29] Rei de Portugal que originou o fenômeno do *Sebastianismo,* o mito do redentor da pátria, o salvador dos portugueses e brasileiros. Segundo a versão histórica portuguesa, em 1580, quando atingiu 21 anos e logo depois de ter assumido o trono de Portugal, D. Sebastião foi para o Norte da África tomar a cidade de Alcácer-Quibir aos mouros, como parte de uma cruzada para expandir a cristandade. A guerra contra os mouros foi um fracasso, mas como o corpo do rei D. Sebastião, supostamente morto em combate, nunca foi encontrado, originou-se a lenda do sebastianismo, segundo a qual o rei teria morrido e retornaria às praias de Lisboa, numa manhã de nevoeiro. (MARQUES, 1996, p. 112)

> ferir o touro na estrela radiante vê-lo-á desencantar-se e aparecer El- Rei D. Sebastião. A cidade de São Luís do Maranhão submergir-se-á totalmente e diante da praia dos Lençóis emergirá a cidade encantada, onde o rei espera o momento de sua libertação. Na praia dos Lençóis é proibido pelos pescadores levar-se qualquer recordação local, que tenha sido colhida na praia ou n'água do mar, conchas, estrelas, búzios, algas secas, etc. Tudo pertence a El-Rei D. Sebastião e é sagrada sua posse. (CASCUDO,1980, p. 758).

É possível que essa lenda tenha chegado ao Maranhão pelos portugueses imigrantes do Norte de Portugal e, por conseguinte, adotada pela igreja católica, a partir do culto ao messianismo.

Assim, no dia 23 de junho, véspera de São João, o Rei se transforma em um luzente touro negro encantado com uma estrela de ouro na testa, chifres de ouro e boca em brasa. Aparece em galope, apavorando os pescadores. Com essas características, é apresentado o Bumba-meu-boi do Maranhão. A lenda desloca o aparecimento do touro encantado para o período junino. O touro é violento, mas, para alegrar S. João, ele se deixa domesticar. Marques (1996, p. 113) assinala que "é em função desta lenda que se diz ainda hoje no Maranhão que para ser de peso o folguedo tem que ter um touro valente na roda capaz de derrubar qualquer vaqueiro, pular qualquer cerca, acabar com qualquer vadiagem".

Importa ressaltar que a lenda encontra um cenário singular para se reafirmar, visto que o termo sebastianismo[30] foi associado tanto aos que almejavam a restauração monárquica como aos seguidores de Antonio Conselheiro, na obra clássica de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, destacando a guerra dos Canudos[31], cujo fanatismo religioso baseia-se na idéia do *devir* para salvar o povo, principalmente dos movimentos populares de revolta no Nordeste da miséria e da solidão.

[30] "Quase todos os povos têm essa crença, e raro será o que não acredite no regresso da figura imortal para conduzir seu povo à glória mais alta". Cascudo (1980, p. 700).

[31] "O arraial dos Canudos ou Bom Jesus, nos sertões da Bahia com 5.200 moradores, foi fundado entre 1873 e 1875 por Antonio Vicente Mendes Maciel (1828-1897), cognominado Bom Jesus Conselheiro ou Santo Antonio da Bahia. Sebastianista convicto, usa nas suas pregações o livro *Missão Abreviada*, do Padre português Manuel José Gonçalves Couto, para converter os pecadores, através de meditações e de instruções extraídas dos evangelhos, da Paixão de Cristo e da vida dos santos. Condena o luxo e a dissolução dos costumes, recomenda a prática do jejum e ataca a igreja católica". (BELTRÃO, 1971, p.171-207)

Ressalta-se que, conforme Cascudo (2003, p. 120), *Os Sertões* é "obra ímpar na literatura brasileira e a mais soberba página documentária de geografia humana e antropologia cultural que possuímos". Antonio Conselheiro é, portanto, confundido com Santo Antônio de Lisboa e com D. Sebastião pela sua figura meditativa e esquelética, transformando-se em uma espécie de mito pelo imaginário popular:

> Do céu baixou uma luz
> Quem não fizer o bem
> Dom Sebastião já vem
> Mandado do Bom Jesus
> Esse povo em oração
> Morrer, sofrer e rezar
> Porque iam ressuscitar
> Com o rei Dom Sebastião. (BELTRÃO, 1971, p. 121)

No Brasil, as primeiras manifestações do sebastianismo datam da primeira metade do século XIX em Pernambuco, a partir dos vários movimentos para-religiosos. A figura lendária do Rei se faz presente em outras obras que contemplam o mito português e que esperam a volta de D. Sebastião. É o caso da literatura de cordel, do romance de José Lins do Rego, *Pedra Bonita*, do romance de Ariano Suassuna, *A Pedra do Reino,* e em inúmeras toadas, como nesta seguinte:

> Hoje meu boi sai
> Aviso todo mundo
> (Bis)
> Com as graças de D. Sebastião recebi do mar
> Que reina lá no fundo [32]

Essa mistura de religiosidade e lenda destaca e diferencia, no contexto nacional, o Bumba-meu-boi maranhense. Desta forma, o caráter místico e religioso garante a continuidade dessa manifestação e o torna a sua marca, a sua imagem e

[32] Toada transcrita da obra de Santos (1971, p. 14-15).

a sua identidade. Ao acompanhar a trajetória do Bumba-meu-boi no Maranhão, percebe-se, ao longo de toda a sua história, o lado místico da manifestação. Ao longo das décadas, a tradição revela a existência do "boi de promessas" que "alguém bota pra cumprir uma obrigação", como forma de agradecer ao Santo uma graça alcançada.

Outra manifestação de religiosidade, relacionada à imagem de São João, é a tradição de os bois visitarem a Igreja de São João, no centro da cidade de São Luís, na noite de 23 de junho, véspera do dia do Santo, para o saudarem. Fato este que com o tempo vem se modificando, a começar pela reação dos padres que aboliram esse costume, considerando uma falta de respeito. Para Araújo (1986, p. 31): "O Bumba-meu-boi não é só uma forma de se expressar diante dos Santos, mas é também uma brincadeira[33],uma animação permeada de significados."

Nesse sentido, o cunho religioso do auto remonta à segunda metade do século XVIII, época em que os negros e índios maranhenses evidenciaram, na produção do Bumba-meu-boi, os vazios deixados pelos limites da ordem imposta pelos fazendeiros e pelos jesuítas. Buscam então no catolicismo popular, variante do catolicismo oficial, a reposição de sua religiosidade. Todavia não deixam seus ritos, deuses, práticas e mitos:

> Sem abdicar da sua fé católica os grupos optam por individualizar suas relações diretamente com o divino, estreitando seus laços de comunicação com os seres sagrados. A fé do catolicismo popular entra em conflito direto e permanente com a autoridade oficial da Igreja [...]. Numa relação direta com o sagrado e o divino, a necessidade de ter que pedir a um padre que autorize e intermedie esta relação soa estranho e ambíguo. (MARQUES, 1996, p. 102):

Segundo Bueno (2001, p. 30), os grupos de Bumba-meu-bois assumem um compromisso com o Santo, tornando a manifestação uma referência religiosa:

> "Compromisso",exatamente, é termo comum nas toadas de Boi maranhenses e é como os participantes definem a natureza do

[33] Terminologia usada pelo povo, que convive com o Bumba-meu-boi no Maranhão.

> evento. Trata-se de uma brincadeira de referência religiosa e social e não de uma religiosidade por si. Por esse "compromisso de brincar boi para São João", acredito, o Boi maranhense não permitiu um caráter tão profano ou satírico como os outros Bois nordestinos...

O comentário acima possibilita uma visualização, de forma mais concreta, das crenças, dos mitos, dos valores e dos costumes, através dos anos, do compromisso assumido pelas pessoas. Endossa-se então esse fato transcrevendo as palavras vivenciadas e sentidas por seu Misico, ou melhor, Hemetério Raimundo Cardoso em entrevista realizada no ano de 1968 (apud Lima, 1982):

> *- Já estou velho, seu moço, e isso me cansa demais. Mas eu e Laurentino*[34] *não podemos deixar mais de botar boi, temos um compromisso com o Santo, o glorioso São João, e diz que a gente quando quebra uma promessa se recomenda mal com o Senhor Jesus Cristo.*
>
> *Olhe, no ano de 52, resolvi, não sei por que, mudar o lugar dos ensaios e da saída do boi, daqui de minha casa para a casa de Canuto, na Coréia. Zé Rosinha me avisou: - Misico, tu vai se dá mal, e eu respondi:*
>
> *- Eu com São João me entendo! Pois senhor, nesse dito ano foi um ano que passei aperreado. Até o altar do santo pegou fogo misterioso. Eu adoeci e tudo ficou mesmo atrapalhado.*

As crenças, geralmente, configuram-se como apoio aos desamparados que sofrem alguma injustiça. Segundo Geertz (1987, p. 125), "a existência da perplexidade, da dor e do paradoxo moral - do problema do significado – é uma das coisas que impulsionam os homens para a crença em deuses, demônios, princípios totêmicos...". Nesse cenário, o Bumba-meu-boi tem a função de combater as complexidades e às contradições da vida, em meio às angústias e às revoltas sociais. Parece entender que, através da crença, do mito, a dor e o sofrimento são aliviados e isso serve como uma realização pessoal.

Em meio às relações do poder da Igreja e do Estado, os grupos de Bumba-meu-boi ligam-se com o sagrado, sem a intermediação da Igreja. Para tal propósito, escolhem São João por ser o santo que batizou Jesus. O apego ao boi funciona

[34] Laurentino de Araújo assume o Bumba-meu-boi do bairro da Fé em Deus em 1922.

como um meio de chegar até Ele. O caráter religioso do folguedo se explica pela presença de São João e dos outros santos juninos. Outro aspecto a que se atribui a religiosidade está nos cultos afrobrasileiros, pela presença do negro e suas crenças originárias em contato com a fé católica. A esse respeito Oliveira (2003, p. 43) postula:

> O sincretismo dos dois imaginários religiosos também tem seu lugar na festa maranhense. De acordo com o cadastro do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, 10 casas de mina realizam a festa do Bumba-meu-boi. Nesses templos, os bois são batizados em nome de encantados ou dos próprios terreiros e seguem praticamente o mesmo calendário dos festejos juninos, inclusive as homenagens a São João, São Pedro e São Marçal.

Os terreiros são espaços sagrados dos rituais africanos. A dança do Bumba-meu-boi, nas casas de Tambor de Minas[35] no Maranhão, acontece com a inclusão de vários outros motivos, quando da proibição do folguedo na rua, principalmente no século passado. Então os terreiros de negros o adotam e assim passa a fazer parte do chamado *boi encantado;* há entidades (caboclos encantados, pessoas que morrem e reencarnam...) que gostam do folguedo; outras têm promessa a cumprir ou compromisso com o Bumba-meu-boi. Por isso pedem que seja feito um boi, dançado por crianças, na maioria das vezes, representando o sotaque da Baixada. A festa segue os mesmos passos dos grupos de Bumba-meu-boi, só que não existe a morte do boi, nisso eles se diferenciam. Portanto, o imbricamento desse fato folclórico não é apenas com o Cristianismo, pois se caracteriza, fundamentalmente, também pelo sincretismo.

A relação entre o Bumba-meu-boi e São João é apresentada por alguns como uma relação mística, ou seja, através da crença, há uma interligação entre a divindade e o divino; outros acreditam que não é ao boi que se rende alguma homenagem, mas sim, por meio dele, a um Santo. Nesse caso não existe a possibilidade de idolatria. O boi é apenas um instrumento de comunicação entre o

[35] "O Tambor de Mina é uma manifestação ritual religiosa, trazida pelos negros africanos escravos para a Casa das Minas no Maranhão, com características análogas ao Candomblé da Bahia, e que consiste resumidamente numa dança em circular, onde os participantes, chamados de cavalos, médiuns, ou aparelhos recebem, conforme o toque da música, a entidade ou caboclo." (MARQUES,1996, p. 109)

devoto e o Santo. Este é invocado para realizar algum pedido e, como pagamento da promessa, oferecem canto, dança, oração, incluindo também sacrifício.

O caráter místico do Bumba-meu-boi é recíproco de troca, de retorno simbólico, de possibilidade de resposta, por meio de várias ações como ladainhas, rituais e rezas dentre outras que agradam ao santo, inserindo-se entre o profano e o sagrado. É o santo que mantém viva a festa, que a cada ano se renova, mantendo acesa a vela que liga o céu e a terra numa relação místico-religiosa estabelecida pelo Bumba-meu-boi e o Santo, conforme se instaura na lenda do Bumba-meu-boi de São João:.

> São João tinha um boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico boi preto de raro saber: a dança. Se posto na roda, em noites de festa, gira-girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de aniversário. E gente chegava e gente juntava para ver o boizinho de couro enfeitado gira-girando no aniversário do Santo: o instante mais rico da festa. O momento esperado. O momento aguardado. O momento guardado na saudade do Santo.
>
> Até para o ano!
>
> O boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antônio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda. E contavam a licença.
>
> -Pra que a licença? Entra, meu boi. Dança, meu boi, ao som do bumbo. Bumba, meu boi!
>
> E o boi alegrava a noite do Santo.
>
> - João, me empresta teu boi? Meu aniversário tem festa, tem fogo e fogueira, tem foguete e sorriso, mas onde o boi de couro enfeitado? Onde o boi de raro dançar? Empresta, João, o teu boi.
>
> E o rico boizinho, envolto em cuidados, foi levado a dançar, a vinte e nove de junho, na casa de Pedro.
>
> - Pedro, me empresta o boi de João? Ele nem precisa saber. Na alvorada eu devolvo.
>
> E envolto em segredos, o boi foi levado a dançar na casa do santo Marçal.
>
> Ah, Marçal! Ah, Marçal! Por que não previste quantos convidados terias? Por que não fizeram as comidas precisas? Por que não avisaste aos teus cozinheiros que o boizinho de couro enfeitado só veio dançar?
>
> Uma faca, um instante e o couro enfeitado esticado em varas.

> João muito triste. João coitadinho. João sem seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber: a dança.
>
> -Não quero outro boi!
>
> Antônio - e muitas pessoas -preparam novos bois e levam até a casa do triste João- bom santo-apenas assiste, apenas sorri.
>
> -Não quero mais boi.
>
> E levam os outros boizinhos até o velho Pedro e até São Marçal. Só pra que eles vejam que foi feito um boi bem bonito, mas que o triste João ainda não quis.
>
> São João não quer outro boi. Só haveria de querer se fosse seu rico boi preto, de couro enfeitado e de raro saber. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 67-68)

A partir dessa lenda, pode-se entender melhor o motivo principal de o Bumba-meu-boi referir-se à festa de São João. Seu boi foi morto na festa de São Marçal, portanto oferecer o boi a São João é, de certa forma, uma maneira de agradá-lo. Das crenças decorre a relação do Bumba-meu-boi com São João, através da promessa que instaura toda conotação do catolicismo popular.

Assinala-se que essa conotação religiosa que o Bumba-meu-boi encerra, ou seja, que busca benefícios para este ou aquele fim, está sendo esquecida pelos mais jovens. O que lhes interessa é apenas “brincar no boi”, mas o compromisso religioso continua. Conforme postula Prado (2007, p.161):

> basicamente são dois aspectos da religião – a necessidade de *ordenação* (contra a angústia do caos), e de *legitimação*- que nos ajudarão a entender a prática do brincante, na medida em que ela se explica como decorrência de: uma *promessa* feita a São João, ou de uma *adoção* permanente pelo próprio santo.

Logo, nos “bois de *promessa”,* o grupo enfatiza o sacrifício, inerente ao pagamento de um benefício alcançado. O promesseiro arca com as despesas decorrentes do espetáculo nos “bois por *adoção”*, ou seja, é a ação de brincar no Bumba-meu-boi, sendo outra maneira também de pagar a promessa ao santo.

O mais relevante é que, independentemente de qualquer circunstância, todo o conteúdo do Bumba-meu-boi centra-se nos modos de sentir, de pensar e de agir,

decorrentes de uma imensa herança cultural. Segue lutando sempre contra o preconceito, criado pela classe dominante para afastar, na maioria das vezes, a idéia de denúncia. Em algumas ocasiões, utiliza-se da violência física como forma de repressão sob vários argumentos irrelevantes. Mesmo assim, não é capaz de suprimir a manifestação.

Apesar de tudo isso, ele não foi exterminado, possibilitando, através de seu sentido genuíno, fascinante e arrebatador, o poder contra as ameaças e tentativas de destruição, ocasionadas pelos membros da elite.

Portanto, são essas particularidades de caráter místico-religioso que são relevantes para se considerar o Bumba-meu-boi do Maranhão diferente dos bois de outras regiões. Torna-se, portanto, predominante, dentre as inúmeras manifestações da cultura popular maranhense, sendo caracterizado por diferentes personagens, vários ritmos e várias versões.

2.3. O ciclo ritual: do enredo à morte-ressurreição

> *o enredo é o mesmo [...] porque os mais velhos foram contando para os mais novos, e os mais novos vão contando para outra geração que vão aparecendo. (Brincante de Bumba-meu-boi)*[36]

É assim de geração em geração. A história se repete e se reproduz, sofrendo alguma modificação, o que é concebível pela sua forma dinâmica de ser. A idéia central do Bumba-meu-boi é a dramatização do auto, a partir da vivência do cotidiano das pessoas, dos grupos e das classes que o reproduzem.

Assim, as versões do auto, originárias do teatro dos jesuítas, logo se confundem com outras de cunho popular, que se fundem à realidade social de quem as cria. Há muitos aspectos refletidos na idéia original do auto como representação simbólica da sociedade que vão se espalhando pelo Brasil, simplificando e condensando vivências sociais e individuais de cada região.

[36] Da obra *Tu contas! Eu cont*o!, de Maria do Socorro Araujo (1986, p. 58).

O auto do Bumba-meu-boi é também conhecido no Maranhão como Bumba-boi e, por alguns, como matança do boi. Seu ritual obedece a um ciclo que implica vários acontecimentos: enredo, elenco, sotaque, ensaio, batismo e morte/ressurreição.

O enredo é a teatralização da história, mediada pela dança e pelo canto de um vaqueiro escravo, Pai Francisco, Francisco ou Chico[37], que cuida do novilho de estimação de um rico fazendeiro. Há também Mãe Catirina, uma cabocla, um homem branco e um boi. O espaço é sempre uma fazenda. No desenrolar dos acontecimentos, são interpretados desde o desejo de Catirina em comer a língua do boi até a morte e ressurreição do animal.

Em dada versão, o boi é a personagem principal a ser roubado pelo vaqueiro. Em outras versões, o vaqueiro é posto à prova ao roubar o boi. O núcleo do enredo gira em torno do desejo de Mãe Catirina grávida, em comer a língua do novilho de estimação do fazendeiro. Mesmo que o tema tenha uma diversidade de versões, há uma estrutura constante em todas elas que é *o desejo,* o qual pressupõe uma vontade que transcende a razão da mulher e a da mãe.

> Mãe Catirina, mulher do vaqueiro escravo Pai Francisco, está grávida e deseja comer a língua do novilho de estimação do dono da fazenda.
>
> Pai Francisco, mesmo contra a sua vontade atende ao desejo da mulher amada, para que seu filho nasça com saúde.
>
> A atitude do casal traz sérias consequências. A primeira é a fuga de Pai Francisco e Mãe Catirina da fazenda, onde moraram toda a sua vida.
>
> Quando o fazendeiro toma conhecimento da falta do boi e da ausência do Chico, chama os índios e ordena que os desaparecidos sejam encontrados.
>
> Os índios acham os fugitivos, mas Pai Francisco reage à prisão, não quer ser levado de volta à fazenda com medo do castigo que lhe será imposto pelo patrão.

[37] Em outras versões, o boi pode ser chamado Mimoso, Estrela, Barroso e pode ser Novilho de Estimação. O vaqueiro também tem outras variantes: Pai Francisco, Nego Chico, Mateus, Fidélis, Sebastião. O Fazendeiro pode ser conhecido por Capitão-do-Mato, Capitão-Marinho, Amo, Patrão, Coronel, Comandante, Capitão Boca Mole, Senhor Branco.

> Apesar de resistir à captura, os índios conseguem dominar Pai Francisco e levam os fugitivos e o boi, já sem vida, à presença do fazendeiro.
>
> O curador é chamado imediatamente para ressuscitar o boi e o fazendeiro ordena que Nego Chico ajude neste trabalho. Mas, como ele não quer colaborar, passa a ser punido severamente, apanha muito até confessar o furto e ajudar o curador.
>
> O boi, então, ressuscita com um grande urro. Pai Francisco é perdoado e é feita uma grande festa com comidas, bebidas e cantorias a noite toda.

Nessa versão, a justificativa para o roubo do boi centra-se no desejo de Mãe Catirina em comer a língua do boi até a morte e ressurreição do animal. O boi é o personagem principal ao ser roubado pelo vaqueiro. Há a presença do fazendeiro, representado pelo senhor, o amo, o patrão. Além dos personagens fixos, existem também os índios e o curandeiro, além dos Vaqueiros, do Rapaz, do Pajé, do Padre, do Médico, do Palhaço, do Miolo, do Cazumbá, da Burrinha, dentre outros necessários, de acordo com a representação do auto.

Nas versões mais antigas, conforme assinala Marques (1996, p. 91), o “Pai Francisco e a Mãe Catirina são representados como negros matreiros, ladrões sem caráter, escravos ladinos, fugitivos astutos, trapaceiros contumazes”. Segue acrescentando que, no enredo original, “Pai Francisco é empregado da fazenda, em outras versões é apenas forasteiro. Ora aparece como vilão, ora como vítima.”. Azevedo Neto (1997, p.77) corrobora assinalando que:

> Posteriormente, por volta de 1920, Crispiano Ribeiro, Severo Ribeiro e Antônio Pires, no povoado denominado Gurutiu, inventaram a matança onde o boi era, apenas, furtado, ao invés de morto. Quando o recuperavam vinha, simplesmente, doente. Deste modo, o instante do curador ou doutor ainda permanecia dentro da sequência. Esta forma de matança, a qual sobrevive até nossos dias é chamada de Boi Sumido [...]. Foram eles também que, posteriormente, fizeram Chico comprar outro boi para o amo em substituição ao que havia furtado e matado: quando o boi voltava para a roda trazia um novo couro. Isto instituiu, de modo definitivo, o hábito do uso de dois ou mais couros durante uma representação, mesmo que o auto não seja feito com um outro enredo.

> Segundo seu Isac – mestre de música e chefe de orquestra de Coroatá – e Chico Pretinho, antigo amo de boi, morador de um lugar chamado Pau de Estopa, há muito tempo, nos bois da região do Mearim e do Itapecuru, era comum Catirina abortar no exato momento do urro do boi, pois Chico, embora o furtasse, não chegava a cortar-lhe a língua. A forma, porém, como isto era teatralizado, infelizmente, já não foi mais possível reconstruir.

Essa posição é importante, principalmente para se perceber que, em cada versão, as adaptações são evidenciadas e voltam-se para a realidade social de cada grupo. Cada cena do auto, ou comédia, resulta o sentido com final esperado pelo anseio popular, manifestado em desejos que, em outra circunstância, não poderiam ser realizados num mundo regido pelas relações sociais do capital. Nessa versão, o que difere é que não se enfoca a morte do boi, e sim a sua fuga. Outro ponto é que Catirina aborta no momento em que o boi urra. O aborto de Catirina denota que seu desejo[38] não foi realizado, por isso perde (ou aborta) o filho. Outras características diferem das outras comédias.

Todavia, é relevante observar que, mesmo com toda esperteza, Chico e Catirina não se livram de devolver o boi. Logo, as relações de dominador e dominado estão presentes, não divergem das outras versões, porque há o ponto inatingível da classe dominada: a submissão.

A figura de Chico continua sendo perseguida por ter matado o boi e o cenário continua sendo uma fazenda. Pela dinâmica da cena continua sendo possível a percepção simbólica da sociedade: de um lado o oprimido e de outro o opressor. Na versão original, o amo é geralmente o branco, o patrão, e o empregado é o negro. Nos dias atuais, a dominação diverge: não é somente o branco que representa o patrão, o dominador, mas todos aqueles que têm o poder nas mãos.

Assim, o auto de Bumba-meu-boi é parte de uma religiosidade popular que luta para manter seu espaço na sociedade atual. Cumpre a tarefa de representar os acontecimentos que ocorrem na vida do povo, através de sua música e de seu

[38] Segundo Marques (1996, p. 91): “Caso o desejo não seja atendido, ou a mãe aborta ou a criança nasce à imagem e representação do pedido. Isso significa dizer que, se Catirina não comer a língua do boi, seu filho(a) nasce com cara de boi ou com uma língua de boi pendurada ou ainda com o rabo do novilho O responsável pelo não atendimento adquire, de entre outros malefícios, furúnculos (geralmente nos olhos) que só saram quando atender a um novo pedido.”

enredo, cuja idéia central permanente, no transcurso dos anos, é enriquecida com outros elementos e novas situações.

O elenco de um grupo de Bumba-meu-boi é formado pelos personagens do auto. Estão incluídos os personagens fixos como é o caso de Pai Francisco, Mãe Catirina e o boi, além de uma série de outros personagens presentes ou não no auto. Tudo depende da vontade do dono do boi (amo). Assim, alguns são mantidos e outros retirados, dependendo muito do costume do lugar, da região onde é apresentado. Os personagens[39] mais conhecidos são:

BOI – é em torno dele que toda a dramatização acontece. A estrutura ou armação do corpo do boi é feita de talos de buriti ou jeniparana, e o couro que cobre a armação é feito de veludo preto, ricamente bordado com miçangas, paetês, canutilhos, fitas coloridas e tudo mais que possa encher de brilho e beleza o novilho de São João. O complemento final é a barra, pano colorido que dá altura ao boi e esconde o *miolo*, dando-lhe movimento. Observe-se o seguinte depoimento[40]:

> ... nosso boi também nessa época aqui não era vestido de bordado, veludo. O nosso Boi aqui era mais malhado...Era de tenda, dia de São João nós brincava com ele. Quando era pelo São Pedro eu malhava ele de preto e branco [...] A brincadeira de Bumba-boi que conheci aqui, tinha fogo bastante. E era busca-pé, era quase como tipo de foguete. [...] Então não se podia usar seda. Tinha vez, pra nós passar num canto aqui desse, era preciso molhar a roupa porque o fogo era demais [...]. Proibiram um pouco, porque você prepara uma brincadeira de Bumba-boi hoje em dia, que é só debaixo da seda, do veludo; prepara o Boi, que é veludo em cima dele, com aquele bando de canutilho, pra uma pessoa tocar fogo, é uma injustiça. A pessoa se prepara hoje em dia na vida que tá tudo caro, com uma fita, o veludo, a seda, o canutilho, lantejoula, tá tudo caro pro sujeito gastar; o sujeito tocar fogo, é uma injustiça mesmo. Então aparei o fogo. Hoje em dia já se brinca Boi com couro bordado. Antigamente o Boi nosso aqui não era de couro bordado, era pintado mesmo. Era na tinta.

Pelo depoimento apresentado percebe-se que antes a confecção do boi era mais rudimentar. Atualmente, podem ser encontrados alguns grupos de Bumba-

[39] Cf. Lima (1994, p. 20-31)
[40] Raimundo João Gomes. Músico, conhecido como Raimundo Gostoso. Nasceu em Alcântara/MA a 21 de outubro de 1927.

meu-boi que usam materiais como a palha e o barbante para compor o couro do boi. Comumente, podem trazer escrito em si uma frase de agradecimento, de oferecimento ou ainda o próprio nome do boi. A cabeça do boi é feita de madeira e o chifre é natural, encravado na madeira. Suas pontas são enfeitadas com fitas coloridas. Costumava-se montar os olhos com uma fava silvestre chamada “olho-de-boi”; hoje, porém, é comum o uso de bolas de gude porque proporciona um efeito de maior realce.

MIOLO - brincante que se coloca debaixo do boi, um bailarino que dá vida à dramatização.

PAI FRANCISCO – é conhecido como Francisco ou Chico. Com o passar do tempo, alguns bois vêm confundindo Pai Francisco com Cazumbá. É responsável pela morte do boi do fazendeiro para atender ao desejo de sua mulher.

MÃE CATIRINA – mulher de Chico que, por estar grávida, tem o desejo de comer a língua do boi mais bonito da fazenda. Quem representa essa personagem é um homem vestido de roupas femininas.

AMO – dono do boi. Ele é quem organiza a festa, cantador, tirador das toadas. Usa roupas luxuosas e tem sempre à mão um maracá e um apito, que dirigem toda a encenação da comédia. Representa o patrão de Pai Francisco.

DONA MARIA – Conhecida como Mãe Maria. É a mulher do fazendeiro, a patroa. Tem pouca função no auto e é representada por um homem vestido de mulher.

CAZUMBA ou CAZUMBÁ – Misterioso, não é homem nem é bicho, nem é macho, nem é fêmea. Tem origem africana e representa a fusão dos espíritos dos homens e dos animais que permanecem na terra com os vivos. Sua função é distrair a plateia antes do começo do auto. No momento em que o fazendeiro manda prender Pai Francisco, os índios prendem primeiro Cazumbá. Usa máscaras que podem ser de tecido, de focinho ou cabeleira e do tipo igreja.

RAJADOS – bailantes que compõem o cordão. São coadjuvantes do *amo* para também efetuarem seus mandados. A exuberância de seus chapéus tipo

cogumelo grande com a pala sobreposta ricamente bordada e com fitas coloridas, que cobrem o goleiro até os pés, são destaques. No sotaque da Ilha, o chapéu parece à *moda cangaceiro,* quebrados na frente.

VAQUEIROS – são conhecidos também como Rajados. Por serem empregados do fazendeiro, ostentam roupas luxuosas. Não é determinado um número fixo, geralmente variam de dois a seis. Quem determina a quantidade de vaqueiros é a vontade e a condição econômica do *amo*. Os vaqueiros dançam na frente, próximo ao boi, dentro do cordão. Seu bailado, assim como o do miolo, é um dos pontos autos do espetáculo.

RAPAZES – a quantidade de rapazes é determinada pelo Amo, mas pode girar em torno de dois a seis. São empregados do fazendeiro. Seus trajes são mais modestos que o dos vaqueiros e rajados. Brincam na roda do boi, à disposição do amo. Os bois da baixada ostentam grandes chapéus enfeitados de penas coloridas.

CABOCLOS DE PENA – são conhecidos também como Caboclos Reais, usados em Bumba-meu-bois de matraca. Têm como responsabilidade prender Pai Francisco. Usam a mais vistosa fantasia do espetáculo, feita de pena de ema, tingida de cores alegres. Usam peitilho, braçadeiras, pulseira, saiote, perneiras e tornozeleiras. Na cabeça usam um cocar de um metro e meio, também de penas. Sua dança é uma das coreografias mais bonitas do Bumba-meu-boi maranhense.

DOUTORES – varia bastante o número de doutores no folguedo. Dependendo do amo, são colocados até sete. Os mais conhecidos são os que levantam o boi: doutor da medicina e o pajé ou curador. Não são constantes em todos os grupos. São substituídos pelo pajé, porque não conseguem ressuscitar o boi.

PADRE – batiza os personagens que vão prender Pai Francisco.

ÍNDIAS – participam das apresentações que não realizam a trajetória do auto. São dançarinas que fazem a coreografia quando o grupo está apenas cantando as toadas. No auto tradicional, sua função era de capturar Pai Francisco, refugiado nas matas, porque conheciam os lugares onde poderiam encontrá-lo. Atualmente, cada grupo exibe a melhor coreografia e indumentária, que, segundo Reis (2008, p. 66),

“acaba sendo a carnavalescação, bastante preocupante do Bumba-meu-boi do Maranhão”.

BURRINHA – é o segundo animal mais importante do espetáculo, inferior apenas ao boi. Sua estrutura ou armação do corpo da burrinha é feita de cipó e *buriti.* Para cobri-la, é usado *chita* e não couro. Há uma cavidade no local da sela para o brincante entrar e dar a idéia de que está montado. Sustenta a burrinha através de suspensórios. Sua função é abrir e dar assistência para manter a roda do boi. Existem outras figuras de animais como emas, carneiros, urubus, garças e águias.

CAIPORA – é uma boneca muito grande, medindo em torno de dois a três metros de altura, que persegue e assusta Pai Francisco quando ele mata o boi e foge da fazenda. Assusta para não atrapalhar a evolução do grupo. Essa figura não se verifica na maioria dos grupos, a não ser no Bumba-meu-boi da Maioba.

MUTUCA – mulher que acompanha os seus entes boieiros. Geralmente é esposa, namorada, companheira, mãe, tia, avó, etc., que se coloca próximo dos participantes ativos da dramatização. Sua ação se assemelha à mutuca[41]: não deixar dormir, nem deixar seus parceiros sem alegria a noite toda. Essas personagens são apresentadas de acordo com as características do grupo de Bumba-meu-boi, ocorrendo, então, variações no ritmo, no bailado, nos instrumentos, no guarda-roupa, nas toadas, no auto.

Sintetizando a discussão sobre os personagens, que sofrem poucas alterações (inclusões e exclusões), evidencia-se, através delas, que o Bumba-meu-boi reproduz continuamente a realidade vivida e experimentada, numa sociedade dinâmica, representada simbolicamente. Contesta, pois, as relações sociais de dominação.

Diante disso, torna-se oportuno destacar o posicionamento de Azevedo Neto (1997, p, 93): “Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico e faz personagens reais contracenarem com símbolos, idéias ou lendas.”

[41] Cf. *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo* (2004, p. 951): “Mosca robusta, de tamanho médio a grande, cuja picada é muito dolorosa”.
Segundo Marques (1996, p. 79): “Mutuca: pequeno inseto também chamado de picopil, tuiuba e ziquezira, que ferroa o gado para se alimentar e descansar”.

O sotaque[42] é o ritmo musical do Bumba-meu-boi. Cada grupo possui instrumentos específicos que determinam a batida e as evoluções dentro do auto. Os sotaques mais conhecidos são os de matraca, zabumba e orquestra.

No entanto, na atualidade, a maioria dos envolvidos com tal universo classifica os estilos ou sotaques de Bumba-meu-boi em cinco, a saber: de zabumba; da Ilha (matracas e pandeirões); de orquestra (orquestra do Munim e outras regiões); da baixada[43] (Pindaré e outras regiões); e de Cururupu (Costa de mão). Os Bumba-meu-bois que executam o sotaque de Pindaré ou pandeirões apresentam um ritmo mais lento que os bois de matraca da ilha, apesar de usarem o mesmo instrumental.

Os principais **B*umba-meu-bois de matraca***, também conhecidos como de sotaque da Ilha, são: Maioba, Madre-Deus, Caratatiua, Maracanã e Iguaíba. Seus principais instrumentos são:

Matraca – tabuinhas que medem em torno de 25cm de comprimento por 10cm de altura e 2cm de espessura. É valido ressaltar que as matracas foram introduzidas a partir do final da década de 60 do século XIX.

Maracá – instrumento de lata, geralmente pequeno, em cuja cavidade são colocadas contas ou esferas de chumbo que produzem som quando sacudido.

Tambor-onça – da mesma família instrumental da cuíca. Possui uma vareta do lado de dentro que produz som semelhante ao rugido de onça.

Pandeirões – confeccionados em madeira flexível, geralmente jenipapo, cobertos com couro de cabra.

Esse sotaque é de origem indígena, seu ritmo é frenético, vibrante e contagiante, consoante a batida da matraca e dos instrumentos. A indumentária

[42] Segundo Lima (1982, p.3), são estilos ou expressões que os entendidos (entendido em boi e brincante) chamam de sotaque. A palavra “sotaque” refere-se aos vários ritmos que o Bumba-meu-boi possui.

[43] Conforme Feitosa;Trovão(2006, p.20): “Em nível federal, o IBGE (1970) dividiu o Brasil em macrorregiões, mesorregiões e microrregiões. O Estado do Maranhão foi dividido em 5 mesorregiões e 21 microrregiões geográficas. As mesorregiões são: Norte Maranhense; Sul Maranhense; Leste Maranhense; Oeste Maranhense e Centro Maranhense. A microrregião da Baixada Maranhense pertence à mesorregião Norte Maranhense”.

recebe destaque por seus chapéus[44] e roupas enfeitados com penas de pavão ou avestruz. O Caboclo Real se apresenta com fantasia feita com penas coloridas, de grande volume e beleza. Para Lima (1982, p.03), o "Boi de matraca, mesmo que não seja o mais autêntico, é sem discussão o mais bonito":

> Imagine-se duas, três, cinco centena de pares de tabuinhas [...] batidas freneticamente umas nas outras, num delírio [...]. Livre, explosivo, alegre, alucinante, irreverente, arrastando brincantes e assistência para o seu irresistível redemoinho, sorvedouro, sarabanda... bumba!.(LIMA, 1982, p.03)

Os principais ***Bumba-meu-bois de Zabumba*** são: Monte Castelo, João Paulo, Vila Passos, Cavaco, Guimarães e Pinheiro. O ritmo, a indumentária e os instrumentos evidenciam a influência africana. São os Bumba-meu-bois que existem em maior quantidade no interior do Estado do Maranhão. Os principais instrumentos de origem africana são:

Zabumba – conhecido também como bumbo, tambor de grandes dimensões e sonoridade grave.

Tambor-de-fogo – instrumento tosco, bastante rudimentar, feito de tronco de mangue ou Siriba.

Maracá e Tambor-onça – os mesmos do *Bumba-meu-boi de matraca.*

Tamborinho – pequeno tambor feito de madeira de jenipapo e coberto com couro de cutia. É tocado com a ponta dos dedos.

O principal destaque na indumentária desse sotaque está nos chapéus, que são totalmente recobertos por fitas coloridas que medem em torno de um metro e meio de comprimento, conferindo-lhes graça e beleza. Lima assinala que "é mais África. [...] o ritmo é mais lento, chamando senzalas e mocambos, num compasso de soca-pilão". (LIMA, 1982, p. 04)

[44] É preciso esclarecer que os modelos se alteram de conformidade com o sotaque. [...] os chapéus dos bois de orquestra são os mais lindos, armados em pirâmides de arame enfiado de contas e adornados de flores e flores – hipies, hipies!. Lima (1982, p.08)

Os principais ***Bumba-meu-bois de orquestra*** são: Rosário, Morros e Axixá. A maioria dos instrumentos, o ritmo, a dança e a indumentária os identificam como de origem branca. Têm música *faceira, cambriolante*, *panteísta*[45]. São bem diferentes do sotaque de matraca e de zabumba. São os mais recentes, tendo surgido no século XX, como efeito de uma programação. Seus principais instrumentos musicais utilizados são:

Saxofone – instrumento de sopro feito de metal, inventado no século passado. São fabricados em diversos tamanhos e têm a forma semelhante de um "S".

Trompete – também conhecido como piston, é um instrumento de sopro feito de metal utilizado há séculos, mas seu uso regular nas orquestras teve início no século XX.

Tarol – conhecido também como "caixa", é um pequeno tambor que se caracteriza pelo som claro e vibrante.

Clarinete – instrumento de sopro, que pode ser feito em madeira ou em metal e possui timbre rico e variado. Tem sido usado desde o século XVIII.

Banjo – assemelha-se a um pandeiro ao qual se acoplou um braço; pode ter cinco ou mais cordas tocadas com a ponta dos dedos ou com palheta. É um dos únicos instrumentos de origem negra usados nesse sotaque. Além desses instrumentos característicos de origem branca, utilizam também o tambor-onça e o maracá, usados nos Bumba-meu-bois de matraca e zabumba. Tem ritmo muito envolvente e grande poder de comunicação. Usam chapéus em formato quase triangular e peitorais – peça usada sobre o peito dos brincantes – quase sempre de veludo, bordada em paetês, lantejoulas, canutilhos e até espelhos.

Os principais **Bumba-meu-bois *de Pindaré ou da Baixada****:* da Floresta; de Pindaré; de Santa Fé e outros. Esse estilo é quase réplica do sotaque da Ilha ou de Matraca. Seu ritmo é mais lento e os pandeiros e as matracas são menores, no entanto os outros instrumentos são iguais. Nos chapéus dos rajados, que são enormes, testeiros, suas palas formam grande semicírculos, confeccionados com pena que chamam bastante a atenção. Destaque também para as roupas dos

[45] Cf. Lima (1982, p. 04).

Cazumbas (ou Cazumbás), com suas traseiras avantajadas e suas horrendas caretas.

Bumba-meu-bois de *Cururupu ou Costa-de-mão*, sem grandes destaques, produzem um ritmo gostoso e melodioso apenas com os pandeirinhos batidos com a costa da mão e o maracá. Apresentam chapéus de fitas coloridas, calças e coletes de veludo bordados.

Segundo alguns autores, o número de sotaques é impreciso, pois o surgimento de um novo Bumba-meu-boi pode determinar o aparecimento de um novo sotaque. Quaisquer alterações em suas raízes, quer rítmicas, quer regionais ou quer sejam na indumentária, fazem surgir um subgrupo. Azevedo Neto (1997) argumenta que, caso isso ocorra, nasce, a partir daí, um subgrupo e, por conseguinte, um novo sotaque. Ele frisa que as raízes do Bumba-meu-boi são claras e incontestáveis. É através delas que acontece a divisão em ***Grupo Africano*****,** ***Grupo Indígena*** **e** ***Grupo Branco****,* carregando em si todas as características peculiares a cada grupo. Isso não quer dizer que a divisão seja radical, visto que os grupos sofrem influências das três etnias. Leva-se em conta a predominância existente. A partir dessa concepção, enquadram-se os sotaques acima comentados em:

SUBGRUPOS do **Grupo Africano**:

Zabumba: Bumba-meu-bois de Guimarães ou Bois de Zabumba;

Cururupu: Bumba-meu-boi de Cururupu;

Itapecuru: Bumba-meu-bois de Coroatá, Codó, Caxias, Itapecuru;

Mearim: Bumba-meu-bois de Bacabal e Pedreiras.

SUBGRUPOS do **Grupo Indígena:**

Ilha: Bumba-meu-bois da Ilha ou bois de Matraca;

Baixada: Bumba-meu-bois de Pindaré, Viana, São João Batista;

Penalva: Bumba-meu-boi de Penalva.

SUBGRUPOS do **Grupo Branco:**

Orquestra: Bumba-meu-bois de Axixá, Rosário, Morros.

Assim, muitas transformações já ocorreram nesse esquema, mas, a partir dele, fica mais clara a visualização dos Grupos, Subgrupos e Sotaques. Essa não é uma divisão rígida, pois os diversos subgrupos convivem no mesmo espaço, sem nenhuma interferência. Em alguns, presencia-se a mistura de ritmos.

Os intervalos, existentes entre o batismo e a morte no ciclo ritual do Bumba-meu-boi, funcionam como tempos intermediários. É nesse tempo que **os ensaios** como rituais transitórios ou secundários abrem espaço de um tempo considerado sagrado, que prepara o folguedo para sua apresentação em público.

Esses ensaios são festas descontraídas que têm a participação de várias pessoas, iniciando-se no *sábado da aleluia*[46]*,* no final *da quaresma* e vai até dia 13 treze de junho, dia de Santo Antônio, com o *Ensaio Redondo.* Caso essa data aconteça no decorrer da semana, a apresentação se dá no próximo sábado.

A movimentação toma conta de todos os que mantêm relação com o grupo, pois não há divisão de papéis, tarefas ou responsabilidades. Enfim, todos colaboram para que o ensaio seja bem sucedido e a festa mais bonita do que a do ano anterior. Compactuando com as palavras de Marques (1996, p.119):

> Um zum-zum que se mistura ao cheiro da pamonha de milho, da tangerina, da laranja, do churrasquinho de gato, do bolo de tapioca, do mingau de milho, do ovo cozido ao relento, da cachaça vendida aos goles nas inumeras barraquinhas que vão-se formando ao redor do terreiro, mas também da fogueira feita às pressas para esquentar os tambores e os ânimos.

[46] Para Bueno (2001, p. 89): ”Em grande parte das manifestações culturais afro-brasileiras, em diferentes regiões, o Sábado da Aleluia delimita as primeiras celebrações do ano, sendo consideradas as Folias de Reis de janeiro como integrantes do ciclo natalino do ano anterior. Há manifestações tradicionais que também se agrupam ao contínuo do ano anterior, como o São Sebastião das praias, de janeiro e fevereiro. E o entremeio do Carnaval, que atua como que suspendendo a contagem do calendário. Mas só com a Aleluia e a Páscoa é que se tem o sentimento do tempo novo, do ano novo”.

Toda a animação é interrompida quando o amo chama o grupo para o início do ensaio. Organiza os vaqueiros em duas filas, os músicos na frente e os índios ou índias no fundo, formando uma ferradura que é preenchida pelo público que teima em invadi-la.

A partir dessa data, 13 de junho, o Bumba-meu-boi só retorna a tocar na ocasião do **batismo do boi**, que acontece no dia 23 de junho, véspera de São João. A festa é livre, alegre e ao mesmo tempo reverencial: colocam-se o boi e São João, santo ao qual o boi é dedicado, num altar, podendo ser uma mesa enfeitada com velas e papel de seda. É desse altar que o boi sai ao ser batizado e retorna a ele para seu sacrifício. Os componentes acendem as fogueiras e bebem cachaça até chegar a hora de vestirem suas roupas para o início da dramatização.

Foto: Batizado do boi de Matinha
http://www.bumbaboidematinha.com.br/2008/11/sede-do-bumba-boi-de-matinha_11.html

No momento em que os padrinhos chegam, geralmente pessoas da comunidade escolhidas pelo Amo, que têm uma obrigação com o boi, o ar é purificado com a queima de incensos e a ladainha de louvação tem seu início, como forma de dedicação e de agradecimento ao santo. A esse respeito, com maior descrição, Azevedo Neto (1997, p. 69) assim comenta:

> Todos os brincantes estréiam seus 'apreparos' nessa noite muito especial e passeiam a sua riqueza e sua glória pelas dependências do rebanho. Cachaça, tiquira, foguetes e fogueira em frente à porta da rua criam, então, o clima de festa necessário.
>
> De frente para o altar, às vezes sobre o altar mesmo, junto ao santo, o boi é colocado sobre a mesa, geralmente envolto em lençóis ou na própria barra. Assim que chegam os padrinhos (algumas vezes antes mesmo de chegarem), tem início a ladainha. Num latim estropiado, misturados o boi e o santo, ela se arrasta por uma hora, aproximadamente.
>
> Bendito, bendito seja, diz a rezadeira.
>
> Os presentes respondem em coro:
>
> - Bendito, bendito seja.
>
> Enquanto a louvação prossegue, atiçam o defumador e atiçam a fogueira. E na fumaça que sobe misturada sobem, também, a inocência e a pureza deste povo místico; deste povo que reza, canta, dança, bebe cachaça e faz um "bezerro de ouro", um ídolo de veludo e canutilho, de couro ricamente bordado, em louvor de um santo católico. Depois são as toadas de louvação a São João, ao boi, aos padrinhos e aos que vão chegando.

O boi aparece somente na hora do batismo[47], ainda com o couro novo que só é descoberto na hora prevista. O clima que envolve esse momento é de fé e devoção; momento em que se operam as trocas simbólicas de um espaço a outro, ou seja, o da comunidade e o do público. Por isso deve estar pronto, batizado.

O ritual do batismo do boi segue o mesmo do batismo cristão, embora o conteúdo seja outro. O rito também difere em cada grupo, assim os Bumba-meu-bois da Ilha e o de zabumba rezam a ladainha no altar da casa do Amo ou na sede do Bumba-meu-boi; já os de orquestra e outros são batizados na Igreja Católica. Segundo Marques (1996, p. 123), "recebem as bênçãos do padre através da aspersão da água benta, um costume recentemente consolidado". Então, repete-se três vezes as seguintes frases:

[47] Segundo o depoimento de Zelinda Machado *in Memória de Velhos: Depoimentos.. Vol VI.* p. 298: "Antigamente era tudo muito escondido, o boi vinha coberto para o batismo. Quem descobria era a madrinha. Na hora em que descobria era aquele: Ah! Todo mundo ficava surpreso. Era a primeira surpresa do Boi".

“Eu te batizo (o nome do boi) com toda a tua formosura. Não te batizo melhor porque tu não és criatura. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém.”

Foto: Batizado do Boi de Matinha. tp://www.bumbaboidematinha.com.br/2008/11/sede-do-bumba-boi.MMmatinha_11.html

Caso haja promessa a ser paga, o boi é levado até o local da promessa, podendo ser a Igreja[48] ou a casa de alguém. Após o batismo, o boi está pronto para começar as apresentações públicas. O boi fica à espera do raiar da alvorada e, com a chegada do sol, considera-se batizado. Para o amo, o batismo representa a licença e a autorização pedidas ao santo para poder sair do seu terreiro, sua sede.

Assim, a cerimônia acaba após a conclusão dos cantos, rezas e defumações e então o grupo está pronto para sua primeira apresentação oficial, denominada *descoberta da pinta*. Após o batismo, começam as **apresentações públicas** que vão até dia 30 de junho. Alguns grupos fazem uma representação ainda no próprio rebanho, no dia do batismo.

[48] Os bois antes iam até a Igreja, mas como alguns padres achavam isso uma afronta, um desrespeito, proibiram as visitas. Segundo Azevedo Neto (1997, p. 70): “Essa tendência desapareceu por iniciativa dos próprios grupos”.

A apresentação completa de um grupo dura entre duas a três horas. Antigamente durava até cinco horas. Em algumas cidades do interior, isso ainda perdura. A apresentação compreende um conjunto de ***toadas*** e começa pela *chamada de guarnecer*, cantada pelo Amo um quarteirão longe do local da apresentação. Atualmente é muito raro acontecer essa chamada, devido ao tempo, pois os grupos sempre têm de cumprir uma agenda lotada de apresentações. Depois o grupo canta *o Lá- vai*, toada de aviso aos que o esperam. Nesse momento, o boi continua na esquina com alguns vaqueiros. Somente quando o cordão chega à frente da casa, ou do local, cantam *a Licença*, que é o pedido de permissão para trazer o boi; alguns cantam a toada *Chegada ou Cheguei*, antes da *Licença*, para saudar os donos da casa. Em seguida, é cantada a toada de *Elogio* do boi e Louvação ao Santo. Durante essa toada, chegam os vaqueiros trazendo o boi.

As toadas sempre são novas, não podendo ser repetidas, pois é desrespeito repetir uma toada cantada em anos anteriores, a não ser se for pedida. Assim tem início ***o auto*** ou ***comédia***. Alguns grupos distanciaram-se bastante do enredo original; contam, portanto, seu próprio enredo, sua própria história, ocasionando diferentes enredos cuja única aproximação é a existência do boi. O Grupo Indígena ainda conserva-se próximo do enredo primitivo.

Após a representação, o amo canta *a Despedida*, toada que fala de adeus e de saudade. Cantando, se afastam. Em decorrência da demora da “matança”, é muito raro o grupo fazer a representação completa, pelos compromissos e convites que são muitos. Exceção feita por alguns Bumba-meu-bois do Grupo Africano que, a partir de enredos mais curtos, criam essa possibilidade. Para completar o tempo restante, puxam toadas de Lá-vai, Cordão, Licença e Urrou, trocam os couros até cantarem a Despedida.

Os versos de cada toada são repetidos várias vezes para que todos possam compreender, assimilar e decorar a música. Nesse momento podem dar palpites ou consagrá-la. A festa continua até o amanhecer, quando o grupo deixa o espaço do ensaio. O ensaio prossegue todos os sábados até o dia 13 de junho e serve para consolidar os passos e as toadas, afinar os instrumentos, concluir o bordado do couro do boi, enfim, para que fique tudo pronto.

Os órgãos públicos e privados, clubes, associações e vários arraiais de São Luís organizam-se para a temporada, com o intuito de cumprir o roteiro dos festejos que envolvem o Bumba-meu-boi. A temporada é longa, com várias apresentações que merecem destaque. Mas, ao completar o ciclo junino, é hora de cada grupo marcar sua própria *Festa da* ***Morte do boi***, uma morte pensada em todos os detalhes para realmente ser uma festa que deve ser feita em sintonia com os outros grupos para que possam fazer a visita reciprocamente. Por isso, há os que matam o boi no dia de São Marçal, em 30 de junho; outros marcam para o dia da Senhora de Santana, dia 26 de julho e outros em agosto, setembro até outubro.

A Morte do boi é uma tradição revestida de deveres e saberes detalhados para sua realização dessa festa que leva três dias para ter início, meio e fim. É assim que se dá o pagamento da promessa feita a São João. Logo, o boi já sabe o seu destino, nada pode mudá-lo, precisa retornar ao santo. Seu sacrifício feito através da encenação deve ser dedicado e renovado pelas novas promessas. É um ciclo. No primeiro dia, o boi foge e se esconde. Para enfatizar a separação, o miolo responsabiliza-se em dar vida ao animal. A fuga, então, é levada a sério. No segundo dia, as mutucas preparam o ambiente da morte. Enfeitam o mourão[49], que vai ser enterrado no centro do terreiro, com frutas, flores, bombons, produtos agrícolas. Ao redor do mourão, várias bandeirinhas coloridas formam um círculo, delimitando o espaço onde o Bumba-meu-boi dança. Como a festa é popular, ninguém é oficialmente convidado para a cerimônia. Então, o boi reaparece cansado da fuga e disposto a lutar para não morrer. Investe contra o público, bate no mourão. Por várias horas ele vagueia, até que cede ao sacrifício final, única oferta que São João aceita e entende.

É laçado pelo vaqueiro, cuja corda passa de mão em mão. Urra com tristeza. O Amo faz o último afago e o amarra no mourão. Nesse momento cantam-se toadas de despedida e lamento:

Te despede dos amigos

[49] Tronco seco de árvore frondosa que se recobre inteiramente de franjas coloridas de papel celofane ou crepom.

A hora chegou...

O meu coração partiu

E a tristeza entrou...

É nessa hora que alguém entrega vinho ao *miolo* que o derrama numa bacia, representando sangue. O batalhão todo bebe um pouco, mas quem começa é Pai Francisco, o Amo, os padrinhos, os mestres de promessa e depois os brincantes. Também são distribuídos os objetos que estavam presos no mourão, representando a partilha do boi para a comunidade. Cabe um comentário de Bueno (2001, p. 204): "aqui é possível entender que a devoção popular guiou uma manifestação que veio reinterpretar, de seu ponto de vista, a própria Páscoa cristã". O sentido da partilha, da ressurreição, da vida nova traduzida pela Páscoa.

Antes se dividia o boi, mas alguns grupos, hoje, já não fazem essa divisão, pois precisam guardar a armação para o próximo ano. Também muitos grupos suprimiram a morte, No entanto, a festa continua: enterra-se o mourão e faz-se a ladainha da morte. O boi simplesmente foge para não ser encontrado.

No terceiro dia, chamado de ***Lava-pratos***, realiza-se a última cerimônia: a derrubada do mourão. A festa é de cunho familiar, por isso apenas os brincantes e as pessoas mais próximas são convidados. Desenterra-se o mourão ao som de Ladainhas e seus enfeites são distribuídos. Chega-se assim ao final do ciclo.

Uma observação a ser feita: a "matança" é cada uma das "comédias" apresentadas nas noites das "brincadeiras", quando se tem a cura do boi realizada pelos curadores e os doutores médicos. As reinterpretações feitas a cada ano ressaltam a causalidade mágica e a eficácia científica: os curandeiros e os doutores.

O ritual da morte do boi, um teatro feito na rua, exerce uma função importante para a comunidade: seus pedaços servem também para curar as pessoas de seus males. Isso pode ser confirmado no depoimento do sr. José Costa de Jesus (Zé Paul)[50]:

[50] Depoimento *in Memória de Velhos: Depoimentos.* Vol. V, 1999, p.169

> Cantava-se a toada da morte do boi e este era todo cortado. Ficava só a cabeça que outra pessoa pegava para fazer a brincadeira noutro ano. Aqueles pedaços de pau, as pessoas que os recebiam, guardavam-nos para fazer chás como remédio".

Torna-se difícil entender todo o ciclo na sua extensão religiosa e profana. O Bumba-meu-boi maranhense é indiscutivelmente parte de um processo mítico que, através do canto, da dança e do teatro, reverencia um Santo sem idolatria, pois não se rendem homenagens ao boi, como já foi dito. Ele serve apenas como um instrumento de comunicação com o santo. Apesar de tudo, é um fato folclórico e, conforme Frade (1991, p 27):

> o folclore continua vivo, permanece e está presente , não exclusivamente naquele estado de pureza que alguns ainda desejam, mas sobretudo naquele estado de adaptação constante como reflexo da realidade social.

A realidade social hoje permite que se faça uma análise do fluxo do tempo que corre segundo sua fruição ou vivência do individual ao coletivo. A "brincadeira" é realmente uma escola para a vida das pessoas, dos seus *devotos brincantes* que acompanham a evolução social, política e cultural no dia-a-dia. Assim permitem transformações visíveis como é o caso da inclusão das índias no lugar dos temidos índios guerreiros. Mas Azevedo Neto desabafa, criticando alguns comportamentos dos grupos em relação aos fenômenos atuais:

> O Bumba-meu-boi começa assimilar idéias e atitudes estranhas a si próprio. Estranhas por negarem uma das verdades culturais do Bumba: a de ser uma dança dramática que, além da diversão que proporciona, é, para o povo, o veículo de crítica aos costumes e de sátira aos poderosos. Estranhas porque o afastam de sua forma inicial: a de ser o resultado do esforço coletivo, a de ser a síntese das idéias, crenças e atitudes comuns a todos e a de ser, em última análise, a manifestação popular. (1997, p. 99).

Outras transformações acontecem pela necessidade de essa tradição se manter viva na modernidade. Reforça-se esse pensamento com as palavras de Therezinha de Jesus Jansen Pereira[51]:

> Nas rodas de conversa que estamos fazendo, tem-se debatido o fato de que à medida que começou a se apresentar para espetáculo, o Boi deixou de ter o auto. [...]a questão do auto está sendo debatida porque é exatamente ele que caracteriza o grupo de Bumba-boi.

É nesse âmbito de a tradição se manter viva, apesar das constantes mudanças, que se registram, por meio dessa pesquisa, algumas especificidades e características das toadas de Bumba-meu-boi. Para isso, no intuito de evidenciar a ótica sob a qual serão analisadas essas toadas, no próximo capítulo situam-se as concepções teóricas norteadoras dessa pesquisa, levando-se em consideração alguns conceitos que deem suportes e permitam constatá-las como um gênero discursivo.

[51] Cf. *Memória de Velhos: Depoimentos*. (2006, p. 202-204).

CAPÍTULO III

SITUANDO O CAMPO TEÓRICO

> *"No estudo da cultura popular são necessárias bases teóricas, modelos de análises e abstrações para que o estudo não caia a um nível empírico-abstrato, para que não se reduza somente a uma recompilação de dados". (BAKHTIN apud PONZIO, 2008, p.175)*

O percurso traçado pelo Bumba-meu-boi, no primeiro capítulo, transcende qualquer escolha de parâmetro, teorias ou conceitos que possam defini-lo, haja vista a riqueza e a complexidade de sua constituição. Tomada como objeto de investigação, essa manifestação só pode ser entendida se avaliada de um ângulo específico de abordagem. Nesta pesquisa optou-se pela análise das relações inter e extradiscursivas que o Bumba-meu-boi instaura com outros enunciados, refletidas (as relações) em si e na sua recepção. Desse modo, avaliam-se essas relações a partir das toadas, elementos linguístico-discursivos que, entendidas como signo, refletem e refratam a realidade histórica e social que permeia a manifestação.

Para tal propósito, tomar-se-ão esses textos como enunciados, cuja existência condiciona-se à ligação a outros dizeres que os precedem e os sucedem na cadeia da comunicação, num processo dialógico, estabelecendo seu sentido como processo histórico e social, que ocorre sempre dentro de um contexto cultural.

Nesse cenário, é natural que a compreensão do fenômeno linguístico como atividade induza aos estudos da língua, que considere as relações de interação entre os interlocutores e as relações entre a língua e seus contextos de uso, que implique as manifestações linguísticas e também seja a expressão da cultura de cada comunidade de falantes.

Nesse sentido, este estudo analisa as toadas de Bumba-meu-boi à luz de alguns fundamentos teóricos propostos pelo círculo bakhtiniano[52], visto que esses textos devem ser depreendidos em sua dimensão ampla, complexa e dinâmica, pois são envoltos de uma realidade viva e histórica, constituídos por uma linguagem peculiar, decorrente de práticas que resultam de uma intrincada rede dialógica.

[52] Cf. Faraco (2009, p.13): "Trata-se de um grupo de intelectuais [...] que se reuniu regularmente de 1919 a 1929, primeiro em Nevel e Vitebsk e, depois, em São Petersburgo (à época batizada de Leningrado). Era constituído por pessoas de diversas formações, interesses intelectuais e atuações profissionais (um grupo multidisciplinar, portanto), incluindo, entre vários outros, o filósofo Matvei I. Kagan, o biólogo Ivan I. Kanaev, a pianista Maria V. Yudina, o professor e estudioso de literatura Lev V. Pumpiansky e os três que vão nos interessar mais de perto neste livro: Mikhail M. Bakhtin, Valentin N. Voloshinov e Pavel N. Medvedev".

Posto que, segundo o pensador russo, todos os enunciados existentes numa dada comunidade dialogam entre si.

3.1. Do embasamento teórico

O pensamento de Bakhtin[53] e de seu Círculo se embasa fundamentalmente na impossibilidade de pensar o *ser* sem o *outro*, fora de suas relações sociais. Por isso, estudar as toadas de Bumba-meu-boi implica realizar um estudo do ser humano como sujeito dentro de suas relações sociais, é considerar a linguagem como expressão da vida real, elemento vivo dentro da esfera da atividade humana, tornando-se inter-relação, interação. De acordo com Faraco (1988, p. 30), implica conceber "o homem visto como realidade social não porque se agrupa em sociedade, mas porque é necessariamente incompreensível fora do social".

Esse posicionamento suscita a compreensão de que qualquer situação de interação verbal necessita de estratégias de recepção e interpretação dos discursos, já que a língua só acontece em situações reais.

O reconhecimento das bases da filosofia da linguagem bakhtiniana torna-se condição importante para o estabelecimento da compreensão das categorias da *enunciação* e do *dialogismo*, interesse central desse trabalho. Por isso, é importante situar, ao longo deste estudo, alguns textos que discutem aspectos relevantes para o entendimento dessas categorias, a partir das reflexões que trazem acerca da linguagem.

Inicia-se esboçando a forte crítica que Bakhtin/Voloshinov[54] tece a respeito da delimitação do objeto linguístico – a língua sistêmica – feita por Saussure. Apesar

[53] Nasce em 16 de novembro de 1895, em Orel, pequena cidade de Moscou, cujo nome completo é Mikhail Mikhailovitch Bakhtin, e falece no dia 7 de março de 1975. Oriundo de uma família aristocrática empobrecida, aos nove anos mudou-se com a família para Vilna, capital da Lituânia. Desde muito cedo convive com a poliglossia, pois nessa cidade falava-se o polonês, o lituano, o iídiche. Seu pensamento mantém contato com vários aspectos do saber filosófico, biológico, psicológico, matemático, dentre outros, além de desenvolver estudos ligados à linguística e à teoria da literatura. Mesmo assim, aponta uma reflexão ampla em relação à linguagem que constitui o centro de sua obra.

[54] Para esse trabalho, por causa da assinatura dos textos utilizados ao longo da pesquisa, adotar-se-á a mesma posição discutida por Fiorin, quando trata da autoria dos textos de Bakhtin. Portanto, a terceira posição é a postura adotada, para o momento, visto que há uma correlação teórica existente entre os textos: "[...] aqueles que não considerando resolvido o problema da autoria, atribuem essas

dos muitos estudos traçados para explicar os fundamentos da natureza dialógico-histórico-social da linguagem, as leis da criação linguística são alvo não só de linguistas, mas também dos filósofos da linguagem. Essa crítica pauta-se no fato de a concepção do Círculo de Bakhtin sobre a língua dar conta das relações sociais e interindividuais que contrariam posição sausurreana, a qual toma a língua como individual e exclui a exterioridade.

Bakhtin/Voloshinov observam as duas orientações da linguagem que parte da inter-relação do ser humano com a língua, da qual se apropria. A crítica ao estruturalismo, às concepções stanilistas da linguagem e à psicologia social que se pautam no conceito de língua homogênea estão ligadas às duas correntes oriundas da filosofia da linguagem e das divisões metodológicas da linguística: *objetivismo abstrato* e *subjetivismo idealista*.

A primeira orientação baseia-se na abstração do signo saussureano, em que o sistema linguístico das formas (fonéticas, gramaticais e lexicais da língua) constitui o centro organizado de todos os fatos linguísticos e contempla o estruturalismo. Bakhtin/Voloshinov contrapõem-se à idéia de que se procuram nas enunciações os elementos idênticos que servem de norma para todas as enunciações, garantindo-lhe unicidade. Desse modo, a língua é vista como um sistema de possibilidades normativas a ser selecionada por um sujeito. Assim:

> O sistema linguístico, único e sincronicamente imutável, transforma-se, evolui no processo de evolução histórica de uma determinada comunidade linguística, posto que a identidade normativa do fonema, tal qual nós estabelecemos, é diferente nas diferentes épocas da evolução de uma língua. Em poucas palavras a língua tem sua história. Como podemos pensar esta história do ponto de vista da segunda orientação? (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.81)

A outra corrente, denominada *subjetivismo idealista*[55], toma a língua como produto acabado, como sistema estável. Considera o ato da fala como uma criação individual e é avaliada sob a perspectiva de estar fundada na enunciação

obras aos dois autores: assim, por exemplo, *Marxismo e filosofia da linguagem* aparece como sendo de Bakhtin/Voloshinov e *O método formal nos estudos literários* é considerado de Bakhtin/Medevedev". FIORIN (2006, p. 12-13).

[55] O subjetivismo abstrato tem, segundo Bakhtin/Voloshinov, seus maiores representantes em Wilhelm von Humboldt e na escola de Vossler, que o estudou e desenvolveu, mas nos anos 1920 exercia uma fraca influência na Rússia.

monológica isolada, considerada um ato genuinamente individual. Todavia a língua deve ser pensada em um contexto mais abrangente e, nessa perspectiva, em *Marxismo e filosofia da linguagem (1929),* Bakhtin/Voloshinov apresenta dupla crítica epistemológica em relação às duas orientações principais do pensamento filosófico-linguístico que constituem um obstáculo a uma apreensão da linguagem, visto que essa duas orientações não dão conta da compreensão ampla da natureza da linguagem. O ato da palavra é entendido, nos dois casos, como estritamente individual e oposto à língua como algo social. Raymond Williams[56], (apud Ponzio, 2008, p. 134) assim interpreta as duas correntes do estudo da linguagem presentes em *Marxismo e Filosofia da Linguagem:*

> É original porque não tentou aplicar idéias marxistas à linguagem, procurou considerar todo o problema da linguagem no âmbito da corrente marxista geral, o que lhe permitiu conceber a "atividade" (base do pensamento idealista a partir de Humboldt) como "atividade social", e conceber o "sistema" (base da nova linguística objetivista) em relação a essa atividade social e não-social [...]. Era necessário recuperar o pleno significado do termo "social", distinguindo-o tanto da redução idealista de social – enquanto produto herdado confeccionado, "crosta morta" na qual toda criatividade é individual – quanto da projeção objetivista do social em um sistema formal, autônomo e governado por leis internas, cujo âmbito – e unicamente de acordo com ele mesmo – se produziam os significados.

Essas palavras conseguem traduzir uma adequada interpretação em relação à obra citada. É por meio dessas críticas e do diálogo com o marxismo, que resulta a concepção de língua, pensada por Bakhtin/Voloshinov, a qual visa sua relação e conflitos interindividuais, representada na interação verbal. Logo, a língua é uma atividade social.

3.2. Os articuladores da filosofia da linguagem bakhtiniana

Essas considerações sobre a base arquitetônica bakhtiniana proporcionam ampla reflexão no âmbito literário, filosófico e linguístico, com vistas ao entendimento

[56] Cf. Ponzio (2008, p. 112). Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford Press, 1977.

das categorias *enunciado* e *dialogismo*. Elementos importantes para melhor compreensão da visão do Círculo acerca da linguagem.

Em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929), Bakhtin/Voloshinov preocupam-se uma preocupação com a elaboração de uma teoria filosófica sobre a linguagem e sobre o signo. Lançam seu olhar para o pensamento marxista através de uma filosofia da linguagem como um processo. Inicia então:

> Uma mudança de paradigma nos estudos da linguagem, já que propõe uma concepção da linguagem diferente da linguística imanente, na medida em que considera o signo da natureza ideológica e a alteridade como elemento constitutivo do discurso. (GRIGOLETTO, 2005, p. 116).

De acordo com o pensador russo, as bases da teoria marxista, que centram os estudos nas investigações do conhecimento científico, da literatura, da religião, da moral, estão ligadas aos problemas da filosofia da linguagem. Logo, tudo o que é ideológico possui significado e, por conseguinte, é um signo. É a partir do signo, da palavra, que a filosofia burguesa se desenvolve. Segundo o texto de Bakhtin/Voloshinov, tudo o que é dialógico é um signo. É um fenômeno do mundo exterior, mas sua realidade é totalmente objetiva. O universo da criação ideológica é de natureza semiótica. De conformidade com seu caráter semiótico, todos os fenômenos ideológicos apresentam-se sob uma definição comum:

> Os sistemas semióticos servem para exprimir a ideologia e são, portanto, modelados por ela. A palavra é o signo ideológico por excelência, ela registra as menores variações das relações sociais, mas isso não vale somente para os sistemas ideológicos constituídos, já que a “ideologia do cotidiano”, que se exprime na vida corrente, é o cadinho onde se formam e se renovam as ideologias constituídas. (YAGUELLO, 2006, p. 16)

Então, um produto ideológico, assim como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo, reflete e refrata outra realidade que lhes é

exterior, podendo extrapolar suas potencialidades, remetendo a algo fora de si mesmo.

Por isso, todo produto pode transformar-se em signo ideológico e todo signo se sujeita a critérios de avaliação ideológica[57], ou seja, busca-se julgar se é verdadeiro, falso, correto, etc. Então, o domínio ideológico coincide com o domínio dos signos, sendo mutuamente correspondentes. De acordo com Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 33):

> Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva, e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior.

Assim, a palavra se caracteriza como um fenômeno ideológico, podendo atuar em qualquer esfera da função ideológica (estética, científica, moral, religiosa). É na palavra que se manifestam as formas ideológicas gerais da comunicação semiótica. Segundo Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 37): “a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo *neutro*. Cada um dos demais sistemas de signos é específico de algum campo particular da criação ideológica”.

Diante do exposto, denota-se que os demais sistemas de signos são específicos de algum campo da criação ideológica, enquanto a palavra, posto que é neutra, não se relaciona a qualquer função ideológica. No entanto, pode preencher qualquer espécie de função ideológica como estética, científica, moral, religiosa.

Há uma parte rica e importante da comunicação ideológica: a comunicação na vida cotidiana, que se vincula aos processos de produção e relaciona-se às esferas das diversas ideologias. Seu material privilegiado é a palavra. Nesse domínio, a conversação e suas formas discursivas se situam. Outra propriedade da palavra

[57] Cf. Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 35): “o ideológico enquanto tal não pode ser explicado em termos de raízes supra ou infra-humanas. Seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situe entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação.”

muito importante que a torna o primeiro meio da consciência individual é seu papel como material semiótico da vida interior, da consciência, isto é, o discurso interior:

> Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre os indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo individual, sem nenhum recurso a uma aparelhagem qualquer ou a alguma outra espécie de material extracorporal. Isso determinou o papel da palavra como material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior). (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 37)

A palavra, deste modo, funciona como signo interior, sem expressão exterior. Atua como um elemento fundamental que interpreta e acompanha qualquer ato e criação ideológica. Esse é um dos problemas fundamentais da Filosofia da Linguagem que não pode ser observado a partir dos conceitos não-sociológicos da Linguística[58] e da Filosofia da Linguagem, pois o discurso interno participa num todo dos processos de compreensão dos fenômenos ideológicos. Todavia, a palavra não suplanta qualquer outro signo ideológico. É impossível exprimir, através da palavra, uma composição musical, por exemplo, ou até mesmo um ritual religioso ou um gesto humano. Mas todos esses signos ideológicos se apóiam e são acompanhados pelas palavras. Assim, nenhum signo cultural está isolado, porque a consciência possui a capacidade de abordá-lo verbalmente, tornando-se *parte da unidade da consciência verbalmente constituída:*

> Assim, ondas crescentes de ecos e ressonâncias verbais, como as ondulações concêntricas à superfície das águas, moldam, por assim dizer, cada um dos signos ideológicos. Toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhada de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra

[58] Segundo Clark & Holquist (1998, p. 234): "... a maioria dos linguistas tem excluído cuidadosamente tais considerações de suas explicações porque elas parecem ter solapado toda tentativa de descrever a linguagem como um sistema. No modo de ver de Bakhtin, o poder conceitual dos sistemas assim desenvolvidos é limitado; pois, ao concentrarem-se em palavras fora dos contextos em que foram utilizadas, os linguistas têm comparado seus nítidos paradigmas e definições dicionarizados ao preço do que é mais importante na linguagem, isto é, a capacidade de as palavras significarem. O único meio pelo qual as palavras podem significar é serem entendidas. E o único meio pelo qual são entendidas é o constituído por locutores particulares e por ouvintes, que também são locutores, em situações particulares.

> está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.38)

Logo, a palavra faz-se presente em todos os atos, em todas as relações sociais, indicando todas as transformações sociais. A palavra está sempre orientada para um destinatário; é o produto recíproco entre falante e ouvinte, expedidor e destinatário.

Partindo-se do pressuposto de que o valor do signo, para Bakhtin/Voloshinov, é social, provém das relações que ele estabelece com o meio social, todo signo resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decurso de um processo de comunicação.

É a partir de tal pressuposição que Bakhtin percebe a ideologia em seu arcabouço teórico, pois é constituída do material sígnico, servindo para a comunicação entre os seres humanos. Atinge-se, dessa forma, a compreensão de que cada signo realiza-se em ligação estreita com a situação social na qual adquire forma:

> [No entanto], o ideológico enquanto tal não pode ser explicado em termos de raízes supra ou infra-humanas. Seu verdadeiro lugar é o material social particular de signos criados pelo homem. Sua especificidade reside, precisamente, no fato de que ele se situa entre indivíduos organizados, sendo o meio de sua comunicação. {BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 35}

Portanto, a palavra como signo ideológico perpassa todas as relações sociais e todas as esferas ideológicas: “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.42). De fato, toda e qualquer relação entre indivíduos é marcada pela palavra, mesmo aquela que ainda não tomou forma.

Fundamentalmente, uma questão que se impõe diante de tais constatações é que todo signo resulta do contato entre indivíduos socialmente organizados no

percurso de um processo de interação. Todo signo só pode se constituir em um espaço interindividual. As formas do signo são condicionadas pela organização de tais indivíduos, como também pela circunstância de ocorrência da interação. Com efeito, se houver modificação das formas, há modificação do signo. Conforme Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 45), são necessárias algumas regras metodológicas para compreensão evidenciada em relação à filosofia da linguagem como filosofia do signo ideológico:

> 1. *Não separar a ideologia da realidade material do signo* (colocando-a no campo da "consciência" ou em qualquer outra esfera fugidia e indefinível).
>
> 2. *Não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social* (entendendo-se que o signo faz parte de um sistema de comunicação social organizada e que não tem existência fora deste sistema, a não ser como objeto físico).
>
> 3. *Não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material* (infra-estrutura). (Grifos do autor)

Consequentemente, somente por meio dessa abordagem, dar-se-á a expressão concreta ao problema da influência recíproca do signo e do ser, ou seja, o processo dialético de refração do ser no signo. Fica evidente que, no processo de interação social, todo signo ideológico, inclusive o signo linguístico, é demarcado pelo horizonte social de uma época e de um grupo social determinados.

Com base nesses fatores, observa-se, no plano das palavras, o nascimento de temas e de formas do signo ideológico, indissoluvelmente ligados e que só se diferenciam abstratamente. São na verdade as duas facetas de uma só e mesma coisa. Esse é o processo de integração da realidade na ideologia, observáveis na palavra. É um processo de transformação ideológica e segundo Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 47):

> Afinal, são as mesmas condições econômicas que associam um novo elemento da realidade ao horizonte social, que o tornam socialmente pertinente, e são as mesmas forças que criam as formas da comunicação ideológica (cognitiva, artística, religiosa etc.)

> as quais determinam, por sua vez, as formas de expressão semiótica.

A partir dessas considerações, vale a pena indagar: qual é o determinante para a refração do ser no signo ideológico? Levando-se em consideração que o ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete como também se refrata, responde-se ao questionamento a partir ”do confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: a *luta de classe*”. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 47. Grifos do autor). O valor do signo, para esse teórico, decorre do fato de ser mobilizado por diferentes classes sociais, ou seja, provém das relações estabelecidas com o meio social. Portanto, seu valor é social. Classe social e comunidade semiótica não se confundem. O termo “comunidade semiótica” é concebido pelo autor como um código ideológico de comunicação:

> Classes sociais diferentes servem-se de uma mesma língua. Consequentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.47). (Grifos do autor)

Para o pensador russo, em um mesmo signo, se refletem e aparecem relações de classes sociais distintas. A sociedade é dividida em classes, então, a comunidade linguística, embora responda ideologicamente a interesses de classes, não pode coincidir com uma única classe pela presença dos acentos ideológicos, que se entrecruzam, seguindo tendências diferentes, dependendo de determinados contextos de valores ligados às condições materiais da vida, bem como da divisão do trabalho.

Assim, o signo verbal não tem um único sentido em uma sociedade dividida em classes, pois “na linguagem refletem-se e são necessárias as contradições entre correntes ideológicas diferentes e, ainda que prevaleça a da classe dominante, esta nunca consegue eliminar de todo as outras correntes ideológicas”.

(PONZIO, 2008, p. 138). Classes diferentes utilizam uma mesma língua. Em cada palavra, em cada signo ideológico, são interpretadas relações de classe diferente.

A língua é um fenômeno de classe, porque já existia antes mesmo do surgimento da sociedade de classes. Uma vez presente nesse tipo de sociedade, a língua será também um campo em que se expressa a luta de classe[59]. Presencia-se, em muitas obras de Bakhtin, o termo *grupo social* que deve ser entendido através do conceito de *classe social*, para não obliterar sua significação no corpo de sua teoria.

Portanto, o valor do signo é decorrente do fato de ser mobilizado por diferentes classes sociais. Através do uso que dele fazem, aparecem os índices de valor do signo, eminentemente sociais e contraditórios, isso por refletirem e refratarem os embates ideológicos que são constituídos a partir deles. Logo, para Bakhtin, o estudo do signo permite observar o processo dialético de evolução que vai da infraestrutura à superestrutura. Isso é um aspecto muito importante para a sua reflexão, a qual entrelaça língua e ideologia.

A visão bakhtiniana sobre o social convoca as relações entre sujeitos[60] , que se estabelecem pelo viés da língua. O que interessa para esse pensador é que a língua se configura em seu funcionamento social e interacional. Dessa concepção de língua, resulta sua concepção de discurso, fenômeno complexo e multifacetado.

Nessa perspectiva, a língua, por um lado, é provida de uma dimensão imanente, aquela própria do sistema em si mesmo, algo pronto para ser ativado pelos indivíduos quando necessário. Por outro lado, comporta a dimensão do sistema em uso, preso à realidade histórico-social, pela heterogeneidade dos indivíduos e dos grupos sociais, com suas peculiaridades individuais, concepções, histórias e pretensões.

Sob a ótica dessa última dimensão, a língua deixa de ser apenas um conjunto de signos para definir-se como um fenômeno social, como uma prática de atuação

[59] Cf. Bourdieu (1999, p. 167): “A luta das classificações é uma dimensão fundamental da luta de classes. O poder de impor uma visão das divisões, isto é, o poder de tornar visíveis, explícitas, as divisões sociais implícitas, é o poder político por excelência: é o poder de fazer grupos, de manipular a estrutura objetiva da sociedade”.

[60] O *sujeito* em Bakhtin é um indivíduo que luta na arena instaurada pelo signo.

interativa, que depende da cultura e de seus usuários, assumindo, então, um caráter histórico e sociocultural.

A realidade viva da língua não deve causar estranhamento, mas sim compreensão realizada por meio da interação signo-cultural que gera sentido. Essa compreensão é constituída por locutores e ouvintes inseridos num contexto histórico, realizando o grande diálogo. Nota-se que compreender é um ato de resposta muitas vezes polêmico.

Nesse sentido, Bakhtin/Voloshinov considera que a língua se estratifica no momento em que passa a integrar a realidade social da interação verbal. Dessa forma, cada época, cada geração e cada camada social têm a sua linguagem; em cada momento histórico, coexistem línguas de diferentes épocas e períodos. Há, portanto, a utilização da língua por setores sociais diferentes e de vida sócio-ideológicas também diferentes. Então:

> cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discursos na comunicação socioideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p.44).

A língua tem suas formas e seus conteúdos definidos, não em função de um sistema abstrato, conforme visto, mas em decorrência de sua utilização e da sua infraestrutura. Então, através de sua realidade histórica, envolvendo diversas épocas e períodos, esses *falares* do plurilinguismo, compreendido como as linguagens sócio-ideológicas presentes em cada língua, entrecruzam-se de diversos modos e dão origem a novos *falares* ou *vozes* no diálogo sócio-histórico das línguas. É impossível falar sobre um objeto sem passar pelo que já foi dito sobre tal objeto, pois sobre esse objeto falam outras vozes, outros discursos. Diferentes vozes sociais passam a falar, a interpretar, enfim, a construir leituras e releituras.

Nesse âmbito, observa-se que a língua é assim um ponto de encontro de cada um com seus antepassados, com aqueles que teceram sua história. Nessa trajetória, Bakhtin identifica a atuação de duas forças: a centrífuga e a centrípeta.

As forças centrífugas operam em meio a uma vinculação estreita entre classes sociais e a estratificação socioaxiológica da linguagem, ou seja, operam em meio ao plurilinguismo real. São os processos de descentralização e desunificação que ocorrem devido à dinâmica da estratificação e contradição reais numa dada língua viva e em pleno desenvolvimento. Em relação às forças centrípetas, elas atuam nos processos de centralização verboideológica de forma a assegurar um *maximum* de compreensão mútua e a centralizar a unidade real da linguagem.

A sustentação dessa alternativa teórica é a percepção de que esse cenário socioideológico e o mundo interior não remetem estruturas monolíticas e, por sua vez, centrípetas como se houvesse um único centro verboaxiológico, mas sim realidades infinitamente múltiplas e centrífugas, que vão se confrontando na intrincada rede de entrechoques numa dinâmica inesgotável. Conforme Faraco (2006, p. 87): “É dessa imensa diversidade de vozes e de suas relações dialógicas que emerge como possível a singularidade que se constituirá explorando o espaço infindo da tensão dialógica das vozes sociais.”

Numa formação social determinada, operam os múltiplos enunciados em circulação sobre todos os temas, atuando as forças centrípetas e as forças centrífugas. A partir dos conceitos de forças centrípetas e forças centrífugas, Bakhtin desvela o fato de que a circulação das vozes, numa formação social, está submetida ao poder e não há neutralidade no jogo das vozes. Assim, as formas linguísticas e seus conteúdos integram uma realidade plurilíngue, isto é, respondem a infraestruturas historicamente constituídas. O discurso veicula valores, que se formam a partir de outros valores fundamentados nas diferentes posições que o sujeito pode ocupar no processo da interação verbal.

3.3. Do enunciado

Neste trabalho, em relação aos termos “enunciação” e “enunciado”[61], considerar-se-ão como sinônimos, dado que o próprio pensador não os distinguiu em sua obra. Portanto, os conceitos sobre enunciado e enunciação se contemplam porque o primeiro só se realiza e pode ser analisado na relação com o segundo.

Para Bakhtin, a categoria do enunciado tem um papel muito importante na concepção de linguagem, que visa à existência da língua não por si mesma, mas em comunhão com um enunciado concreto, pois é somente pela enunciação que a língua entra em contato com a comunicação e torna-se uma realidade. Então:

> A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou de enunciações. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 127)

Nessa perspectiva, a unidade de estudo da linguagem é o enunciado, unidade concreta de uso linguístico, tendo um locutor real, uma situação de locução, valores expressos, uma resposta a enunciados já-ditos, uma projeção responsiva do outro.

O posicionamento de Bakhtin/Voloshinov é de natureza social e considera a interação entre indivíduos socialmente organizados. Em se tratando da forma e do estilo da enunciação, são determinados pela situação e pelos participantes do ato de fala, assim como nos níveis mais profundos de sua estrutura, por meio das pressões sociais mais substanciais e duráveis a que estão submetidos os interlocutores. Isso justifica a concepção de linguagem bakhtiniana que implica comunicação, tendo a presença de dois ou mais indivíduos interagindo no contexto histórico.

[61] Palavra russa *vyskazyvanie* que, nas edições de língua portuguesa, foi traduzida ora por enunciação, ora por enunciado.

A partir disso, entende-se seu posicionamento em relação às duas importantes correntes linguísticas: *a subjetivista*, que considera o ato de produção discursiva puramente individual; e *a formalista,* que entende o ato puramente passivo. Com essa postura, observa-se a relevância que Bakhtin dá ao enunciado, sendo objeto relevante para a concepção de linguagem. Logo:

> A filosofia de Bakhtin é uma ”meta”-linguística ou “trans”-linguística, na medida em que inclui na linguagem fatores que têm sido evitados pela maioria dos linguistas. Um dos modos pelos quais Bakhtin formula essa distinção é dizer que os linguistas estudam a língua, ao passo que ele está preocupado com a comunicação. (CLARK&HOLQUIST, 1998, p. 237)

O enunciado não é uma unidade convencional criada pelos linguistas para uma abstração teórica, mas é unidade real de comunicação, integra um jogo de respostas e posicionamentos sociais e históricos. Bakhtin não descarta o caráter material do enunciado, que, se for isolado e restrito, não constitui a unidade real da língua, mas sua interação de pelo menos dois enunciados completos, ou seja, o diálogo. Uma enunciação pressupõe outras enunciações que a antecederam e que lhe sucederão, constituindo um elo na cadeia da comunicação verbal. Todavia, os constituintes de uma enunciação dialógica são compreendidos apenas quando estiverem em relação com outros enunciados do mesmo domínio ideológico.

Isso é um ponto fundamental da argumentação de Bakhtin/Voloshinov. Não há verdadeira interioridade, uma vez que tudo acontece na interação verbal, mesmo quando se trata do que parece ser um monólogo interior. Ressalta-se que dois sentidos materializados em enunciados não podem se encontrar lado a lado como dois objetos, pois devem se tocar internamente, entrar em relação semântica.

A enunciação individual não é, para esse pensador, um fato individual, posto que a natureza social, assim como a própria cadeia verbal, realidade da língua, é social. Então, toda essa discussão sobre a forma da enunciação adquire uma enorme importância, devido ao fato de que as unidades da cadeia verbal são enunciados.

Nesse sentido, o processo da fala é ininterrupto, sem começo e sem fim. Conforme Bakhtin/Voloshinov (2006, p. 129): “a enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limite, o discurso interior”. Isso induz à afirmação de que as dimensões e as formas da enunciação são determinadas pela situação e pelo auditório em que ela ocorre. Por conseguinte, ”a situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida”. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 129).

Mesmo as enunciações completas como a exclamação, a ordem, o pedido, típicas da vida corrente, sempre exigem um complemento extraverbal, bem como um início não verbal. Logo, toda situação inserida de modo duradouro nos costumes possui um auditório ordenado e um determinado conjunto de pequenas fórmulas correntes, que se formam no meio da interação verbal e refletem o tipo, a estrutura, as finalidades e a composição social do grupo. Por conseguinte, a enunciação individual é um fenômeno genuinamente social, não sendo, portanto, um fato puramente individual.

As toadas como enunciados respondem a determinadas questões de seu tempo histórico e cultural, inseridas em costumes que se perpetuam na interação verbal. Não são entendidas, por isso, como um amontoado de versos ou orações, mas refletem para seu auditório várias formas da vida cotidiana.

Conforme o pensador russo, a oração torna-se enunciado completo quando adquire novas qualidades e particularidades que não lhe pertencem, mas ao enunciado. Este, por conseguinte, não deve expressar a natureza da oração, mas a dele, que vai se associando a ela até se completarem, tornando-se um enunciado completo.

Nesse aspecto, o conceito gramatical de oração não abarca o fluxo da comunicação verbal imanente de uma rede de possibilidades discursivas relativamente estáveis. Segundo Bakhtin (2000, p. 296):

> basta-nos observar que as fronteiras da oração (unidade da língua) nunca são marcadas pela alternância dos sujeitos falantes que, se enquadrassem a oração em suas duas extremidades, a converteriam num enunciado.

Portanto, a análise das toadas deve ser orientada sob a avaliação da alternância dos sujeitos falantes, pela relação do contexto extraverbal com enunciações de outros falantes. Assim, o enunciado confronta todos os critérios de determinação da oração estritamente linguística.

A alternância dos sujeitos falantes, que se apresenta no diálogo, determinará a fronteira entre os enunciados. As outras esferas da comunicação verbal não são alheias a isso. Mesmo nas áreas da comunicação cultural (ciências e artes), suas fronteiras são sempre da mesma natureza. Isso considerando o diálogo como a forma mais simples e clássica da comunicação verbal,

Com efeito, os enunciados são delimitados pela alternância dos sujeitos falantes. Na materialidade dos enunciados é que se encontram as diferentes vozes, que circulam em determinada esfera sócio-histórica. Os enunciados constituem, por assim dizer, o quadro da comunicação cultural além de diferentes lugares da construção discursiva.

Para melhor visualização dessa concepção, convém destacar as três particularidades constitutivas da enunciação sob a ótica bakhtiniana. A primeira e mais importante particularidade é *a Alternância entre os sujeitos falantes que integram o contexto do enunciado*. Caracteriza-se de vários modos, adotando formas diversas através das diferentes atribuições da língua, das condições e situações da comunicação verbal. Determina as fronteiras do enunciado.

O segundo ponto diz respeito ao *acabamento específico do enunciado.* Ao se levar em conta que todo enunciado tem um acabamento específico, é necessário relacioná-lo a três critérios que conferem sua especificidade, a saber:

a) o tratamento exaustivo do objeto de sentido da enunciação, que modifica em conformidade com as esferas da comunicação verbal, podendo alcançar um tratamento quase total no âmbito em que os gêneros do discurso são estandardizados ao máximo e a criatividade é quase ausente. Como nas esferas cotidianas, na prática militar e profissional. Aí, leva-se em conta que o enunciado é dotado de uma exaurabilidade do objeto de sentido.

Conforme o pensamento bakhtiniano, esses gêneros discursivos, cuja natureza é padronizada, conseguem exaurir com a maior totalidade seu objeto. As possibilidades de leitura sobre enunciados dessa natureza são mais limitados devido ao seu sentido. Todavia, alguns gêneros possibilitam uma multiplicidade de leituras, em decorrência da sua natureza estrutural e do processo de produção, como os discursos do campo literário, musical, publicitário, etc. Nesses campos, o enunciado torna-se praticamente inexaurível.

b) o intuito de querer-dizer do locutor é o elemento subjetivo do enunciado. Determina a seleção e o tratamento exaustivo do objeto do sentido que lhe é próprio, cuja finalidade é formar uma unidade indissolúvel, marcadas pelas circunstâncias individuais.

c) as formas típicas da estruturação do gênero do enunciado é o querer-dizer do locutor. Concretiza-se na seleção de um gênero do discurso. Essa escolha é definida pela especificidade de certo campo da comunicação verbal, das necessidades de uma temática (objeto do sentido), do conjunto constituído dos parceiros, dentre outras. De acordo com Bakhtin (2000, p. 301): “As formas estáveis do gênero do enunciado. O querer-dizer do locutor se realiza acima de tudo na escolha de um gênero do discurso”.

É por meio dessas formas estáveis de enunciado que se inter-relacionam os conceitos de dialogismo, plurilinguismo e dos gêneros do discurso. Todos os enunciados possuem uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo, algumas vezes mais padronizada e estereotipada, outras mais maleável e criativa.

Dessa forma, o plurilinguismo carece do diálogo entre diversos campos (histórico e social) e a estratificação da linguagem, realidade viva, que enquadra diferentes gêneros discursivos. É impossível a apreensão total dessa categoria. Por isso, Bakhtin não propõe uma tipologização de gêneros do discurso. Mas a natureza do enunciado não permite a manifestação de todas as potencialidades de um determinado gênero do discurso. É só lembrar que nem todos os romances são iguais, apesar de possuírem a mesma arquitetura.

O terceiro e último ponto das particularidades constitutiva do enunciado, diz respeito à *relação da enunciação com o próprio locutor* (com o autor da comunicação) *e com os outros parceiros da comunicação verbal*. O enunciado representa a instância. Constata-se, a partir disso, que o enunciado é um elo da cadeia da comunicação. Representa, assim, a instância ativa do locutor nas esferas do objeto do sentido. Os problemas de execução que o objeto do sentido implica para o autor determinam a escolha dos recursos linguísticos e do gênero do discurso. Determina, a partir da fase inicial do enunciado, as particularidades do estilo e composição.

A linguagem penetra na vida por meio de enunciados concretos e, por meio de enunciados, a vida se introduz na linguagem. Como *os gêneros* estão vinculados às atividades humanas, pois os seres humanos agem em determinadas esferas de atividades, implica-lhes a utilização da linguagem em forma de enunciação.

3.3.1. Atividades humanas: os gêneros do discurso

A teoria dos gêneros tem despertado muito interesse àqueles que se dedicam ao estudo da interação humana. Essa teoria conduz os interessados à explanação da língua, levando-os à seguinte reflexão: por que e como os membros das comunidades discursivas utilizam-se da língua para atingir seus propósitos? O contato com os mais variados gêneros induz o sujeito a adquirir competência para optar por este ou aquele gênero, de acordo com sua necessidade, proporcionando-lhe uma interação conveniente a cada prática.

Considerando-se que a utilização da língua acontece em várias esferas, de forma heterogênea, assim também acontece com os gêneros que estão intimamente ligados a diversas situações da vida social, e isso vai marcando e determinando sua existência, suas características temáticas, composicionais e estilísticas.

Todavia, vários são os sentidos atribuídos ao termo “gênero”. Amplamente utilizado no campo da retórica e da literatura, no entanto é na visão bakhtiniana que fica clara a sua importância. Com ele, o termo ganhou expressividade, conceito e ampliação de seu significado. A concepção de gênero centrada na forma estática e rígida com propriedades formais fixas e imutáveis dá lugar a uma concepção pautada na construção das relações pessoais e sociais, nas quais o sujeito age de acordo com os recursos disponíveis, utilizando-se do que historicamente foi elaborado e que se ajusta à finalidade pretendida. A esse respeito, Bakhtin (2000, p.280) assevera:

> Estudaram-se, mais do que tudo, os *gêneros literários*. Mas estes, tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais contudo têm em comum a natureza *verbal* (linguística). (Grifos do autor)

A definição de gênero, segundo o pensador russo, parte do princípio de que toda sociedade constrói seus próprios enunciados. Os gêneros discursivos são produto das atividades comunicativas e estão inseridos diretamente no contexto

sócio-cultural dos sujeitos. À proporção que os sujeitos de determinado grupo social deles necessitem, serão utilizados.

A relação entre os gêneros discursivos e a comunicação humana é estreita, sendo um processo contínuo e dinâmico que deriva das atividades humanas. Então, a noção de enunciado atrela-se aos gêneros do discurso. A existência de gêneros marca a natureza social da produção discursiva, materializada no enunciado. Portanto, não podem ser apreendidos fora das esferas da ação. Fiorin (2006, p.61) argumenta que: “Essas esferas de ação ocasionam o aparecimento de certos tipos de enunciados, que se estabilizam precariamente e que mudam em função de alterações nessas esferas de atividades”.

Um gênero jamais se apresenta em sua totalidade, mas as manifestações socioparticulares do enunciado, juntamente com a interconexão da linguagem com a vida social, são estabelecidas pelo gênero. Reitera-se, portanto, que o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal, podendo ser separado dos elos anteriores que a determinam e provocam reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica.

Sob essa perspectiva, o diálogo só pode ser realizado caso existam enunciados, e o sujeito só pode existir por meio das vozes que enuncia, isto é, através dos enunciados que produz. Logo, segundo Bakhtin (2000, p. 318): “O enunciado é um fenômeno complexo, polimorfo, desde que o analisemos não mais isoladamente, mas em sua relação com o autor e enquanto elo na cadeia da comunicação verbal”.

A relação dos gêneros do discurso com a comunicação humana permite vínculos estreitos, contínuos, em processo dinâmico, derivada das várias e inesgotáveis atividades humanas. A comunicação serve de relação entre o enunciador e o enunciatário. Os gêneros, funcionando como um código através de suas formas relativamente estáveis, desempenham a função de unir os sujeitos.

Esses sujeitos da comunicação apresentam diversos valores sociais, em momentos e espaços diversos. Necessitam, pois, que seus discursos sejam entendidos como prática social, como relação intersubjetiva. Não podem ser estudados por meio de uma classificação ordenada, selecionada por meio de

características comuns, visto que esses sujeitos são passiveis de mudanças que podem transformar essas estruturas.

Em *Discurso na vida e discurso na arte (1926)*, o círculo de Bakhtin discute a interligação de enunciado artístico e enunciado do cotidiano. Isso deriva do pensamento bakhtiniano quando afirma que os gêneros literários não foram estudados no seu contexto sócio-histórico-cultural, levando em conta as diferentes atividades humanas.

Sob esse foco, Bakhtin considera que tanto os enunciados artísticos quanto os enunciados do cotidiano concebem as palavras carregadas dos valores sociais e estão orientados para os valores axiológicos de certa sociedade. Logo, para esse pensador, ambos os discursos são produtos de interação verbal e estão intimamente associados aos três elementos que os compõem: autor/enunciador, o herói e o ouvinte/enunciatário. Dessa maneira, mesmo levando em conta as diferenças existentes entre os discursos da vida e da arte, não dissocia vida e arte, comunicação e literatura.

São essas diferenças que possibilitam a criação de novos gêneros ou o processo de hibridização que induz a novas perspectivas e concepções de gêneros. Assim Bakhtin (2000, p.279) declara:

> A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitos, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa.

Os gêneros se imbricam e se interpenetram para constituírem novos gêneros. Daí a imensa pluralidade de gêneros e seu caráter sócio-histórico. Não existe, de fato, uma receita pronta para se chegar à denominação dos gêneros, por isso, em muitos casos, só se pode determinar com precisão de que gênero se trata a partir do local em que o discurso aparece.

Outro fator preponderante na identificação de um gênero está na grande dificuldade em se identificar e delimitar o início e o final dos discursos como entidade empírica.

Para que se compreenda a diversidade dos gêneros, é necessário, antes de tudo, colocar-se no lugar do outro, identificar-se com o outro, a partir dos seus valores sociais, de seu contexto espaço/temporal, depois voltar-se para seu lugar, seus anseios e desejos. Nesse âmbito surge um espaço dialógico entre os sujeitos do processo da comunicação, cujo resultado são as atitudes responsivas que funcionam como um elo.

3.3.2. Elementos constituintes do gênero

Partindo-se do pressuposto de que os gêneros discursivos são constituídos por enunciados relativamente estáveis que atendem às necessidades da interação verbal, então, eles devem contemplar-se de alguns elementos que possibilitam as mudanças, as transformações dos enunciados, ou seja, a heterogeneidade dos gêneros, visto que eles estabelecem uma conexão da linguagem com a vida social.

Essa possibilidade pode partir dos elementos constitutivos do gênero como *o estilo*, *o conteúdo temático e a construção composicional*, pois estão ligados aos valores e funções do processo de comunicação. Cada esfera da utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, que são os gêneros. Conforme Fiorin (2006, p. 61): “Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades”.

Em se tratando de estilo, várias são as concepções a respeito. Há concepções que se pautam na estilística tradicional, considerando-a como atividade individual; há outras que se centram na pessoa do enunciador, em que não há lugar para a intersubjetividade. Em algumas o caráter normativo das figuras retóricas, que permeiam várias teorias sobre estilo, indicam uma classificação de “bom” ou “mau” estilo. Enfim, os conceitos giram em torno da individualidade, funcionando como modo, desvio do sistema da língua, um paradigma comum a todos, como complemento gramatical, apenas.

Todavia, para trabalhar o estilo das Toadas do Bumba-meu-boi, cujos enunciados dependem das relações intersubjetivas e apresentam uma linguagem carregada de valores sociais e culturais, necessita-se de uma perspectiva de estilo que vá além dos recursos linguísticos, ampliando formas de uma análise que leve em consideração os sentidos construídos por diferentes linguagens.

Compactua-se, então, com a teoria de Bakhtin quando percebe estilo não como uma mera busca de traços estilísticos presentes em discursos literários, na perspectiva de outros teóricos, mas como possibilidade de escolhas para a construção do enunciador, que possa responder a outros enunciados no bojo da comunicação verbal. A concepção de estilo, nesse caso, abre espaços para além da simples busca de traços que discutem a expressividade de um indivíduo. Segundo Brait (2007, p.98): ”Essa concepção implica sujeitos que instauram discursos a partir de seus enunciados concretos, de suas formas de enunciação, que fazem história e são a ela submetidos”.

Essa concepção implica discursos e sujeitos em atividade, em movimento. Uma concepção de linguagem que evidencia as peculiaridades discursivas e favoreça uma melhor compreensão a seu respeito.

O estilo constitui-se por uma seleção de meios lexicais, fraseológicos e gramaticais, em função da finalidade que a comunicação exige, isto é, de acordo com a finalidade, o enunciador usa formas ou estilos como o oficial, o familiar, o íntimo, o neutro, enfim, para que o enunciatário presuma ou conceba a compreensão ativa do enunciado. É uma ação responsiva do enunciado.

Nesse intuito, levando-se em consideração as várias possibilidades da ação humana, emergem vários estilos que comportam um repertório de gêneros do discurso. Por meio desses gêneros, o estilo vai se moldando e, de acordo com o padrão, adquire maior ou menor individualização. Se a forma for mais padronizada, limita-se apenas à escolha dos recursos linguísticos; caso seja menor, a padronização favorecerá a individualização do gênero, incluindo-se aqui os literários.

Isso não quer dizer uma norma, uma regra, visto que o conceito de gênero considera como princípio a relatividade de sua estrutura. Logo, está aberto à mudança, à transformação, à história do gênero: “o gênero une estabilidade e

instabilidade, permanência e mudança". (FIORIN, 2006, p. 69). Segundo o pensador russo, os gêneros não são nem totalmente determinados, nem aleatórios.

O conteúdo temático pode ser entendido como aquele que se refere ao objeto do discurso, àquilo que é dizível por meio do discurso, enquanto que a *construção composicional* está voltada para as estruturas discursivas, semióticas ou estruturais que compõem um texto inserido em determinado gênero.

Conforme os postulados bakhtinianos a respeito dos gêneros, todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana.

Constata-se que a utilização da língua é extremamente heterogênea e, por conseguinte, os gêneros também o são, uns considerados gêneros primários como aqueles constituídos em situações de comunicação, ligados a esferas sociais cotidianas de relação humana e outros secundários como aqueles que se referem a outras esferas de interação social, mais complexas, algumas vezes mediadas pela escrita, de modo que possam absorver e transmitir os gêneros primários.

Essa composição de gênero não é estática, fixa, antes reconhece que os gêneros estão sempre sujeitos à mudança que os determina de acordo com os procedimentos de organização verbal, as práticas sociais, as transformações sociais e outros fatores. Além do mais, essa noção de gênero não está relacionada com determinado tipo de texto, quer seja narrativo, descritivo, dissertativo, argumentativo ou injuntivo. Essa noção vai além da simples estruturação, conteúdo e estilo de texto.

Admitindo-se que a língua se realiza por meio de enunciados orais ou escritos e que devem ser vistos na sua função no processo de interação, não se deve conceber os gêneros como formas fixas, estruturas rígidas, porque não se produzem enunciados fora das esferas de ação, determinados que são por sua especificidade e finalidade em cada esfera:

3.4. Do dialogismo

Todos os enunciados, no processo da comunicação verbal, mencionados anteriormente, são dialógicos. No momento de constituição de um discurso pelo enunciador (locutor), deve ser levado em consideração o discurso de outrem, presente no seu. Então, todo discurso é ocupado pelo discurso alheio. Logo, denomina-se dialogismo às relações de sentido existentes entre dois enunciados. No que se refere a tal questão, Morson&Emerson (2008, p. 67) acentuam que:

> A terceira preocupação recorrente de Bakhtin, além da prosaística e da não-finalizabilidade, é o complexo de idéias que ele denomina "diálogo". Ele usa o termo em tantos contextos e sentidos tão diversos que muitas vezes a palavra parece desprovida de uma significação clara.

Em todo caso, o diálogo[62], para o pensador russo, é um tipo especial de interação. Algumas vezes foi tomado como sinônimo de interação, às vezes também como interação verbal.

Na obra *Marxismo e filosofia da linguagem (1929),* Bakhtin/Voloshinov aponta para o fato de que a enunciação não existe para a Linguística, o que existe são os elementos do sistema, as formas isoladas. Nessa obra, estão contidas as principais pressuposições que alicerçam suas outras produções.

Tal obra representa, portanto, um marco, uma mudança nos estudos da linguagem. Bakhtin empenha-se a descrever a linguagem de modo que o diálogo consista numa categoria articuladora do seu pensamento e que não seja apenas um ato subsequente de combinação, mas que seja um ponto de partida. Para Brait (1999, p. 11), o caráter dialógico da linguagem:

> É um conceito que desempenha papel fundamental no conjunto das obras de Bakhtin, funcionando como célula geradora dos diversos

[62] Cf. Morson & Emerson (2008, p. 68): "No sentido que Bakhtin lhe conferia, diálogo não pode ser equiparado a debate, nem tampouco é equivalente a 'diálogo expresso composicionalmente', ou seja, a representação sequencial das vozes transcritas num romance ou numa peça. Bakhtin também nos alerta para não confundirmos o diálogo com contradição dialógica".

> aspectos que singularizam e mantém vivo o pensamento desse produtivo teórico.

Bakhtin inicia seus estudos sobre dialogia a partir de sua teoria sobre língua, bem distante do papel que a linguagem assume para Ferdinand de Saussure. Bakhtin valoriza a fala, a enunciação como prática social e não como algo individual. Para ele, a enunciação é uma réplica do diálogo social, é a base da língua; sua natureza é social, ideológica e não existe fora de um contexto social, visto que a língua reflete as relações sociais dos falantes.

Mas o que realmente Bakhtin pensava era constituir uma ciência que fosse além da linguística – uma translinguística[63] – para examinar o funcionamento real da linguagem, tendo como objeto de estudo o enunciado, isto é, que pudesse examinar as relações dialógicas entre eles. Após debruçar-se sobre a epistemologia das ciências humanas, patenteia que os enunciados, mesmo como acontecimentos únicos, podem ser objeto das ciências, visto que elas primeiramente operam sobre singularidades e somente depois fazem as generalizações sobre a forma e a função dos objetos singulares.

Destarte, conforme Fiorin (2006, p. 21): “o objeto da translinguística são os aspectos e as formas das relações dialógicas entre enunciados e entre suas formas tipológicas”. Segue seu pensamento afirmando que não é a dimensão que distingue a unidade da língua e o enunciado. Este é a réplica de um diálogo. Quando produzido, participa de um diálogo com outros discursos. O que limita sua dimensão é a alternância dos falantes; jamais existindo fora das relações dialógicas.

Já as unidades da língua são neutras e completas, porém não apresentam um acabamento que permite uma resposta. Elas não têm autor, não pertencem a ninguém. As relações entre elas são relações semânticas ou lógicas (relações de sinonímia ou antonímia). Quando ganham um autor, passam a constituir um enunciado. Nele, há pelo menos a presença de duas vozes, mesmo que não estejam no fio do discurso. Conforme Emerson (2008, p.149):

[63] Em algumas traduções das obras de Bakhtin, esse termo aparece como “metalinguística”.

> A ideia de “voz” é importante porque sugere imediatamente o “tom”, outro conceito-chave de Bakhtin. Mesmo antes de Bakhtin ter voltado sua atenção para a linguagem, o tom era uma categoria fundamental de seu pensamento. Em seus primeiros escritos, onde a categoria central é o “ato” (*postúpok*) e não a “palavra” (*slovo*), Bakhtin sustenta que uma característica constitutiva de todo ato é o seu tom.

Bakhtin considera que os enunciados devem ter autores e ouvintes. Só há relacionamento dialógico se houver um autor respondendo a um determinado enunciado. Mesmo que não haja autor que responda a uma dada obra, necessita-se e adota-se uma “voz”.

Responde-se dialogicamente a diferentes estilos de fala, caso se imagine um falante. Responde-se até mesmo a objetos inanimados, se expressarem a personalidade ou a ”voz” de alguém. É, então, o “tom” que testemunha a singularidade do ato e sua relação singular com o ator. Emerson (2008, p. 150) assevera: “esse algo novo que um ator confere às suas ações, ou que os interlocutores conferem a um enunciado, deve incluir sempre uma postura avaliativa”. O “tom” contém uma marca de individualidade.

Emerson (2008, p. 150) prossegue com esse pensamento assegurando que “tanto Volochínov quanto Bakhtin observaram que as pessoas frequentemente têm as suas palavras favoritas (heim, bem), tipicamente esticadas ou dobradas para servir como um veículo de entonação melhor”. Os gestos também contribuem par uma entonação silenciosa. Assim, gestos e palavras, mesmo considerados sem sentido, constituem enunciados completos e expressivos.

As palavras também não são neutras. Quando inseridas num determinado discurso, trazem um sentido já constituído. É justo esse sentido constituído que mostra o discurso *outro*, revelado como a fala do outro. Nesse processo, a palavra como elemento da enunciação não se desvia de sua trajetória, nem se livra da influência dos contextos concretos que integrou:

> Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta de aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz do outro e repleta de voz do outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. (BAKHTIN, 2008, p. 232).

Toda compreensão é carregada de resposta. Compreender é participar do diálogo com um discurso, como também com seu destinatário. Isso acontece sempre em uma situação de comunicação e ainda com outros discursos sobre a mesma questão. As toadas são assim a materialização da compreensão ativa sobre algum tema. Em seus diálogos, outras compreensões responsivas ativas ajudam a dar respostas, participam de um diálogo com determinado discurso e também com seu destinatário, numa situação de comunicação.

O caráter responsivo da linguagem, impregnado da palavra do outro, tanto como resposta à retomada da falha alheia, é que constitui o dialogismo na linguagem. Desse modo, a dialogia não é a alteridade entre dois falantes empíricos, porém é a presença de um dizer de natureza histórico-social que permeia o discurso. Para Bakhtin, a palavra se pauta em duas extremidades que é o locutor e o interlocutor. A língua, assim, é formada por uma interação verbal.

Tendo como pressuposto o *tom,* outra característica do enunciado se evidencia. Segundo Bakhtin, há ainda, além da segunda pessoa, a terceira pessoa em todo enunciado: o superdestinatário (*nadadresát*).

Antes de tecer algum comentário sobre o assunto acima, volta-se à questão das vozes que aparecem nas relações dialógicas. Bakhtin leva em consideração as vozes sociais e individuais que permitem examinar os fenômenos da fala cotidiana, moldados pela opinião do interlocutor imediato ou pela reprodução da fala do outro, que tenha uma entonação distinta da que foi utilizada, a saber: a irônica, a desdenhosa, a reprovadora, etc. Logo, os conceitos de individual e de social não são estanques. Fiorin (2006, p. 27) destaca que:

> Em primeiro lugar, o filósofo mostra que a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é social. Em segundo, explica que todo

> enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja presença é percebida mais ou menos conscientemente, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista sempre como correta, é determinante da produção discursiva.

A identidade do superdestinatário[64] é variante, isto é, pode variar de grupo social para grupo social, de uma época para outra ou de um lugar para outro. Todavia Bakhtin não exemplifica o superdestinatário, mas caso se tome um discurso cotidiano entre duas pessoas, é possível voltar-se para uma terceira pessoa por meio da réplica.

Assim, afora o locutor (o primeiro), o autor das enunciações, há sempre o destinatário ou interlocutor (o segundo) de quem o autor da produção verbal aguarda e imagina uma compreensão responsiva ativa. No entanto, o locutor presume um superdestinatário superior (o terceiro), no qual a compreensão responsiva é absolutamente exata, pressuposta num determinado tempo histórico.

Na prática cotidiana, percebem-se todos os matizes nos discursos daqueles que estão ao redor, desde o sutil deslocamento de entonação até a mínima descontinuidade de vozes no discurso alheio. Nessa prática, o discurso se faz repleto das palavras dos outros, imbuindo-se, imbricando-se integralmente, concordando ou discordando parcial ou totalmente. O ser humano vive o processo do universo das palavras do outro. A palavra só adquire expressão sob a visão do outro e do eu, originada a partir da relação entre a palavra e a realidade concreta dos falantes numa situação real.

O sujeito, na perspectiva bakhtiniana, não se assujeita aos discursos sociais. Tal explicação confirma algumas razões de não se poder considerar o diálogo segundo o modelo de um roteiro como um diálogo expresso composicionalmente, quando um discurso segue a outro.

É através das vozes sociais, impregnadas na interação viva, que a singularidade universal se manifesta, tornando cada ser humano social e individual. Então, num funcionamento real da linguagem, com todos os objetivos e

[64] Fiorin (2006, p. 27) destaca que superdestinatário é o determinante da produção discursiva. Sua compreensão responsiva é vista sempre como correta. Sua identidade varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra. Logo, ele não é determinado, ora ele é Igreja, ora é ciência. Seus enunciados são sociais e não se dirigem apenas aos enunciatários imediatos, mas a um "terceiro", ou seja, um superdestinatário.

nuances invisíveis, com múltiplos enunciados em circulação sobre variados temas, atuam várias forças centrípetas e centrífugas. Fiorin (2006, p. 31) a esse respeito postula que: “com os conceitos de forças centrípetas e forças centrífugas, Bakhtin desvela o fato de que a circulação das vozes numa formação social está submetida ao poder”.

Esses jogos de poder são manifestados pelas forças centrípetas, as que, apesar de serem qualificadas como monologizantes, não deixam de ser dialógicas. Segundo Faraco (2009, p. 70): “elas também constituem um gesto responsivo no oceano da heteroglossia. Em outras palavras, a atitude discursiva monológica é intrinsecamente dialógica – como, aliás, na concepção do círculo, todas as manifestações verbais”.

Todas as relações de poder, incluindo-se as do dia-a-dia, as tradicionais ou as políticas, estão em causa, visto que não há neutralidade no jogo das vozes. Essas vozes não circulam fora do exercício do poder.

Resta dizer que não há fronteiras para o contexto dialógico, que se lança num passado e num futuro limitados. Mas nunca estão fixados, concluídos ou finalizados de uma vez para sempre. Constantemente eles se transformarão e se renovarão no transcorrer de todo diálogo futuro, num novo contexto.

Até aqui se considerou o dialogismo que não se mostra no fio do discurso. Mas Bakhtin também usa o termo “diálogo” num segundo sentido, que incorpora, pelo enunciador, a voz de outros no enunciado. Em outras palavras, permite que certos enunciados sejam dialógicos e outros não-dialógicos, isto é, monológicos. São as maneiras de mostrar visivelmente os discursos alheios no seu próprio enunciado.

Então, no primeiro sentido de dialogismo, Bakhtin não considera as vozes alheias e as aspas como tarefas do enunciado. É no segundo sentido que ele considera o próprio modo de constituição do enunciado, ou seja, o segundo sentido é o funcionamento real da linguagem, partindo da absorção do discurso alheio no próprio enunciado.

Isso acontece quando o discurso alheio é citado nitidamente (discurso objetivado) e quando o discurso é bivocal, não havendo separação do discurso citante e do citado. Para Bakhtin (2006, p. 150), o discurso citado "é o *discurso no discurso*, *a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, *um discurso sobre o discurso*, *uma enunciação sobre a enunciação*". (grifos do autor)

Acontece então que o discurso citado não pode ser estudado isoladamente do contexto narrativo. É necessário que haja subordinação de um em relação ao outro. Esse discurso reflete as relações inter-sociais dos sujeitos na comunicação verbal, conservando a integridade do discurso citado (estilo linear). Bakhtin (2006, p. 150) destaca que:

> O discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo. É a partir dessa existência autônoma que o discurso de outrem passa para o contexto narrativo, conservando o seu conteúdo e ao menos rudimentos da sua integridade linguística e da sua autonomia estrutural primitiva. (Grifo do autor)

O outro modo de inclusão do discurso do outro no enunciado permite ao autor infiltrar seus comentários e suas réplicas. As fronteiras entre eles são apagadas e o contexto absorve o discurso citado (Estilo Pictórico). Existe ainda uma variedade de tipos de discurso que se enquadram nesse discurso, no qual pode introduzir suas entonações, humor, ironia etc.

O terceiro conceito de dialogismo considera a subjetividade constituída pelo conjunto das relações sociais de que participa o sujeito: Fiorin (2006, p. 55) afirma: "O princípio geral do agir é que o sujeito age em relação aos outros; o indivíduo constitui-se em relação ao outro. Isso significa que o dialogismo é o princípio de constituição do indivíduo e o seu princípio de ação". Logo, o sujeito não é submisso às estruturas sociais, nem é uma subjetividade autônoma em relação à sociedade.

Um gênero jamais se apresenta em sua totalidade, mas sempre a partir de manifestações socioparticulares do enunciado e a interconexão da linguagem com a vida social é estabelecida pelo gênero.

Toda essa discussão faz com que se perceba a importância que essas categorias desempenham na construção teórica desse trabalho. Por meio dos aspectos constitutivos do funcionamento da língua, da natureza linguística, edificam um *continuum* entre os vários aspectos formais e funcionais do discurso, cujo objetivo maior é atingir a comunicação por meio do uso da linguagem, englobando a análise do texto e do discurso, a descrição da língua e a visão da sociedade.

Todas as categorias e conceitos destacados neste capítulo são pressupostos para a análise das toadas. No entanto, pensá-las à luz das categorias do círculo bakhtiniano não significa reduzi-las, pois as toadas estão vinculadas a aspectos sociais, culturais e políticos, somados a vários discursos, incluindo o musical com ritmos cadenciados e variados, dependendo do “sotaque”, da região e da organização.

Para compreender como as categorias e conceitos são analisados e como se enquadram, no próximo capítulo, por meio de 12 toadas selecionadas, apresentar-se-ão algumas especificidades que, pelas características comuns, dizem respeito aos temas abordados, à estrutura, ao estilo e ao contexto de circulação e as determinam como um gênero do discurso.

CAPÍTULO IV

TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI: especificidades de um gênero discursivo

> *O gênero do discurso não é uma forma da língua, mas uma forma do enunciado que, como tal, recebe do gênero uma expressividade determinada, típica, própria do gênero dado. No gênero, a palavra comporta certa expressão típica. Os gêneros correspondem a circunstâncias e a temas típicos da comunicação verbal e, por conseguinte, a certos pontos de contato típicos entre as significações da palavra e a realidade concreta. (BAKHTIN, 2000, p. 312)*

4.1. As toadas de Bumba-meu-boi

Sob esse aspecto, pensar o enunciado, o dialogismo e o gênero das toadas de Bumba-meu-boi não significa restringir o estudo apenas a essas categorias, visto que os aspectos políticos, históricos e sociais vinculados a esses discursos podem ser avaliados do ponto de vista de várias categorias do pensamento do círculo de Bakhtin. Porém, para efeito de melhor exposição e explanação, assim como para delimitação do campo da pesquisa, este trabalho, restringir-se-á ao emprego das categorias enunciado, dialogismo e gênero. Salienta-se ainda que, no decurso da análise das toadas, no capítulo V, busca-se evidenciar como tais categorias encontram-se intrinsecamente relacionadas. Por isso, é necessário que se conheça não só o enunciado, mas o contexto da enunciação. Segundo a concepção do Círculo, o enunciado é objeto relevante em uma proposta de análise linguística, por ser uma unidade da comunicação discursiva e por permitir entender que, na produção de sentidos, as posições, os lugares e as condições que as pessoas ocupam interferem de modo considerado no significado produzido. O enunciado, portanto, constitui o resultado da interação de ao menos dois indivíduos socialmente organizados.

Nas toadas de Bumba-meu-boi, essa realidade liga-se à natureza social e histórica do enunciado, elemento determinado pela situação e pelos participantes do ato de fala, assim como pelas pressões sociais às quais estão submetidos os interlocutores no processo de comunicação. Não há enunciado isolado, pois essa unidade é parte de um processo de comunicação contínuo em que há sempre um ser falante e um ser ouvinte que se utiliza da língua no processo de evolução ininterrupta da interação verbal. Trata-se, pois, de um elo na grande cadeia dialógica que só pode ser compreendido no interior dessa cadeia.

Logo, para esse propósito de interação real de comunicação, os cantadores ou toadores se utilizam da língua que se concretiza na atividade de cantar. A língua constitui-se como forma de prática social e se direciona para um objetivo. Nesse sentido, assim postula Antunes (2009, p. 35): “nenhuma língua existe em função de si mesma, desvinculada do espaço físico e cultural em que vivem seus usuários ou independe de quaisquer outros fatores situacionais”.

Os toadores/cantadores utilizam a língua concretizada em forma de enunciados (oral/escrito), as chamadas toadas, originados em uma dada esfera da atividade humana, dispondo de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação, isto é, de um gênero do discurso. Assim, enunciados e gêneros estão intimamente ligados.

4.1.1. O caráter dialógico da toada

Como produção da linguagem, as toadas realizam-se pela interação verbal, daí seu caráter dialógico, pois a comunicação dialógica constitui o verdadeiro campo da linguagem. As relações dialógicas, já discutidas anteriormente, perpassam toda a linguagem humana, sobretudo pela impossibilidade de se pensar o ser sem o outro. Nesse caso, a subjetividade tem um caráter social e intersubjetivo, ou seja, o pensamento humano só atinge sua autenticidade em situação de contato efetivo com o pensamento dos outros.

As toadas assumem relações dialógicas a partir das idéias de outrem, adquirindo forma e evoluindo por meio da interação contínua e permanente com o enunciado do outro. Por se entender que toda criação ou toda compreensão é sempre fruto de um diálogo, as toadas partem de uma relação de alteridade. Nelas, é permanente a presença do outro. Através dessa perspectiva dialógica, sua análise permite escutar as vozes que foram ou que estão emudecidas e nas quais há a presença da retomada de outros diálogos além dos diálogos das situações da vida cotidiana.

Portanto, as toadas devem ser observadas como um processo incessantemente ativo da comunicação dialógica. Devem ser consideradas não

apenas como uma instância cultural, mas também como um espaço discursivo, em que se confrontam diferentes vozes em seus processos de construção do texto, bem como em sua forma de efetivação como prática sócio-cultural, nas diversas esferas de atividade humana.

Entende-se, ainda, que se pode estudar e se pode refletir, de forma própria, a partir desse gênero, sobre o funcionamento real do uso da linguagem; como uma atividade sócio-histórica e não como um fenômeno abstrato e autônomo.

Pauta-se, para tanto, no uso da linguagem que pertence a uma esfera de atividade humana, a partir de seu conteúdo temático, de sua organização composicional e seu estilo próprio, em relação às finalidades que essa esfera de atividade exige. Suas frases ou versos são produzidos e executados através de um determinado acontecimento social, político ou de outra natureza. No decorrer do enredo, verificam-se hesitações, interrupções (próprios da oralidade), resultantes de sua produção.

Essas observações preliminares sobre o uso da linguagem das toadas e seu vínculo com a atividade humana abrem espaços para uma discussão sobre os dados históricos que fornecem e suscitam um novo olhar sobre elas. Possibilitam mudança, troca e hibridação, além de contribuir para a lógica espaço/tempo que reflete as características da sociedade, da cultura da época, dando conta do engajamento da realidade nas diferentes evidências do mundo.

4.2. Do gênero toada: algumas definições

As origens históricas da toada não são bem definidas. Há os que afirmam que se originou das cantigas trovadorescas; dos Fados portugueses e dos cantos Pastoris. Coutinho (1968) reconhece que as formas populares da literatura têm um papel evidenciado no ramo dos estudos literários e assinala o apreço dado às contribuições da ciência folclórica, partindo do estudo dos temas e das formas da literatura oral.

Esclarece também que o folclore não é uma disciplina literária, mas seu material constitui o fundo comum das tradições e pode transformar-se nos “materiais primários da literatura”. Então, segundo ele:

> O lirismo brasileiro mergulha as raízes até as trovas populares cantadas pelos primitivos trovadores das cidades e dos sertões, quando os homens simples, que começavam a aglomerar-se na Colônia, procuravam expandir suas alegrias ou manifestar as suas tristezas e temores diante dos fatos novos, às vezes hostis, que a natureza lhes punha diante, sugestionando-lhes a imaginação. (COUTINHO, 1968, p. 51)

Sob esse prisma, o estudo desse material folclórico constitui o “lençol inconsciente” do povo brasileiro, “de origem lusa, negra, índia e mestiça, amalgamando ao longo dos quatro séculos de existência, servirá por certo para aclarar muitas derivantes novelescas ou líricas”. (COUTINHO, 1968, p. 51). Tanto é que a função dessa poesia popular e das tradições populares, no Romantismo, foi muito significativa para o “desabrochar” do lirismo.

Atualmente, a etnomusicologia volta-se para a mesma área que tanto incomodou Mário de Andrade, poeta e professor de música, que articulou em seus ensaios os valores contidos em músicas, cantos e danças populares do Brasil. No período compreendido entre o final de 1928 e início de 1929, em sua viagem pelo Nordeste, fez registros etnomusicológicos, através de partituras, das melodias e das letras de cantos de Coco, Boi, Congos e de outros gêneros, com a contribuição de Antonio B. de Araújo Lima e Câmara Cascudo do Rio Grande do Norte.

Em 1938, organiza a Missão de Pesquisas Folclóricas e através dela, chega ao Maranhão. Registra, erroneamente, segundo estudiosos, Tambor de Crioula e Bumba-meu-boi como gêneros mágico-religiosos. Mas sua contribuição é muito importante. Em suas obras, encontram-se relatos únicos sobre cantos e danças populares do Brasil, documentados em partituras musicais e esquemas coreográficos, que acompanham os textos. Essa contribuição histórica enfatiza que a toada, à luz da tradição literária, tem seu espaço significativo dentro dessa tradição, pela sua colaboração como fenômeno autônomo, não subordinado, e equivalente às outras formas de lirismo com as quais se relaciona.

Resgatar esse gênero é justificar a possibilidade de recuperação e consolidação da memória musical do povo. Por meio dos períodos históricos, marcam simbolicamente um imaginário social povoado de sons e versos de narrativas cotidianas e personagens que encerram desde o lirismo amoroso até reivindicações políticas. Não só as toadas, mas também outras músicas produzidas no Brasil até a segunda década do século XX, como as modas, cateretês, chulas, emboladas e batuques que seguem esse padrão e, quase sempre, reinventam o dia-a-dia.

A transcrição escrita da vitalidade oral das toadas é tarefa desafiadora. Mesmo porque seu registro escrito, conforme Bueno (2001, p. 51): “fez parecer acessório e adjuvante a textualidade das palavras impressas”. Assim mesmo, é de fundamental importância a análise desse gênero oral, considerado também gênero folclórico, como forma de documentar esses discursos e de recuperar a produção de significados e sentidos sociais que carregam em si.

De modo mais geral, é a partir dessa feição que se projeta e se destaca esse gênero musical, em que a melodia tende a ser simples e melancólica. Seu verso é cantado de modo claro e bem cadenciado. Embora carregue a melancolia, a toada não é um tipo de canção caracteristicamente romântica e, de acordo com alguns pesquisadores, está mais para um estilo contemplativo. Então, é um gênero de canção lenta, com caráter narrativo e melancólico.

Outro valor também atribuído é como expressão usada no cerrado, mas precisamente no Triângulo Mineiro e adjacências com o sentido que se refere ao ritmo de trabalho. Dependendo do preço da capina, a toada vai se modificando, ou seja, capina normal, toada mais barata; capina mais rápida, toada mais cara. Todavia, entre os vaqueiros são canções com melodias e versos simples, tendo maior foco na sonoridade.

Para os estudiosos, a toada é um gênero musical mais universal de que se tem conhecimento e não se pode associá-la a nenhuma região específica ou a um único estilo na escrita musical e poética. Tanto é que cada região brasileira desenvolveu particularidades próprias. Desse modo, no Amazonas, no Pará, no

Maranhão, no Rio Grande do Sul e em outros Estados, cada qual desenvolveu um estilo peculiar de toada.

Evidencia-se que o gênero não é de origem urbana, devido às letras que evocam a beleza bucólica e romântica da paisagem, em suas cantigas melancólicas, sentimentais, tendo quase sempre o amor como tema, em quadras e refrões. Não deixa de ser uma manifestação de lirismo popular com alguma influência do Fado. Alguns a comparam com o *aboio*[65] que são músicas curtas, a maioria de quatro versos apenas. Gradualmente incorpora elementos estilísticos de gêneros disseminados pela indústria cultural.

No *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*[66] a definição de toada é vaga, reforçando a idéia de manifestação popular carregada de melancolia. Conforme o *Dicionário UNESP de Português Contemporâneo* (2004, p.1360): "é uma cantiga de melodia simples e dolente que pode ainda significar rumor, ruído, som e ritmo". Observa-se que suas definições são parecidas, com poucos acréscimos.

4.2.1. Da lírica das toadas

A toada do Bumba-meu-boi do Maranhão é um gênero que tem características peculiares, pela sua extensão melódica, o que a destaca das demais toadas de "Bumbas" existentes em outras regiões, tornando-a um gênero com estilo diferente, pouco comum nos gêneros folclóricos. Segundo Bueno (2001, p. 225-226):

> Abrange saltos de extensão longa com a oitava. Essa extensão melódica, com o domínio virtuoso dos saltos tonais passionais, é pouco comum nos chamados gêneros folclóricos e aproxima as toadas a gêneros de canção popular brasileira, com mecanismos de composição semelhantes.

Seu conteúdo aponta para as qualidades caracterizadoras do gênero, pelo ritmo e forma passional de cantar. São geralmente cantadas pelo Amo e respondidas por um coro ou "batalhão" de brincantes. Suas letras são descrições cotidianas, tanto

[65] Clima que existe na tarefa de conduzir o gado pelos pastos. É o termo utilizado pelos vaqueiros nordestinos para comandar suas toadas.
[66] HTTP://.dicionariompb.com.br/ acesso em 4 de jan. de 2011.

em nível do léxico quanto da sintaxe, incluindo-se no nível de linguagem popular. Seu aspecto formal apresenta diferentes tipos de rima e de versos. Não há uma métrica a ser seguida em sua composição, sendo normalmente, nesse sentido, espontâneas. A singularidade está na extensão melódica como observa Bueno (2001), quando confirma o estilo da canção maranhense em:

> "Lá vai meu Boi, lá vai.
>
> Foi agora que eu cheguei pra guarnecer".[67]:

Por meio dessa toada, Bueno (2001) consegue delinear esse estilo de gênero. Em relação ao estilo cancional maranhense, este é confirmado com o salto da oitava, na sílaba "-guei", "de cheguei":

> "Soa, então, a oitava ascendente àquela que ficou com base inicial da tessitura, a da sílaba "vai", e é por isso que denomino salto de oitava. Na verdade o salto presente em "que eu cheguei" é um arpejo de uma quinta passando pela sua terça maior". BUENO (2001, p. 92)

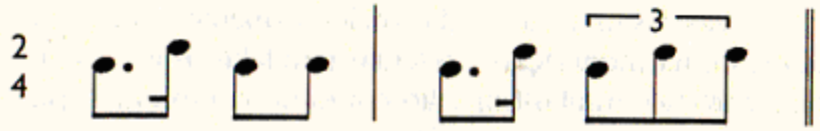
Para melhor visualização, Bueno (2001, p. 93-94) dispõe graficamente três características importantes, num registro etnomusical do "cantar boi":

[67] Cf. Bueno (2001, p.92): "Esta toada tem apenas dois versos, com esquema de repetição direta, ou seja, o coro repete a mesma linha do solo. Mesmo assim, encontram-se aqui os elementos-chave para a aprendizagem desse estilo cancional. A direção melódica ou tonema da sílaba que fecha o primeiro verso – vai – é descendente e evoca relaxamento da emissão vocal. É uma distensão controlada pela duração no tempo, longa e em diminuição. Em seguida, há uma boa pausa que permite respiração e ataque preciso no "Foi agora..." é emitido com boa elaboração rítmica, dando impressão de um sobressalto após uma tomada de fôlego. Isso porque ele começa na segunda nota de uma tercina, em seguida à pausa da primeira nota.

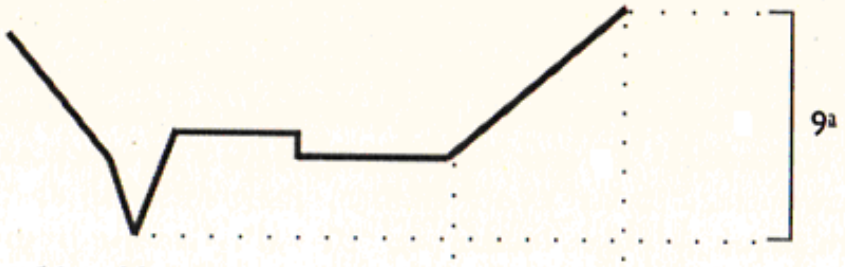
1 a pausa seguida de ataque em suspensão de tercina, em duas ocorrências seguidas.

". .**Lá va—êê. Foi a- go- ra que eu che - guei ...**"

Isso considerando a presença dessa mesma tercina na célula padrão dos "sotaques de Matraca" do Boi maranhense:

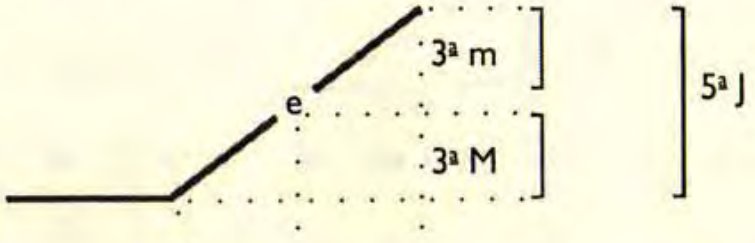


2. a tessitura em torno da oitava, mesmo numa toada pequena como essa, que atinge a nona, algo que remonta os aboios de vaqueiros com seus saltos entoativos extremos.



"... lá vaêê... Foi agora que eu cheguei..."

3. a quinta justa em arpejo que expõe terças (maior e menor) em progressão:



"...Foi agora que eu che- guei..."

No que concerne à relação entre essas características, observe-se o que Bueno (2001, p. 94) declara:

> Na análise corre-se o risco de tomar uma dessas características em separado, atribuindo-lhe papel tipificador, mas isso seria um equivoco. É a co-participaçào desses três fatores que confirma nessa peça, a musicalidade própria da toada de Boi maranhense, de par com a expressão e o conteúdo linguístico cantados.

Conforme se evidenciou acima, o estilo da toada de Bumba-meu-boi maranhense cria um modo peculiar de determinar e chamar as pessoas a participarem e responderem, em coro, a toada, por meio dos três elementos caracterizadores do ritmo e da melodia. Nessa premissa, a musicalidade, a expressão e o conteúdo linguístico são típicos das toadas de bumba-meu-boi do Maranhão.

4.2.2. Da Recepção

O momento da recepção estimula melhor estruturação e execução das toadas. Quando o “batalhão” as recebe e as compreende, pode opinar, contribuindo para que elas alcancem seus espaços na comunidade e no meio social. Concretiza-se, então, a ideia bakhtiniana de que todo enunciado já é em si uma resposta a uma circunstância verbalizada.

Logo, o “batalhão”, ao ouvir a toada e ao compreendê-la, de modo ativo, encontra um eco no discurso ou no comportamento do ouvinte, pois “cada sujeito falante possui, desse modo, um intuito discursivo que determina a formulação do enunciado, suas fronteiras e o seu tratamento de modo a torná-lo acessível”. (BAKHTIN, 2000, p. 290 - 291).

A partir desse momento, as respostas são dadas, ajustam-se os enunciados até que estejam prontos, acabados, até que todos possam entoá-los. No dia da primeira apresentação, todas as toadas já devem estar prontas para circularem não só no “batalhão”, mas em vários meios de comunicação. Muitas vezes são

necessários muitos ensaios para que se tenha intimidade com seus enunciados. Estes, que abordam sobre vários temas, inclusive os sociais, são sempre determinados pelo grupo.

O ritmo é ajustado pelo grupo de acordo com as necessidades que a toada apresenta: às vezes, há uma expressão que não se ajusta ou então está num tom mais baixo ou mais alto. São esses momentos importantes para sua adequação e concretude. Os enunciados se voltam a um destinatário imediato e também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva é determinada pela produção discursiva. Além disso o cantar da toada vai se socializando, ampliando-se com a dança numa produção, recepção e participação coletiva das pessoas que vão se aglutinando ao momento.

4.2.3. O processo de criação das toadas

As toadas nascem de um processo espontâneo em relação à métrica, mas dinâmico e ligado ao momento histórico. Como todo fenômeno da linguagem é originado das interações sociais, as quais constituem o sujeito e também são constituídas por ele, na medida em que um enunciado é formulado, há uma previsão de suposta reação/resposta do outro, posto que, de acordo com Bakhtin (2000, p. 320): “o índice substancial do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário”.

É a partir da historicidade que o sujeito e a linguagem devem ser considerados, ainda que o acontecimento enunciativo seja realizado no aqui - agora. Sob esse olhar, resgata-se o processo de criação das toadas por meio de um ritual que ocorre dentro do auto.

Tudo começa no primeiro ensaio dos grupos, que acontece no *Sábado de Aleluia*, cujas preparações preliminares partem da dança, da representação, da música e do texto. Hora em que os mais antigos se reúnem para cantar as toadas novas, que serão apresentadas no decorrer do ano. Trocam sugestões, tecem críticas, fazem adequação às rimas, depuram trechos para depois cantarem na primeira apresentação pública. Para Marques (1996, p. 118):

> É a alegria que impera neste momento. Para os brincantes calejados, a alegria é matar a saudade no re-encontro com o companheiro de cordão no ano passado; descobrir novas coreografias para a dança e para o auto; provar um pão com ovo, o mingau de milho, lavar o peritônio com tiquira, a catuaba ou o São João da Barra; descobrir uma nova paixão para a temporada; atravessar a noite sem se preocupar com o dia seguinte, experimentar um outro instrumento, ou simplesmente brincar, brincar e brincar até cair exausto de satisfação.

Essa é uma descrição da movimentação que toma conta do barracão ou terreiro no primeiro ensaio. Todos os participantes esforçam-se para que ele seja uma forma de relação/interação com o grupo, não havendo determinação de tarefas, nem funções. Conforme Marques (1996, p. 118): ”não há fora do cenário ritual do Bumba-meu-boi divisão de papéis, tarefas ou responsabilidades”. Entretanto, o Amo como organizador legitima o código da irmandade. Discute e esclarece as regras da boa convivência para que todos possam entender como funciona o grupo. Todos devem primar para que o ensaio seja bem sucedido: devem contribuir, dentro de suas possibilidades, para que a “brincadeira” [68] seja mais bonita que a do ano anterior.

O ensaio é o momento de discutir sobre as cores das roupas, o segredo dos desenhos feitos no couro do boi, a pertinência do tema escolhido para o ano em curso e outros detalhes que são importantes para que tudo saia conforme o desejado. Segue tomando forma, determinando e construindo ou confeccionando alguns detalhes importantes, fruto de um trabalho coletivo, para a apresentação do Bumba-meu-boi.

As toadas compostas anteriormente também são levadas para avaliação do coletivo, dos conhecedores do assunto, durante o ensaio. Muitas delas são compostas num repente, no calor do ensaio, pelo gosto coletivo, sem documentação. Conforme Zé Olhinho:

> Não anoto minhas toadas porque não tem necessidade, já que a toada do ano passado não nos interessa para esse ano. Nós não ligamos para documentação porque encaramos o negócio assim: se fulano gravou minha toada e vai cantar no Interior, em qualquer lugar, eu me sinto até satisfeito, elogiado. Mas hoje, o pessoal do Boi

[68] Cf. Cavalcanti (2006, p.17): É expressão nativa muito usada em vários folguedos brasileiros. O termo assinala, com propriedade, sua dimensão lúdica e festiva.

> de Orquestra são altos compositores, só falam em dinheiro e cobram para gravar uma toada deles.[69] (José de Jesus Figueiredo/ Zé Olhinho)

A maioria dos compositores não se importa com a reprodução de sua toada, não há uma disputa pela autoria, portanto sente-se contente por saber que suas toadas são cantadas por outras pessoas. Para Zé Olhinho, a toada reproduzida fora do seu contexto não tem grande repercussão, perdendo seu sentido. A criação dentro da brincadeira é o momento único e remete, por isso, ao conceito de enunciação, proposta pelo círculo de Bakhtin.

A esse respeito Bakhtin (2006, p. 115) esclarece que "tudo que é essencial é interior, o que é exterior só se torna essencial a título de receptáculo do conteúdo interior, de meio de expressão do espírito". Caso as toadas sejam cantadas por outra pessoa, seu conteúdo interior muda de sentido, porque se apropria de um novo cenário, de um novo contexto. Seu conteúdo de atividade verbal muda sua natureza, segue outro rumo, um novo compromisso.

Para fixação das toadas, considerando-se que geralmente no momento de sua produção não são escritas, alguns cantadores repetem-nas várias vezes, para que todos as incorporem e possam responder em forma de coro. Elas nunca estão definitivamente prontas que não possam receber uma crítica que as torne mais atraentes; sua composição desdobra-se a partir do primeiro momento, cantada pelo Amo. No entanto só atinge fixação depois de reinterpretada no conjunto. Bueno (2001, p. 90) assinala que "esse processo confere um valor cultural de transmissão oral socializada a cada uma dessas peças cancionais".

A familiaridade dos componentes do grupo com a extensão melódica das toadas é peculiaridade dos Bumba-meu-bois maranhenses. Isso faz com que os grupos se destaquem dos outros estilos brasileiros. Para Zé Paul[70]:

> Todo cantador de boi tem um santo, traz o dom de alguma coisa. Sinto quando estou fazendo a brincadeira da morte do boi, faço várias toadas e canto, depois não sei mais, são toadas do momento.

[69] Cf. *Memória de Velhos: Depoimentos* (1999, p.115)
[70] José da Costa de Jesus, cantador de toadas

> Morte do boi, para mim, é com toadas diferentes. (*Memória de Velhos: Depoimentos*, 1999, p. 171).

Assim, o enredo do Bumba-meu-boi é marcado pelo canto, pelas toadas. Estas só existem dentro do auto e a cada ano são renovadas. É da adequada articulação entre o auto e as toadas que se produzem as várias significações e seus temas. São composições simples e poéticas, refletindo diferentes eventos e diferentes atividades humanas, contando sempre alguma coisa interessante sobre a vida social e política ou mesmo sobre os Bumba-meu-bois e seus donos. Produzem efeitos e sentidos e sempre atendem às necessidades de cada grupo, de cada ”sotaque”. Logo, não se pode interpretar uma toada sem relacioná-la a seu contexto e às formas de produção e recepção. Conforme depoimento de Zé Olhinho:

> Toada a gente cria e faz. Tendo inspiração, é coisa rápida. Quando se tem certa convivência com a brincadeira, cantando em boi há muito tempo, fazer uma toadinha não é muito difícil. Qualquer pessoa pode fazer depende de querer [...]. Mas para a toada ser bem bonita, não é preciso que a letra dela seja bonita, é importante que ela tenha peso, firmeza e desembaraço. Dá energia na hora de cantar. (*Memória de Velhos: Depoimentos*, 1999, p.115-116).

Se os indivíduos não dominassem determinado gênero discursivo e tivessem de criá-lo no ato do processo da fala, com certeza haveria dificuldade na execução do processo. Logo, para esse toador/cantador, que tem habilidades com esse gênero, não é complicado compor seu texto. Torna-se fácil. Mas a facilidade só existe “quando se tem certa convivência com a brincadeira [...]”. É uma atividade na comunicação. A esse respeito Bakhtin (1990, p.68) assinala:

> Esta atividade da personalidade do criador, *organizada a partir do interior*, distingue-se substancialmente da personalidade passiva, organizada a partir do exterior, do personagem, do homem-objeto de uma visão artística, física e moralmente determinada, sua determinação é visível, audível, é uma determinação formalizada, é a imagem do homem, a sua personalidade exteriorizada e encarnada. Por outro lado, a personalidade do criador é invisível e inaudível, mas é interiormente experimentada e organizada como uma atividade que vê, ouve, se move, se lembra, uma atividade não encarnada, mas

> que encarna, e em seguida já está refletida no objeto formalizado. (Grifos do autor)

Parece claro que o toador/cantador pode até ouvir, ver ou permitir que sua toada seja cantada por outro, no entanto ninguém vai conseguir apagar o caráter único de sua criação, do momento único. É um acontecimento original, sensível, de interrelação da forma com o conteúdo. São criadas sempre observando o enredo, o tema e a ordem das funções abrangidas no decorrer do auto/comédia ou "matança", como muitos maranhenses preferem denominar esse momento.

Para a execução das toadas, também são necessários alguns componentes primordiais para o comando das apresentações. Um dos mais importantes é o cantador, cabeceira ou mandante, o que lidera o grupo, geralmente o Amo ou patrão do boi. Ele é quem introduz as várias fases do enredo.

Alguns grupos inclusive os de Zabumba, utilizam, como símbolo de poder do comando, o apito como constituição rítmica de toda a composição ou apenas como forma de sinalizar o início ou o término de cada toada. Além do apito, alguns grupos também utilizam o maracá. Segundo o Projeto Lira Jovem[71] (2008, p. 61):

> Em grande parte dos grupos de zabumba, a primeira unidade sonora de uma toada é a sinalização estridente do apito do Amo ou de outro cantador da brincadeira. O apito é tocado no início de cada música e em seguida inicia-se a execução vocálica e não-instrumental da composição.

Nessa situação, a dinâmica se faz a partir do cantador, ou seja, ele apresenta duas vezes toda a toada sem o acompanhamento dos instrumentos (foto abaixo). Depois repete a letra, só que agora com o acompanhamento do coro e da batucada, que completa a tessitura musical. Em seguida, todos os instrumentos em determinado momento entram: os pandeirinhos, a zabumba, os maracás e o apito, de acordo com o grupo ou "sotaque".

[71] Cf. Projeto Lira Jovem (2008, p.6): "idealizado por Osvaldo Souza e Jeová França, tem como principal objetivo incentivar a formação de novos cantadores nas diferentes tradições do Bumba-meu-boi maranhense através da realização de Festivais de Toadas em São Luís e em municípios do interior.

Foto: Emanuel Santos. Ensaio de toadas, no Barracão do Bumba- meu- boi da Turma de São João Batista ou Floresta. Cantadores: esquerda para direita: Manoel (perna), Marco Mendonça, Mundoca, Sá Viana, Mestre Apolônio, Anastácio, Felipe Pezinho. São Luís/ MA

A evolução de uma apresentação é ordenada de acordo com a execução de diferentes toadas. Os temas, assim como suas características, sentidos e designações vão se modificando de acordo com cada grupo ou “sotaque” e também nas diferentes regiões.

Em decorrência do tipo de “sotaque”, a dinâmica seguida no auto/comédia apresenta diferenças e pontos em comum. O “sotaque” é o termo que designa o estilo do Bumba-meu-boi, que abrange a lírica das toadas, o modo da dança ou da coreografia, os instrumentos musicais, a indumentária e outros detalhes que o diferenciam e o destacam. As toadas têm a competência de articular todos esses componentes no auto ou comédia.

Atualmente vários costumes estão desaparecendo em virtude das inúmeras apresentações e compromissos assumidos pelo grupo com o intuito de angariar recurso para o pagamento dos gastos. Cada “sotaque” canta sua própria história, alguns bem distantes do enredo tradicional do auto. Pela pressa de cumprir as várias apresentações de todos os convites, os grupos não dispõem de tempo para a representação do auto/comédia na íntegra. Logo, a ”matança” não é feita e, quando acontece, é de forma bastante breve. Por isso, a ênfase nas toadas e no batuque da

tropeada nos ensaios é muito importante, visto que despertam o interesse dos seus brincantes. A esse respeito assim se posiciona Carvalho (1995, p.110):

> De fato, hoje, o ensaio é, ao mesmo tempo, um momento de preparação e o início da própria festa. É o começo da "brincadeira" em que o bumba dança no "mundo da casa", ganhando forças para o "mundo da rua". Assim, o ensaio é o momento mais característico da festa popular, Pois aí a festa é de todos. Não há palco, nem platéia. É só a festa! Agora é esperar o que vem no calor do Batizado do tempo quente do São João".

De acordo com essa ideia, constata-se que o ensaio é um momento exclusivo para todos que acompanham o grupo. É um momento de muito entusiasmo e as toadas da temporada são responsáveis por esse entusiasmo. Além do mais, há, nos ensaios, também a preocupação de brincar, de divertir-se. De modo que até o dia 13 de junho os ensaios se sucedem. O dia de Santo Antônio é o dia do *ensaio-redondo* ou ensaio geral, o último ensaio.

Segundo a tradição, a partir desse último ensaio, nenhum Bumba-meu-boi toca ou se apresenta até a véspera de São João. Conforme Azevedo Neto (1997, p. 66): "Atualmente esta tradição está inteiramente esquecida. É comum ver-se um boi apresentando-se antes do dia de São João".

Como o palco é a rua, o terreiro, muitos são os espectadores que se misturam aos brincantes do grupo. Para que o ensaio tenha início, o Amo chama os "brincantes"ao som da toada, sempre lembrando que cada grupo tem sua forma de iniciar o ensaio, mas geralmente é com uma toada. E assim está marcado o início da série de toadas cantadas no decorrer da representação do auto ou comédia:

Cheguei neste terreiro,
viveiro não vá me estranhar
Ó vento! Espalha notícia na ilha
que nós começamos ensaiar
Eu quero ver a firmeza
da matraca e dos pandeiros
na hora que eu guarnicê meu pessoa.
(REIS apud MARQUES, 1996, p.119)

Os cantadores se esforçam em tirá-las[72], dentro da dinâmica do ensaio, geralmente enfatizando os acontecimentos marcantes ocorridos durante o ano, funcionando como uma espécie de jornal oral que leva informações ao povo:

> A gente canta várias toadas no ensaio e vai deixando sem nenhuma exigência que o pessoal escolha. Nós que faz nem sabe quais são as melhores cantigas. Os companheiro e a platéia é quem descobre, isso aqui é melhor, é mais fácil de cantar e canta mais, exige mais para se repetir, se interessa mais, aprende com mais facilidade. E desse jeito, vai se selecionando as cantigas mais quentes, né, e vai se formando um repertório de toadas do ano. (Palavras de um cantador apud CARVALHO,1995, p. 109)

Após a primeira apresentação pública, as toadas são fixadas de acordo com o gosto coletivo. As muito longas são mais difíceis de serem assimiladas. Quando isso acontece, assimila-se mais rapidamente o refrão. Algumas se consagram com mais rapidez pelo som, rimas ou devido à escolha das palavras que dão melhor melodia e um melhor ritmo. Confirma-se isso com um verso de uma toada do Bumba-meu-boi da Maioba (2006): “O forte da toada não é a letra é o som”.

As toadas também têm a pretensão de fazer com que a sociedade reflita sobre muitos aspectos representados simbolicamente pelo Bumba-meu-boi, pois sua dança e sua música simplificam e condensam vivências sociais e individuais, nascidas na cultura do povo e na dimensão de sua história.

4.2.4. Dos vários tipos de toadas

O ritual cumprido, em seu canto, pelas toadas, recriam ano a ano, no trajeto de apresentação, as evocações tradicionais, obedecendo ao repertório formado pela sequência de ordem crescente. Tem início com a toada de guarnecer (guarnicê), pequena toada para reunir o batalhão, ou seja, é para que os donos de Bumba-meu-boi preparem, fortaleçam, reúnam os brincantes para o início da “brincadeira”. Todos os detalhes devem ser providenciados inclusive a preocupação que os Amos têm

[72] “Tirar” toadas. Esse é um termo usado pelos cantadores de Bumba-meu-boi maranhense.

com a fogueira, nos ensaios e nas datas das festas, pois é quando os pandeirões vão ser afinados, isso se forem utilizados pelo grupo.

À medida que o tempo passa, outros participantes vão chegando, formando um círculo. Quando todos chegam, ele canta o guarnecer ou guarnicê. É, portanto, uma toada de convocação do grupo:

Ó vento norte, o vento norte
Que fez os arvoredo balançar
Eu estou cantando no meu lugar
Balancei meu maracá
É pra guarnecer meu pessoá.

(Dionise do Bumba-meu-boi do Maracanã, 1985)

Para os vários momentos da apresentação são necessárias várias toadas, mais ou menos um total de 10 a 15 melodias. Marques (1996, p. 120) assinala que: “são as toadas que determinam a passagem de uma estória para outra, de uma cena para outra, como contrapontos, sem que o conjunto se disperse”. São as toadas que determinam o início e o fim da apresentação do Bumba-meu-boi, assim como da coreografia da dança. Lima (1982, p.19) declara que é um privilégio assistir a certas exibições coreográficas que autênticos “virtuoses” do bumba-meu-boi oferecem:

> Não se pode descrever a beleza das posições, a agilidade e perfeita coordenação dos movimentos de um duo formado, por exemplo, de um vaqueiro e um boi. No meio da roda de brincantes, boi e vaqueiro se defrontam, calcando o chão com golpes certos de calcanhar. De repente, quando o batuque se acelera, o vaqueiro cola o ombro esquerdo do flanco do boi, quase na frente, à altura da cabeça do animal e, formando com ele um bloco único, acompanha-o no menor movimento. Os dois vão e vêm, mal tocando o solo, numa dança rapidíssima, ora este correndo de costas, ora o outro, sem falhas, sem erros, adivinhando-se mutuamente os pensamentos, as intenções, num sincronismo perfeito, matematicamente certo, sem colidirem entre si, nem abalroarem alguém daquele círculo pequeno disponível, os pés alígeros, levitando, como maçaricos pela areia, maré baixa, suas danças de amor.

Essa declaração permite imaginar uma visão real da apresentação; é uma forma de demonstrar com propriedade um profundo conhecimento da história e das

tradições vivenciadas pelo povo. É uma maneira única de divulgação completa e apaixonada do auto.

Constata-se, nessa prática discursiva, que os estudos bakhtinianos sobre a linguagem permitem maior visibilidade das peculiaridades discursivas, pela relação intercomunicativa que um enunciado mantém com os demais enunciados, pois a essência do funcionamento da linguagem é enquadrada pela relação dialogizante que um enunciado mantém com os demais enunciados, quer estejam próximos, quer distantes no tempo.

Logo, todos os discursos existentes em uma comunidade dialogam entre si, não só com os presentes numa conversação direta e concreta, mas com os que ocorreram no passado e com os que se farão no futuro. Esses estudos revelam-se produtivos para a compreensão das várias modalidades culturais porque tomam as manifestações discursivas sob o âmbito de entrecruzamento e interações recíprocas em dada circunstância sociotemporal.

Outro tipo de toada que constitui a sequência do auto do Bumba-meu-boi são as toadas de *Lá vai* que acontecem quando a música e a dança dos participantes ou brincantes já estão em andamento. Funcionam como um aviso de que o Bumba-meu-boi já está chegando. É hora em que a peça fundamental da comédia - o boi- é apresentada. O miolo encarrega-se de fazer com que o boi, de armação de jeniparana e vime, forrada de veludo bordado, com a cabeça de madeira e chifres naturais, levante-se para dançar, com uma estrela brilhante na testa. Com passos constantes e giratórios, vão se deslocando da fogueira para o local da apresentação.

Lá vai ê batalhão
Vai levando o Touro,
Que nasceu no Maranhão (bis)
Ele vai descendo com seu rojão
Acostumado vai cavando barreira
Jogando de lado a lado (bis)

(Bumba-meu-boi da Madre Deus)

Para o evento, a trincheira[73] é organizada em disposição com as personagens: duas filas de vaqueiros, com os índios ao fundo e os músicos na frente, constituindo uma espécie de ferradura humana que também tem a função de controlar a plateia, que teima em invadir o local, nos espaços deixados pela ferradura.

O sotaque de Zabumba, de Guimarães e o sotaque da Baixada, de São João Batista, Pindaré e Viana mantêm o deslocamento em duas fileiras com chegadas em "meia lua", que é a movimentação coreográfica de chegada. Na saída forma-se a fileira. Significa fazer uma apresentação de visita, cantar e dançar, recebendo as honras da casa ou da família visitada.

Alguns Bumba-meu-bois da cidade ou do interior fazem "meia lua" em quaisquer circunstâncias, incluindo os arraiais de turismo. A meia lua, portanto, é tradição dos de Zabumba e da Baixada. Nos da Ilha, ocorre eventualmente, sendo predominante a tropeada[74], principalmente no dia 30 de junho, dia de São Marçal, no bairro do João Paulo, em São Luís, palco para todos os Bumba-meu-bois. É tradição e compromisso do Bumba-meu-boi maranhense.

Continuando a sequência, acrescenta-se a toada de *Chegada* ou *Cheguei.* É cantada antes da *licença*, oficializando a chegada do grupo ao local, anunciando a presença do grupo.

Ó chegou
Meu boi
Vai brincando no seu terreiro
Quando ele passa na luz
O lombo dele alumeia
Que abalou o coração da princesa.

(De Anastácio[75])

[73] Conforme Bueno (2001, p. 103), "Formação de passeio pela rua, com os brincantes ladeando o boi à direita e à esquerda, como a protegê-lo e a outras personagens centrais que dançam no interior dessa trincheira. À frente, abrindo caminho, as burrinhas, o Pai Francisco, as Panduchas ou palhaços de palha nos Bois da Ilha e os Cazumbás ou Cazumbas nos Bois da Baixada Maranhense. Em seguida vão os Caboclos de Penas e Índias, depois os Caboclos de Fitas ou Rajados, os matraqueiros, pandereiros e puxadores de Tambor Onça. "Baiantes" – bailantes – à frente e tocadores atrás, com o Boi e o Amo ao meio".
[74] É o Batalhão, o grupo todo, o conjunto do Bumba-meu-boi.
[75] Cantador do Bumba-meu-boi da Floresta. Turma de São João Batista de mestre Apolônio Melônio.

Essas toadas até aqui apresentadas, nessa sequência, são consideradas obrigatórias dentro do ritual do Bumba-meu-boi. A partir daí o Amo pode "puxar" outras toadas que marcam os acontecimentos do ano, denominadas *Cordão*. Seus temas são variados: enfocam política, tecem críticas e elogios (principalmente aos políticos que pagam cachê alto), relatam fatos cotidianos.

Logo após, no ritual mais tradicional, começa a parte essencial: a representação do auto. Começam tocando a toada de Saudação que louva o Bumba - meu - boi, o dono do local, a apresentação e o anúncio do auto/comédia. Esse é o momento[76] da "hora da matança". Mas segundo Zé Paul[77]:

> Hoje ninguém faz uma matança de boi, porque não sabem fazer; os amos que já não sabem tirar uma toada, vivem pedindo aos outros. Atualmente, querem comparar o cantador de bumba-boi com artista de rádio; é outro departamento. Existe o artista, compositor, mas em bumba-boi é diferente. (*Memória de Velhos: Depoimentos*, 1999, p.166)

A "matança" é muito importante para a brincadeira. Mas aos poucos as mudanças ocorrem. Zé Paul declara que os amos já não sabem tirar toada. Segundo ele, conforme a tradição, o cantador que não soubesse fazer toada, não pegava nem o maracá, nem o apito e, se cantasse uma toada alheia, seria reprovado.

Na ocasião da matança, é encenado o enredo do auto, construído com base na realidade e organizado segundo determinado percurso tradicional. De acordo com Franca e Reis (2007, p. 49), isso acontece "na sequência, quando os pajés conseguem ressuscitar o boi, através de suas curas e rezas, que reanimam o animal, que logo está curado, pelo enorme contentamento da tropeada".

Para tanto, de acordo com Araújo (1986, p. 95): "É interessante observar a recriação dentro das próprias toadas. Antes, mandava-se chamar o pajé; hoje, chama-se o veterinário, através do telefone". Confirma-se isso na seguinte toada:

[76] De acordo com Bueno (2001, p. 90): "nessa fase os personagens Pai Francisco e Catirina reivindicam a língua do boi para comer, um desejo de mulher grávida, estabelecendo um auto onde outros 'brincantes', em especial o Amo cantador, desenvolverão seus personagens no enredo".
[77] José Costa de Jesus, cantador de Bumba-meu-boi.

Telefonista me faça um favor;
Complete a ligação pra me chamar doutor (bis)
Quero saber quanto vai custar
Pru doutor veterinário
Pra fazer meu boi urrar. (bis)

A encenação continua até o boi aparecer, novamente, deitado no chão. O Doutor o medica e ele se levanta. Então, a brincadeira prolonga-se até a notícia do Urro do boi. É hora de muita animação, quando o boi corre pelo terreiro. É entoada a toada do Urrou, que encerra o auto/comédia, ou, segundo Marques (1996, p. 120), "o que restou dela":

Meu boi gemeu, se levantou
Riscou a ponta no chão
Que terreiro poeirou
Isto tirou fama, acabou a gabolice
De quem fala tolice
Dizendo ser o melhor
Virou discípulo
Quem já era professor
E no teste não passou
De ruim ficou pior
Quando a notícia correu[78].

A partir de então, são cantadas as toadas complementares de diversos temas, as quais mostram a criatividade do cantador. Podem ser cantadas as *toadas respostas,* também chamadas *toadas de pique,* para outros cantadores. Utilizadas para revidar as toadas de outros cantadores, são denominadas ainda embate[79]. Elas têm, num determinado momento, o intuito de ir de encontro a outro cantador. Trava-se a batalha. Isso só acontece com os cantadores ou toadores mais experientes, mais tradicionais.

As respostas ao outro devem ser dadas de forma imediata. Portanto, são dinâmicas e da hora: o cantador não as prepara antecipadamente, sendo elaboradas no local da apresentação. A resposta ao oponente depende do seu conhecimento de mundo ou de sua relação com outros textos. Ele conta com a improvisação, por isso

[78] Toada do Bumba-meu-boi de Maracanã, do ano de 1985.
[79] De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa*, de Silveira Bueno (2000, p.599), "a palavra embate significa encontro, choque, batalha. A palavra 'pique' significa brincadeira infantil, em que uma criança tem de pegar alguma coisa das outras antes que esta chegue a certo ponto determinado".

tem limitações, hesitações, fragmentações, próprias da oralidade. Não há preocupação com as rimas, apesar de elas darem maior ritmo. Porém, o mais interessante é a resposta e a sequência do *embate*, que seguem até a hora da exaustão. Tudo é improvisado a partir do tema.

"Não tenho inveja de cantar
as minhas toadas todo mundo pode ver (bis)
tenho certeza que tu não vai me surrar
teu gabarito não dá.

Quando eu decido fazer minhas toadas,
são toadas bem rimadas
pra poder se apresentar

o dicionário que eu tenho gravado na memória
até agora ainda saber anarguisar".[80]

Após essa série de toadas, o cantador "puxa" a toada de Despedida, que é o adeus do Bumba-meu-boi:

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 boi boiar.

(De seu Dedé[81])

Alguns grupos ainda cantam a Retirada após a toada de Despedida. O conjunto vai se retirando ao seu som.

Percebe-se, ao longo desse trajeto, como o universo artístico das toadas é marcado por uma diversidade de vozes que manifestam diferentes valores relacionados à condição do discurso, na medida em que ele se integra aos meios sociais e históricos. Esse universo tem também o poder de libertar os indivíduos da opressão.

[80] Toada apresentada pelo Bumba-meu-boi do bairro da Madre de Deus, em São Luís - MA (1981).
[81] Toada da Turma de São João Batista- Bumba-meu-boi de Apolônio Melônio, do ano de 1985.

Independentemente das características do grupo, da permanência de sua natureza simbólica, do seu sucesso junto ao público, das novidades apresentadas a cada ano, da tradição da dança e do teatro, a importância das toadas para a execução do enredo do auto é um fato preponderante. Assinala-se que todos esses aspectos que os caracterizam, hoje, são primordiais para o aparecimento regular na mídia. Outro fator que contribui para esse aparecimento é a amizade com empresários e funcionários do governo.

Acentua-se que esses discursos, ao quais atravessam o tempo e o espaço históricos, são constituídos de enunciados, cujos sentidos são alterados propositalmente para se fazerem presentes numa sociedade desigual, permeada de contrastes mal resolvidos. Um enunciado que traz em si uma dimensão política, afagada pelo silêncio, ironia, sarcasmo, reivindica direitos constantemente negados.

Dessa forma, as toadas representam aspectos ideais em seus discursos, que marcam um caráter de denúncia à repressão política e cultural. Com papéis sociais diferenciados dão significados em diferentes lutas, tornando o Bumba-meu-boi com novos sentidos. Esses sentidos são construídos pela realidade, elaborados por exigência de várias situações de transição, ocorridas pelas mudanças históricas e sociais[82] que, aos poucos, transformam o folguedo em um produto de espetáculo. Isso exige mudanças em seu estatuto, assim como no seu processo de criação.

4.3. O Gênero toada de Bumba-meu-boi maranhense

Para refletir esse processo, o trabalho parte da seleção de 15 toadas, sendo que 12 são analisadas com vistas às especificidades de um gênero discursivo e três, com o intuito de se analisar o diálogo existente entre elas e o contexto histórico-político-cultural. Ressalta-se que as toadas foram selecionadas por compreenderem um período de pós ditadura militar. As três últimas correspondem aos anos de 1980, período de abertura política, de 1990 e a primeira década do século XXI.

[82] Segundo Bourdieu (1990, p. 160): “O mundo social apresenta-se, objetivamente, como um sistema simbólico que é organizado segundo a lógica da diferença, do desvio diferencial. O espaço social tende a funcionar como um espaço simbólico, um espaço de estilos de vida e de grupos de estatuto, caracterizados por diferentes estilos de vida”

São vários os questionamentos que permeiam os discursos das toadas, com enunciados carregados de significados. Para se chegar a uma entre tantas respostas possíveis, que esse discurso emerge, é preciso considerar as diferentes intenções tanto de quem o produz quanto de quem o recebe. Há posturas bastante recorrentes, visto que cada um desses significados se sobressai de modo diferenciado nos diferentes momentos históricos.

Conforme se verá mais adiante, a maior prevalência de uma ou outra toada está em relação com o seu contexto histórico-social e político. Considerando-se que variam no tempo e no espaço, algumas refletem a realidade circundante, descrevendo-a e denunciando-a. Elas constroem um lugar discursivo veiculador de ideais que ampliam e interagem com outros sentidos transitórios, com significados efêmeros ou permanentes.

Bakhtin declara que a noção de enunciado liga-se com os gêneros de discurso, através dos processos de sua produção, como eles se constituem a partir do vínculo que existe entre a linguagem e todas as atividades humanas determinadas pelas condições específicas e finalidades de cada esfera. Em *Estética da criação verbal* (2000), ele afirma que:

> Todas as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana, o que não contradiz a unidade nacional de uma língua. A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera da atividade humana. (2000, p.279)

Um gênero jamais se apresenta em sua totalidade, mas a partir de manifestações sócio-particulares do discurso-enunciado. As toadas se situam numa relação sócio-histórica que constitui sua fonte e contribui na sua produção, dando-lhes sustentação no conteúdo e na forma. Os toadores/cantadores se manifestam verbalmente por meio de textos orais realizados num gênero, cuja apropriação é um mecanismo fundamental para a socialização, visto que não se pode tratar o gênero

do discurso fora ou independente de sua realidade social ou de sua relação com as atividades humanas.

Estudar as toadas como gênero do discurso é relacioná-las com o uso da língua, através dos seus enunciados orais e escritos. Segundo Bakhtin, estudar a cultura implica uma multiplicidade de tons, no entanto não se deve tentar compreendê-los. Caso isso aconteça, perde-se o seu aspecto essencial, isto é, seu aspecto dialógico, transformando-se o diálogo dos estilos em uma simples coexistência de variante de uma única e mesma coisa. Deve-se atentar para o seguinte posicionamento:

> A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (BAKHTIN, 2000, p. 279)

As toadas maranhenses perpetuam-se numa esfera totalmente nova na comunicação verbal, pois não se enquadram em um modelo estanque nem com estrutura rígida, visto que elas são forma cultural de ação social. É um modo particular de linguagem. São dinâmicas, criativas, com estilo próprio e variam de acordo com o funcionamento da língua em situações comunicativas da vida cotidiana.

Se os gêneros são atividades discursivas socialmente estabilizadas, que se prestam aos mais variados tipos de controle social, até mesmo ao exercício do poder, as toadas, então, se incluem como gênero, visto que são formas de ação, com particularidades e estilos peculiares que podem defini-las como gênero. Suas produções que tecem críticas são feitas não por acaso, mas por meio de perguntas/respostas de um regime histórico-político de produção discursiva. Esse fato é inerente a algumas toadas, que visam ao questionamento do sistema.

4.3.1. Do tema

O Bumba-meu-boi não apresenta um tema comum a ser desenvolvido. Cada grupo, todos os anos, apresenta o tema bordado no couro do boi, que é mantido em segredo para todos, exceto para o Amo. Tudo é feito sigilosamente. Evidentemente, o enredo do auto é o mesmo. Mas, as toadas modificam-se todos os anos, com a abordagem de temas religiosos, ecológicos, satíricos, dentre outros. Sempre em função de um fato acontecido, de referência ao Santo, de pagamento de promessa, de pedido de proteção, de saudade, de crendices, de amor e ainda em relação ao desemprego, enchentes, maremotos enfim, temas acontecidos durante o ano. Por isso é que elas se renovam. São dinâmicas, pelo próprio ritmo em que as coisas acontecem. Questionam e refletem a realidade, sendo porta-vozes de uma comunidade. Só se completam dentro do auto.

São realmente meio de informação, registrando momentos históricos, políticos e culturais. Apresentam vocabulário próprio como “tropiada”, “batalhão”, “assistência” ou “sistência”, “trincheira”, dentre tantas outras próprias para “puxar” ou “tirar” as toadas de Bumba-meu-boi maranhense. As toadas, portanto, são responsáveis pela delimitação da sequência dentro do auto/comédia. Através delas o início, o meio e o fim da apresentação, incluindo ainda o tempo e espaço da coreografia, são delimitados.

Com suas letras simples, objetivam a explicação mítica das coisas, descrevendo e refletindo a vida oprimida do dia-a-dia, com críticas à classe dominante, sendo essa característica típica do gênero. Usam expressões que lembram o ambiente de fazenda como: boi, gado, vaqueiro, urrou, fazenda.

4.3.2. Do conteúdo e da forma

O conteúdo das toadas está pautado nos modos de sentir, pensar e agir. Segundo Bakhtin (1990, p.35): *“o conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado”.* (grifos do autor). Fora da

relação com o conteúdo, com o mundo, com as vivências individuais e sociais e com todos os demais valores, a forma não tem muito significado.

Nesse sentido, o conteúdo e a forma são inseparáveis, indissolúveis, porque se interpenetram. Não há conteúdo puro nem forma pura, são antes imbricados. Para que a forma adquira um significado estético, o conteúdo que a envolve “deve ter um sentido ético cognitivo possível”. (BAKHTIN, 1990, p.37). Então, a forma necessita do conteúdo, sem o qual ela não se realiza enquanto forma. A análise das toadas se baseará, portanto, não somente na forma, como na essência.

Embora a sequência das toadas no enredo do auto seja a mesma, deve-se levar em conta a criatividade do toador, sua relação e interrelação com as palavras. A língua do toador é sua própria linguagem. Utiliza cada forma, cada palavra, cada expressão no sentido imediato de seu pensar. Bakhtin (1990, p.94) corrobora afirmando que:

> tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos de sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar a linguagem alheia, de outrem.

O conteúdo léxico- sintático das toadas está estreitamente ligado ao seu criador/cantador. Por isso, alguns elementos da língua não seguem a norma padrão. As toadas têm seu vocabulário, seu sistema e seus acentos específicos. Por conseguinte, isso altera a forma e cria um novo estilo.

Em seus versos há presença de refrões e rimas, que dão sustentação, dão “peso”, segundo um cantador, tornando o ritmo mais alto ou mais baixo. Não há técnica a ser seguida. Não seguem métrica, nem versificação. São frutos da espontaneamente. A transmissão de sua história, de seu enredo é feita a partir da oralidade de geração em geração. Logo, não há uma forma rígida, mas apresentam uma forma própria:

> A arte cria uma nova forma como uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato:

> na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo (no conhecimento não sabemos nem lembramos nada, não obstante a fórmula de Platão); mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade- o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre. (BAKHTIN,1990, p. 54).

Nessa perspectiva, a forma está intimamente ligada ao conhecimento e o ato. Nela, a forma, o toador/cantador ocupa um lugar essencial, não se submete ao acontecimento, porque é livre, mas participa do seu suceder, usando em sua arte uma forma própria, inovadora, porque é conhecedor do elemento da novidade. Logo, o conhecimento e a arte são primordiais para a criação do novo, do inusitado.

Na música existe pouca diferença entre a cantoria dos Bumba-meu-bois. O que realmente marca e diferencia são os instrumentos, a indumentária, a coreografia e a encenação. Não há possibilidade de sistematização das toadas, visto que seus conteúdos surgem de diversos ensejos que seguem a sequência regular dos fatos, cuja difusão e função visam atender as necessidades humanas, o comportamento coletivo e as reações individuais que atuam reciprocamente.

4.3.3. Do estilo e características

Ao se estudar as toadas, conclui-se que transmitem itens singulares que difundem quase que independentemente sua própria história (do grupo). São interpretadas de modo que adaptam uma tradição literária oral dominante. Isso justifica sua variação de grupo para grupo, mesmo que minimamente.

Sua dinâmica se manifesta nas formas do contato entre os grupos, determinando trocas e empréstimos, acolhendo invenções, motivando assimilações, ajustamentos, transformando constantemente valores pela aceitação coletiva através da seleção. A proximidade geográfica, as fronteiras linguísticas, políticas e identidades étnicas também contribuem para sua dinâmica.

Através das características apontadas, no decorrer deste capítulo, é possível entrever peculiaridades nas toadas de Bumba-meu-boi maranhense, consideradas primordiais para definir seu estilo e diferenciá-las de outros tipos de canções, pertencentes a outros gêneros como as modas, chulas, emboladas, que também têm a função de reinventar o dia-a-dia. Por meio de seu conteúdo semântico é que a sociedade valoriza e conserva sua memória cultural. Essa é uma característica que provém da tradição oral, que evidencia também a riqueza e a potencialidade do homem criador da cultura.

Para Bahktin (1990, p. 31): "cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais". Nesse sentido, a análise envolve certos conteúdos semânticos significativos para o grupo, ao mesmo tempo em que os versos são estruturados de forma a evocarem práticas culturais passadas.

É possível também perceber que os toadores/cantadores adaptam o cenário de suas toadas ao próprio meio, dialogando com outros textos, construindo uma relação entre textos, reafirmando elementos importantes para construir um "tom" diferente, reaproveitando versos ou expressões de outras toadas mais antigas. A esse mecanismo, segundo relato de Sr. Humberto[83], os toadores/ cantadores denominam "pés" (existe toada de dois "pés", três "pés"). Esse termo expressa o diálogo mantido com outros textos, outros sentidos ou outros gêneros, podendo constituir-se das relações entre oral e escrito ou como, nesse caso, com os discursos de toadas antigas. Segundo o pensamento bakhtiniano, os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem são auto-suficientes, pelo contrário:

> [...] conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos das lembranças de outros

[83] Humberto Barbosa Mendes, Amo cantador do Bumba-meu-boi do Maracanã. Atende também por Guriatã do Maracanã. Guriatã é pequeno pássaro cantador de cores amarelo e azul marinho e Maracanã é um bairro da Zona Rural de São Luís/MA, que dista cerca de vinte e cinco quilômetros do centro da cidade.
Segundo Carvalho (1995, p. 89): "Maracanã é uma área privilegiada em belezas naturais. [...] a história da localidade data mais ou menos cem anos, por ocasião da abolição da escravatura. Antigos escravos de uma fazenda da redondeza buscaram um novo local para se fixar e, então, cinco famílias- Pereira, Coutinho, Costa, Barbosa e Algarves- vieram morar nessa área, onde 'era tudo mato' [...]. Sobre a origem do nome 'Maracanã' existem várias versões: um sítio...uma árvore...um pássaro".

> enunciados aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum de comunicação verbal. (BAKHTIN, 2000, p.316)

Por essa concepção, pode-se entender que as toadas precisam desses “pés” para ampliar suas ideias. Muitas vezes, o objetivo é retomar toadas que marcaram uma época e que atingiram um determinado sucesso. Geralmente as toadas de três pés são as “Despedidas”, mas isso não exclui seu aparecimento em outras toadas, de acordo com o depoimento do Sr. Humberto do Bumba-meu-boi do Maracanã.

Para estudar as toadas, entendendo como elas se constroem, como dialogam com o auto e com outros discursos, é necessário contextualizá-las histórica, política e culturalmente. Desse modo, transcrevem-se 12 toadas das quais serão retiradas características importantes, algumas já apresentadas no decorrer desse capítulo, levando em conta seu conteúdo e sua forma, para que se possa, a partir desse gênero, constatar como se define o estilo peculiar das toadas de Bumba-meu-boi maranhense.

TOADA 1

Maracanã levantou bandeira
Na folha da Palmeira
Aonde a brisa do Brasil vai lançar
É pra dar sinal
Que eu vou reunir meu batalhão
No peso do maracá
Minhas toadas eu já espalhei
Deixa contrário saber
O mundo inteiro vai cantar meu guarnecer.

(Humberto, Bumba-meu-boi do Maracanã)

TOADA 2

Eu vou reunir
Eu vou guarnecer
Mas no ano de 85
Vocês vão me conhecer
É no som da matraca
Do onça e do pandeiro
Reúne, reúne e guarnece
Este é meu batalhão brasileiro.

(Anastácio do Bumba-meu-boi da Floresta)

Algumas expressões das **toadas 1 e 2** como **“guarnecer**”, **“reúne**”, **“batalhão”**, além de expressões que denotam instrumento de percussão como **“maracá**”, **”do onça**” e **“pandeiro**” marcam, formal e discursivamente, essas toadas-enunciados. Pelo enunciado, percebe-se ainda o “sotaque” a que o grupo pertence: o uso do maracá indica que o sotaque é de Bumba-meu-boi de Matraca ou da Ilha; os outros instrumentos indicam que o sotaque é de Pindaré ou da Baixada. Essas toadas carregam em suas letras a expressão da relação axiológica dos cantadores e dos sotaques a que pertencem os grupos de Bumba-meu-boi. São valores compartilhados com a sociedade e com todos os que participam mais diretamente da brincadeira.

Na toada 1 em: **minhas toadas eu já espalhei,** o enunciador expressa uma concepção partilhada de sua toada, que será cantada não só pelo grupo, mas pela sociedade em geral. Essa é uma característica que marca as toadas: a função que ela tem de informar um acontecimento, como um jornal oral, divulgando a notícia, um importante acontecimento que está se iniciando e sendo vivenciado numa atividade cotidiana, singular. Ela dialoga com outros gêneros, por exemplo, o da publicidade e da propaganda, cuja função é propagar, anunciar e informar. Importante nesse texto é a projeção do outro imediato, chamado de o “**contrário**” o outro. Esse *outro* tem diferentes sentidos dentro do discurso das toadas, visto que é um vocábulo comum às toadas e pode representar outro grupo, outro sotaque, outro cantador.

A toada 2 também utiliza expressões que marcam um acontecimento. A repetição do verbo **“reúne**” encerra a idéia de chamar a atenção do batalhão e da comunidade para o início da apresentação. Em: **“Reúne, reúne e guarnece”,** enfatiza-se a preocupação do cantador com o batalhão, assim os verbos **reunir** e **guarnecer**, no contexto do discurso, detêm o mesmo sentido, a mesma função. Em: “**este é meu batalhão brasileiro**”, é enfatizada a nação; há nesse momento um sentimento de posse e de ufanismo. Este é **meu** batalhão, portanto eu o conduzo, eu posso reuni-lo e mostrá-lo a toda nação brasileira.

No que concerne aos recursos linguísticos utilizados, evidencia-se a estreita relação entre o conteúdo da toada de guarnecer com sua forma composicional. É possível perceber pela expressão “guarnecer” o marco da enunciação, ou seja, são essas toadas que marcam o início da apresentação do auto/comédia. É a primeira

toada a ser cantada, dentro da sequência, tendo o sentido de reunir os “brincantes” e, conforme alguns cantadores, com a função de aquecer e colocar a voz no lugar. Desse modo, língua e realidade se articulam.

Geralmente as toadas de guarnecer são curtas e o refrão é repetido várias vezes. As repetições dos dísticos são intencionais, para que se aprenda a letra lentamente, para poder repeti-la com eficiência. O vocabulário simples e peculiar das toadas, pouco voltado à sofisticação da língua, mais espontâneo remetem ao gênero primário que, segundo Bakhtin (2000, p. 281), “... se constituíram em circunstância de uma comunicação verbal espontânea”, mas com intuito discursivo que contribui com a temática de chamar, reunir e preparar o batalhão[84]; também é uma característica que marca o discurso das toadas do Bumba-meu-boi.

A expressão “batalhão” dialoga com o coletivo, com o social, com as pessoas que estão acompanhando a apresentação, é ainda uma expressão que caracteriza o Bumba-meu-boi de matraca. Geralmente as toadas de guarnecer têm a função de chamar seus brincantes. É função do Amo preparar e fortalecer seu “batalhão” - é o guarnecer. Os brincantes devem responder à toada em forma de coro.

É essa familiaridade dos brincantes com a melodia das toadas e a insistência do Amo, através da repetição dos versos, até que todos incorporem e respondam em forma de coro, que destaca e caracteriza as toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão de outros estilos populares como o catereté e a embolada, por exemplo. Essas características demonstram o caráter próprio das toadas que geralmente compõem-se de rima, o ritmo e o jogo de vocábulos, o que as torna um gênero diferenciado dos demais que as originaram. No decorrer da história, assimilaram peculiaridades que as tornaram diferenciadas. Daí o seu dinamismo.

[84] Segundo Bueno (2001, p.103): “Batalhão “é auto referência presente nas toadas do Sotaque da Ilha, mais do que nos sotaques do interior do Maranhão. E de fato na capital os Bois têm porte grande: as brincadeiras de boi da Ilha de São Luís reúnem, cada uma, contingentes de mais de seiscentos brincantes nas festas de São Pedro e São Marçal, a 29 e 30 de junho. ‘Turma’ é identificação mais relacionada a grupos de brincantes dos bois da Baixada Maranhense, de contingentes menores [...]. Assim, o conhecido Sr. Apolônio Melônio chama a brincadeira, que transplantou de São João Batista-MA para São Luís-MA , de ‘Turma’ de São João Batista”.

TOADA 3

Lá vai, lá vai
Vai dando “murro”
E põe tudo em seu lugar
As colunas são pesadas
Só Deus pode derribar
Sai da frente, mafioso
Deixe meu touro passar.

(Mané Onça, Bumba-meu-boi da Madre Deus)

TOADA 4

Lá vai, lá vai
Meu batalhão resistente
Vaqueiro, avisa contrário
Que o que é bom custa caro
É melhor se “redar” da frente.

(Toada do Bumba-meu-boi de São Francisco)

Independentemente de “sotaque”, as expressões “lá vai” delimitam o momento de apresentar o boi, a grande atração da apresentação. As toadas “lá vai” carregam em seus enunciados a tarefa de pedir passagem, abrir caminho para o boi passar. Normalmente são toadas de poucos versos. Esse fato pode ser reflexo do lugar simples de onde se originam e de quem as compõem, ou seja, o repertório limitado relaciona-se à pouca escolaridade dos compositores. Sua temática volta-se para a ideia de movimento e caracteriza-se pelo sentimento íntimo e particular do enunciador.

Nas **toada 3 e 4,** todos os versos se dedicam a pedir passagem, mas é muito difícil; há uma voz que as impede, podendo ser a voz do poder. Na toada há o diálogo com outros grupos poderosos: **sai da frente mafioso.** A expressão **mafioso** pode significar ainda inescrupuloso**.** Mas até esse **‘‘mafioso**” deve sair de sua frente. O boi está querendo passar, pedindo passagem, lutando contra os que impedem sua passagem. Essa toada de “**Lá vai**” traz ainda em seu conteúdo *uma crítica aos dominantes.* Usa expressões como “murro” nos instrumentos, para gerar mais força, mostrando que as dificuldades não são obstáculos. Implicitamente, a letra reflete a vida oprimida. O enunciador utiliza sua toada como instrumento de comunicação do que sente, do que se passa. Há um enunciatário/ destinatário imediato, mas também há um superdestinatário pela sua enunciação mais ampla, mais abrangente.

Na toada 4, além das características observadas, também há uma tendência a uma formulação poética de rima (a b b a). Esse recurso é muito comum nesse tipo de toada. Outra característica do “Lá vai” é que, em alguns sotaques, apresentam um enunciador mais enamorado, como no Bumba-meu-boi de Pindaré ou da Baixada. Enfim, sempre apresentam um diálogo com os que estão na frente, atrapalhando de alguma forma e, nesse sentido, a toada é um enunciado permeado pelas vozes sociais, vozes políticas e históricas. Com um aspecto mais guerreiro, os sotaques da Ilha ou de matraca entoam suas canções como forma de mostrar ao povo sua luta. Nesse momento se firma a organização da “trincheira”, ou seja, é o momento da organização, a partir da dança, em que todos os personagens procuram seus lugares. Essa toada também tem essa função dentro da apresentação do auto/comédia.

TOADA 5

Vem ver boi, morena,
Vem ver boi:
Este é o ‘Folclore’ maranhense,
Eu lhe garanto com firmeza.
Se a minha cidade é linda, a sua é uma beleza!
Pois entre na roda e brinque com Paz do Brasil
Esse touro é obra da natureza

(João do Sá Viana, Bumba-meu-boi de Apolônio)

TOADA 6

Sonhei que neste ano eu vinha te visitar
Garota, venha receber o meu batalhão
Que acabou de chegar
Este é um compromisso
Que eu tive de assumir
Agora, só me resta te abraçar
Para matar a saudade
Do ano que eu fiquei sem te ver

(Leonardo Terera, Bumba-meu-boi de Iguaíba)

A “chegada” é sempre um momento muito aguardado pela plateia, que já foi preparada pela fase anterior: Lá vai. Frequentemente apresentam diálogos com a “garota”, a “morena”, que são enunciatárias dessas toadas. Mas, em algumas toadas, não há essa ocorrência, havendo um compromisso em chegar ao Santo, ao São

João, *por devoção* ou *por pagamento de promessa*, outra característica das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão.

Nas toadas 5 e 6, o enunciador chama a “morena”, convida-a para ver seu boi que acabou de chegar e traz como tema, bordado no couro do boi: Paz no Brasil. Percebe-se também que o enunciador “força uma rima”, no quinto verso, para a melodia ficar com mais ritmo. O tema é atual e preocupante. Todos precisam de paz, inclusive sua enunciatária. A presença do verbo no imperativo induz a uma ordem, um pedido. Há, portanto, um destinador, o cantador, um destinatário imediato, a “morena” e um superdestinatário a plateia, os ouvintes, um enunciatário socialmente construído. Destaca ainda um compromisso assumido com o folclore, propagando a dimensão da cultura maranhense.

Muitas vezes as toadas de Chegada trazem o reencontro com a enunciatária, que será efetivado por meio de um abraço para matar a saudade do ano que passou. Nesse momento, a toada dialoga com todos que têm um amor ausente, representado pela “garota”. Como observado não há um padrão rígido a ser seguido, mas há um enredo que deve ser cumprido, responsável pela execução das toadas.

As toadas 7, 8 e 9 são de Cordão. Primeiramente, pretende-se entender o termo “cordão”, que apresenta vários significados, no intento um se destaca para o objetivo da pesquisa, visto que são as toadas de Cordão, objeto de estudo, que vão ser analisadas no capítulo V desse trabalho.

Segundo o *Dicionário UNESP do Português Contemporâneo* (2004, p.346), Cordão é: “grupo de carnavalescos que saem e brincam juntos, geralmente com fantasias iguais; bloco”. Antes de se tecer algum comentário sobre esse sentido, recorre-se ao que o pensador russo declara a respeito de carnaval. Bakhtin (2008) afirma que, devido à amplitude que o termo “carnaval” proporciona, pela forma sincrética de espetáculo, torna-se complicada a análise da linguagem criada por ele, impossibilitando a tradução para a linguagem verbal, mas, atra

vés do caráter sensorial das imagens artísticas, acontece a transposição do carnaval para a linguagem da literatura, denominada por Bakhtin de *carnavalização*. Segundo Ponzio (2008, p.169): “O adjetivo carnavalesco designa não somente as

formas do carnaval, no sentido estrito do termo, mas também toda a vida rica e variada da festa popular no decorrer dos séculos".

Voltando-se para o sentido do dicionarizado de C*ordão* e a visão de Bakhtin sobre a Carnavalização, percebe-se que há uma forte relação entre as toadas de Cordão e a Carnavalização. Observa-se isso quando se leva em conta principalmente os discursos das toadas de Cordão e o momento em que elas são "tiradas". Nessa hora, dentro do enredo do auto/comédia, o boi já foi roubado, os índios vão encontrá-lo na mata (é o momento da "matança"). Ele reaparece no final da toada e fica deitado, "machucado", na versão mais atual; só se levanta na hora da toada de Urror. No entanto, o batalhão está no cordão, brincando e dançando. Compara-se esse momento a um "bloco" ou "cordão" de carnaval. Todos estão na roda, no grande círculo.

Relacionando-se esse fato à Carnavalização, evidencia-se que há uma ligação, pois, segundo Bakhtin (2008, p.4): "Quase todas as festas religiosas possuíam um aspecto cômico popular e público, consagrado também pela tradição". Assim, os ritos e espetáculos apresentavam uma diferença em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja. Esses espetáculos ofereciam "uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficiais." (BAKHTIN, 2008, p. 4-5). Parecia que havia dois mundos, um oficial e outro paralelo, onde os homens viviam em ocasiões determinadas, relacionadas às formas artísticas e animadas, às formas do espetáculo teatral. Constituíam a essência dos carnavais populares, apesar de o carnaval não ser uma forma pura de arte, não pertencendo ao domínio da arte. Ele se situa na fronteira entre a arte e a vida. Bakhtin (2008, p. 6) acrescenta que:

> Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira *espacial*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis , isto é, as leis da *liberdade*. (grifos do autor)

O carnaval possui um caráter universal. É um estado peculiar do mundo e a segunda vida do povo. Isso, considerando-se os dois mundos vividos por ele. Todas

as festividades são formas marcantes da civilização humana e sempre exprimem uma concepção de mundo:

> as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de *crise*, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos - nas formas concretas das diferentes festas - que criaram o clima típico da festa. (BAKHTIN, 2008, p. 8) (grifo do autor)

Nessa perspectiva, o carnaval representa a libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, na Idade Média, com privilégios, regras e tabus. Todos eram iguais e reinava um contato livre e familiar entre indivíduos, que, durante esse período, estavam separados de muitas amarras, inclusive de sua fortuna, seu emprego e situação familiar. A praça pública torna-se um local particular de comunicação, inconcebível em situações normais, porque há liberdade de expressão, tanto no vocabulário como nos gestos. Tudo acontece sem restrições nem mesmo para as normas correntes, para as etiquetas e para as decências. A partir daí surgiu uma linguagem carnavalesca típica.

É justamente essa liberdade não só na linguagem, mas também da liberdade das amarras impostas pela sociedade que as toadas de Cordão relacionam-se com o carnaval da praça pública, porque elas são responsáveis pelo tipo particular de comunicação com o mundo, com a sociedade. Por isso se renovam constantemente, acompanhando a dinâmica da sociedade atual, assumindo a posição de reivindicar, criticar, elogiar, homenagear, denunciar e informar. Então, são elas que, dentro do enredo do auto, têm essa função.

Além delas, algumas toadas de Urror e de Despedida também tecem em seus versos o *grito* oprimido, algo que incomoda ou algum assunto do momento. Mas são as toadas de Cordão que têm esse papel.

TOADA 7

O Brasil ainda está de sentimento
Do seu filho querido que Jesus levou
Tancredo Neves tu foste a alegria do povo
Despertou um Brasil novo
Presidente de valor
Pai da nova democracia
Esperança e alegria
De um povo trabalhador
Homem honesto, de pensamentos positivos
Em nome do Pai Criador
Tancredo Neves nos deixou.
Hoje só nos resta a lembrança
Teu nome no Brasil
De Norte a Sul se ver.
Tancredo Neves onde tu estiver
Tem alguém pra te dizer
Que os brasileiros não esqueceram de você.

(Lelé do Bumba-meu-boi de Maracanã)

TOADA 8

É meu povo brasileiro
Eu não sei como é que vai ser
Tancredo Neves morreu
Todo o Brasil se comoveu
Eu não fiquei muito triste
Porque quem ficou lá foi Sarney.

(De Gago da Turma de São João Batista)

TOADA 9

A morte de Tancredo Neves
Em São Paulo foi um horror
Passou na televisão
E todo povo chorou
Zé Sarney vai fazer
Aquilo que o homem deixou.

(Mundoca Bumba-meu-boi da Turma de São João Batista)

Essas toadas dialogam com o contexto histórico-político-cultural em que estão inseridas. Estudá-las é relacioná-las a esse contexto. Seu conteúdo temático é incomparável às outras, pois, a partir delas, o enredo do auto funciona como se de repente houvesse uma quebra: é o momento da “matança”.

Então, o ritmo, a dança e a encenação despertam no enunciatário o sentimento de euforia enquanto que os instrumentos musicais enunciam o estilo do

grupo e da toada. Na medida em que os recursos verbais e não verbais contribuem para sua estrutura composicional, o ritmo é reforçado pelo diálogo da percussão. Assim, as diferentes vozes colaboram na composição de efeito coletivo.

O estilo delas também é marcado por expressar as mudanças ocorridas na vida, na cidade, no país e no mundo. No caso das **toadas 7, 8 e 9**, o acontecimento histórico é documentado: a morte de Tancredo Neves. **A toada 7** alude ao momento político pelo qual o país passava: a esperança que Tancredo simboliza para a nação; é o momento das Diretas Já, representando a nova democracia. Algumas vozes são representadas por metáforas: "**homem honesto**", a "**alegria do povo**" e outras declarações mais abertas: "**Pai da nova democracia**", como se já houvesse democracia, nesse período, pós Ditadura Militar. Há vários diálogos com o momento. A exotopia criada nesses discursos se consolida ao mostrar múltiplos valores sociais, políticos e culturais presentes no mundo tecnológico e globalizado.

Nas toadas 8 e 9, apesar de ser o mesmo contexto, o discurso toma outra direção: Zé Sarney assume, há uma voz de esperança, principalmente para o Maranhão, que vai fazer o que Tancredo não fez, mas iria fazer. A morte de Tancredo **foi um horror**, ou seja, o Brasil depositara muita expectativa em seu Governo. Logo, o Brasil ficou desolado por sua morte e fica sem uma perspectiva política. São toadas que questionam uma ideologia e sugerem uma conduta informativa, fundamentada na valorização do coletivo. Assim, confirma-se que seu conteúdo e sua forma, dentro dessa atividade comunicativa, definem seu estilo próprio no enredo do auto e também como um gênero discursivo.

Na toada 10, de Urror, o enunciador canta a história dos poetas do Maranhão. Seus versos denotam o compromisso com o santo. O fazer artístico molda-se na missão de louvar o santo. Há implícito, em seus versos simples, o discurso de submissão, opressão e ao mesmo tempo demonstram o valor das pessoas que, mesmo sem saberem ler, podem cantar as toadas. O conteúdo é marcado por um estilo pleno de narração e significação, a partir de um repertório oral. A toada de urror caracteriza-se também pelo embate, expressando uma consciência social e o lugar conquistado pelo Amo. Urrar significa que o boi levantou, grita ao povo seus sentimentos, suas críticas pessoais e sociais. O urrar dialoga com a força do boi. São toadas de agradecimento, críticas e reivindicações pessoais e coletivas. Esse tipo de

toada geralmente é longa, por isso surgem novas significações e reaparecem novos valores . Marcam o final da apresentação.

TOADA 10

Meu povo preste atenção
Nos poetas do Maranhão,
Que canta sem ler num livro,
Já tem em decoração
Todo ano, mês de junho
Temos por obrigação
De cantar toada nova
Em louvor a São João
Viva a estrela do dia
Cobrindo a noção nação.

(Coxinho[85] do Bumba-meu-boi de Pindaré)

Após a toada de Urror, decorre a de Despedida, **toadas 11 e 12.** Seu nome já denota o acontecimento, a ação. A Despedida retrata uma retirada dolorosa, cheia de melancolia, romântica, evocada sempre com saudade para causar dor e pena. A saudade, a ausência traz vontade de reencontro. A maioria traz em seu conteúdo a saudade de São João.

TOADA 11

Adeus, garota querida
Chegou a hora da nossa separação
Você sabe que eu tenho compromisso
E, além disso, trabalho
Pra São João
Sei que vai sentir saudades de mim amanhã
Tu és jóia preciosa
Te deixo uma rosa dos jardins do Maracanã.
(Humberto do Maracanã)

[85] Bartolomeu Gomes.

TOADA 12

Digo: “adeus morena “
Eu vou cantar noutro terreiro
Meu São João me chamou
Eu vou levar meu galheiro

(Zé Olhinho- Bumba-meu-boi de Santa Fé)

4.3.3.1. O estilo próprio do gênero

As doze toadas apresentadas no item anterior foram selecionadas com a função de contribuir, através de seus discursos e seus diálogos, para a compreensão das características que marcam o conteúdo e a forma composicional de seus enunciados, possibilitando um estilo próprio para o gênero, que é evidenciado através da interação entre as linguagens que constituem a composição das toadas. Logo, “o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo objeto de sentido e pela expressividade, ou seja, pela relação valorativa que o locutor estabelece com o enunciado”. (BAKHTIN, 2000, p. 315).

Nesse contexto, é interessante que ele (o gênero) possa conservar sua expressão, que aparece constituída como particularidade, na tradição do ritmo, dos sotaques, da indumentária, da dança, da coreografia e principalmente do enredo do auto/comédia. Para tanto, precisa romper com algumas imposições sociais, ocasionadas por vários motivos políticos e sociais, para conservar sua identidade própria, que o diferencia dos demais gêneros considerados folclóricos.

Observa-se que não há uma forma fixa em sua composição. As técnicas não têm grande importância para seus criadores, que veem sua criação pela relação e pela interação entre o homem e o meio. Então, atribui-se como sua característica a de recepção por parte do povo, uma aceitação coletiva.

Tudo isso sugere considerar-se a visão bakhtiniana quando assevera que não se pode ignorar a natureza do enunciado e suas particularidades de gênero, que assinalam a variedade do discurso, pois enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida. “A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam,

e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra na língua". (BAKHTIN, 2000, p. 282).

As restrições são impostas pelo próprio gênero, pelo ritual de linguagem estabelecido e pelo conjunto de características formais que funcionam como demarcação de limites:

> Os enunciados e o tipo a que pertencem, ou seja, os gêneros do discursos, são as correias de transmissão que levam da história da sociedade à história da língua. Nenhum fenômeno novo (fonético, lexical, gramatical) pode entrar no sistema da língua sem ter sido longamente testado e ter passado pelo acabamento do estilo-gênero. BAKHTIN (2000, p. 285).

Não se pode sistematizar as toadas, nem enquadrá-las em um padrão único, cartesiano. Mas para maior entendimento e melhor visualização do que se tratou no decurso desse capítulo, apresenta-se um quadro, elaborado a partir das observações apreendidas das características do conteúdo e de forma que tornam o estilo das toadas peculiar. A divisão é simbólica, pois as toadas seguem seu trajeto natural no enredo ou ritual do auto de Bumba-meu-boi do Maranhão.

O espaço entre os quadros também não é intencional, mas pode representar o momento da "matança" ou da comédia, realizada por alguns grupos, em apresentações nas quais o Bumba-meu-boi não é espetáculo, nem tem tempo e locais determinados pelo turismo.

TOADAS	**CONTEÚDO E FORMA COMPOSICIONAL**
Guarnecer: Lá vai: Cheguei:	✓ Resumem-se em: apresentar, ir e chegar. ✓ São responsáveis pelo momento antes da "matança". ✓ Cumprem seu papel delimitando o início, meio e fim do enredo. ✓ Têm características próprias em relação às rimas, ritmo, coreografia e dança. ✓ Os instrumentos de percussão acentuam o ritmo. ✓ Vocabulário próprio ✓ Delimitam as ações dentro do enredo ✓ Têm ritmo melancólico, mas cadenciado ✓ Dependendo do estilo ou sotaque, há mudanças no ritmo, como exemplo os Bumba-meu-bois de Orquestra, onde o ritmo aproxima-se das canções

	populares ✓ A primeira pessoa é comum, caracterizadora do lirismo presente ✓ Seus versos são simples. ✓ Suas letras são simples. ✓ Sua composição é aprimorada no coletivo ✓ Referenciam o Santo
	✓
Cordão: Urror: Despedida:	✓ Suas temáticas dialogam com o contexto histórico-político-cultural. ✓ São elas que tecem críticas; elogios, despedidas e atualidades. ✓ Expressam as mudanças ocorridas no ano. ✓ Expressam fatos acontecidos, ✓ Têm a capacidade de tecer crítica ✓ Instigam interação ✓ Suscitam discussão ✓ Estabelecem a comunicação ✓ As toadas têm entonação próprias do seu estilo popular. ✓ Apresentam temas e enunciados que revelam um caráter social, político e cultural. ✓ Seus temas são livres, com assuntos variados. ✓ Grito de renovação da vida do boi.
EM TODAS AS TOADAS	✓ Existem em seu canto, interrupções próprias da oralidade. ✓ Não há preocupação com rimas e nem versos. As rimas devem existir para aprimorar o ritmo. ✓ Uso de expressões que lembram o ambiente de fazenda: urro, boi, vaqueiro, amo, gado. ✓ Há modificações no léxico, na sintaxe e na forma. ✓ Têm a função de transmitir o enredo do auto. ✓ São registros históricos e culturais. ✓ São dinâmicas . ✓ Todas as cenas do enredo são veiculadas pelo som da música e instrumentos de percussão. ✓ Presença de variantes lingüísticas.

Quadro feito pela autora da pesquisa

Cada uma dessas características se sobressai nas diferentes toadas e nos diferentes momentos históricos, políticos e culturais. Desse modo, em face da diversidade que as caracterizam, torna-se complexo definir com exatidão esse gênero. Pode-se, não obstante, situá-lo sob um aspecto não universal ou geral, mas essencial, por meio do conceito de Bakhtin sobre os gêneros discursivos, servindo provavelmente para evidenciar o ambiente que desencadeou essa reflexão acerca das toadas:

> Para deslindar a complexa dinâmica histórica desses sistemas, para passar da simples (e em geral superficial) descrição dos estilos que se sucedem, e chegar à explicação histórica dessas mudanças, é indispensável colocar o problema específico dos gêneros do discurso (e não só dos gêneros secundários mas também dos gêneros primários) que, de uma forma imediata, sensível e ágil, refletem a menor mudança na vida social. (BAKHTIN, 2000, p. 285)

De modo geral, todos os enunciados das toadas analisados, como gênero, refletem a partir de seus discursos uma transformação simbólica do mundo, que nascem de sua cultura e de sua experiência de vida. Isso dá base e enriquece o próximo capítulo, quando se fará uma análise discursiva de três toadas, suscitando demonstrar o diálogo que elas mantêm com o contexto histórico-político-cultural em que são produzidas e como tal contexto intervém na forma de reelaboração desse gênero, atribuindo-lhe diversos significados.

CAPÍTULO V

Do diálogo entre as toadas e o contexto histórico-político-cultural

> *A ampliação da língua escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (literários, científicos, ideológicos, familiares, etc.) a aplicação de um novo procedimento na organização e na conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro, etc., o que leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 2000, p. 285-286).*

Neste capítulo, procura-se apresentar a análise discursiva das toadas de Bumba-meu-boi do Maranhão, cujas características do conteúdo temático e da forma, já elucidadas no capítulo anterior, designam seu estilo próprio. Conforme apontado, esses textos apresentam um enredo fixo em relação ao auto/comédia e, publicamente, partilhado. São compostas por meio das vivências cotidianas de seus criadores. Constituem-se da tradição oral, por isso transformam-se e reelaboram-se de acordo com a dinâmica da sociedade.

Em relação a seu conteúdo temático, enfocam fatos rotineiros que evidenciam uma esfera social, na qual homens e mulheres comuns desenvolvem suas ações, cotidianas e singulares, tornando-se temas retratados reflexos dessas ações.

Destacam-se também os vínculos que as toadas mantêm com os interesses do capital e da sociedade, pois, além de absorverem, incorporarem e transformarem certos recursos estéticos e composicionais como, por exemplo, a heterogeneidade da estrutura composicional das toadas e a extensão do discurso, recriam as mudanças dos setores da produção cultural, haja vista as características da sociedade atual convergirem para a crescente comunicação e a transmissão de informação. Com isso, amplia-se também a capacidade humana de ver e ouvir, o que gera novos signos e novas formas de perceber o mundo. Criam-se novas maneiras de registrar, reproduzir ou gravar aquilo que os sentidos captam.

Os valores, então, não são únicos, mas vários. Eles se misturam, se combatem e se completam, pois não há uma única língua, mas várias. A forma que o ser humano tem de interagir, nesse turbilhão da comunicação, com o outro, sua compreensão e atuação no mundo só se tornam possíveis pela constância do diálogo com os diversos discursos, com a pluralidade dos signos, por meio da hibridização dos gêneros tradicionais. Sob essa ótica, as fronteiras entre popular e

erudito são silenciadas, devido à volatividade dos signos, que se misturam e interpenetram-se, desenlaçando a convergência e a divergência das culturas.

As diferentes maneiras de retratar o mundo são produzidas pelas diferentes linguagens que criam efeitos diferenciados na percepção do enunciatário. Os diferentes signos, verbais e não-verbais, transcrevem valores sociais que marcam tempo e espaços específicos e são importantes elementos para a análise dos diversos discursos. Nessa premissa, Bakhtin/Voloshinov (1926) anuncia, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem,* a possibilidade de criação de diversos signos. Menciona a palavra, a composição musical e a representação pictórica como signos que reproduzem a realidade, calculam respostas e entendimentos para o gênero discursivo. Nessa ambiência incluem-se também as toadas que retratam o mundo por meio de uma linguagem sincrética, constituída por signos verbal, musical e gestual.

Centrando-se na idéia de que todo discurso é social e ideológico, as escolhas linguísticas constroem sentidos e apresentam valores sociais e ideológicos. Assim, todos os enunciados, incluindo os das toadas, relacionam-se estreitamente com a vida, com os sujeitos da comunicação, com outros discursos e com outros textos.

As diferentes linguagens compõem o gênero do discurso e mantêm a relação descontínua entre o homem e o mundo. À medida que acontece a percepção das diferenças, são constituídos seus significados. Cada toada, de acordo com seu "sotaque" e sua posição dentro do enredo, possui características com diferenças perceptíveis, que lhes são exclusivas e peculiares no processo vivo da comunicação.

Esse estudo privilegia as relações interativas, os diálogos entre enunciados, que se refutam, aproximam-se ou se completam, e os diferentes contextos em que o discurso em análise está inserido.

O panorama histórico, apresentado no capítulo anterior, contribui para traçar o fio condutor que leva ao entendimento dos contextos e também para privilegiar os diferentes momentos e espaços em que as toadas se posicionam. Esse discurso busca, em suas bases, enunciar críticas, satiriza pessoas ou simplesmente abordar sobre temas do cotidiano da comunidade que as envolve. Caracteriza-se pelo modo de concepção das condições sociais, políticas e culturais, carregando em si

particularidades que induzem a uma análise que responda como o seu discurso concebe, insere-se e dialoga com a sociedade tecnológica e capitalista em constante mudança. Como é realizada essa relação, como se constrói e mantém sentido com essas e outras mudanças?

Todos esses aspectos concentram nos gêneros, os quais podem sofrer alterações por conceber a estreita relação entre a comunicação e as atividades humanas. Daí por que a criação de novos signos e novas formas de comunicação refletem constantes mudanças ao apresentar enunciados variados que se alteram por meios técnicos, por valores sociais e culturais. Diferenciando-se entre si quer por distinções repertoriais, vocabulares, quer por implicarem tipos de orientação intencional, são formas de apreciação e de avaliação efetiva.

A escolha das toadas analisadas, nesta seção, é aleatória e compreende o período de 1980 até a primeira década do século XXI. Levando-se em consideração as características de seu estilo, selecionaram-se três toadas de Cordão centradas no modo como seus conteúdos e suas formas tratam alguns assuntos relevantes para a sociedade e de que modo dialogam com o contexto histórico-político-cultural.

5.1. Do olhar sobre o contexto histórico-político-cultural da época.

Um enunciado concreto surgido num dado momento social e histórico atinge milhares de fios dialógicos tecidos pela consciência ideológica. Nada, pois, pode deixar de participar ativamente do diálogo social. Então, todo enunciado envolve-se por questões históricas e sociais. Como evidenciam os estudos de Bakhtin (2000), cada época e meio social possuem tradições que se exprimem e se conservam sob invólucro do enunciado.

Nesse sentido, avaliam-se os reflexos da realidade histórico-político-cultural brasileira, sobre o conteúdo e a composição formal das toadas. Essa época segue ao período ditatorial das décadas de 60 e 70 permeado por acontecimentos marcados pela censura que afeta, entre outros aspectos, o envolvimento intelectual da prática dos artistas com a prática de política existente no Brasil.

Desse modo, alguns questionamentos enviesam esta análise: Os acontecimentos que configuram esse período histórico, os quais se refletem em décadas posteriores, inclusive as décadas de 80 e 90, influenciam na composição das toadas? Como se apresenta esse discurso? Há marcas presentes desses momentos? As toadas adotam algum posicionamento sócio-político-histórico? Há vínculos com o sistema político da época? E a crítica social, como se apresenta?

Todos esses questionamentos podem ser analisados a partir do contexto histórico, das relações dialógicas, das práticas discursivas. Para Bakhtin (2000, p.289):

> o locutor diz tudo o que quer dizer num momento e em condição apropriada, dando a possibilidade de resposta a um destinatário que, como ouvinte, recebe e compreende (compreensão prenhe de resposta) a significação.

No momento em que o ouvinte/enunciatário recebe e compreende o enunciado, já é em si uma resposta a uma circunstância de comunicação verbal. Para articular esses diálogos, algumas informações históricas, políticas e culturais têm sua importância. Segundo Marques (1999, p. 41):

> No espaço sagrado de uma cultura para ser a transmissão de informações ocorre através de um processo de comunicação artesanal, cuja base é a oralidade do narrador, aquele que retira da experiência o que conta: a sua ou a relatada pelos outros, numa cadeia de transmissão em que cada um é, ao mesmo tempo, narrador e ouvinte. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes, a partir das relações interpessoais, cuja sabedoria passa de geração a geração, como produtora de sentidos.

Concorda-se com esse pensamento, pois essa narração funciona como um suporte essencial no processo de comunicação das toadas, que tem a função de transmitir oralmente, ao máximo, as informações geradas nesse espaço/tempo como forma de socializar a memória referencial do grupo.

No caso do Bumba-meu-boi, as toadas também são responsáveis por esse resgate. Ajudam a firmar as experiências dos costumes, dos valores, das crenças e dos hábitos constituintes da cultura de determinada comunidade, de determinado grupo, que vai passando de geração em geração, como força de conservação e continuidade. É assim que a cultura dialoga, mesmo com algumas mudanças, com vários outros aspectos da vivência cotidiana, social, histórica e política.

Portanto, inicia-se essa análise a partir dos efeitos repressivos que o movimento militar de 1964 produziu para o Maranhão, que viveu oprimido pela oligarquia vitorinista durante vinte anos (1946/1965).

Nesse cenário surge José Sarney na política do Maranhão. Tendo pertencido à geração de 1945, renovou a cultura maranhense no pós- guerra. Inicialmente vinculou-se à oligarquia de Vitorino Freire, cuja militância cultural transformou-se em militância político-partidária. Filiou-se ao partido integrante das oposições coligadas que reunia um grupo de partidos descontentes com o governo de Vitorino Freire.

Em vésperas do golpe militar em 1964, em São Luís, alguns movimentos sociais já se organizavam, tendo sido alimentados pela oposição. Mas a principal liderança de oposição foi o jornalista Neiva Moreira. Os trabalhadores rurais organizaram-se pela reforma agrária. A Igreja Católica voltou-se para os problemas sociais através de um setor precursor da Teologia da Libertação.

Assim, na política maranhense o impacto do golpe militar fez com que Sarney tivesse sua ascensão política com o auxílio de alguns militares. Nesse momento Neiva Moreira, nacionalista, e Maria Aragão, de esquerda, sofreram uma forte onda repressiva. Então, Sarney consolidou-se como uma das principais lideranças da oposição, nessa época, e com a proposta de um “Maranhão Novo”, ganhou as eleições de 1965, como governador, com o apoio do Marechal Castelo Branco (1964/1967). Essa articulação foi essencial para a nova aliança que se pautou na modernidade para o Maranhão:

> A construção discursiva em torno de um “Maranhão Novo” estabelece de imediato uma diferenciação em contraponto ao Maranhão “atrasado” e “arcaico” representado pela oligarquia

> vitorinista, a parcela da "geração modernista de 45" que ascende ao poder regional se auto-identifica como portadora de um projeto modernizante, como Prometeus modernos que trazem a luz da civilização para uma região marcada pelo "obscurantismo" político e social.(COSTA, 2001, p.5)

A modernização do Maranhão ocupou, portanto, um lugar prioritário no discurso de José Sarney que iniciou sua escalada na política estadual. O discurso dominante por meio do "novo" desencadeou a inserção do Maranhão no contexto nacional pelo desenvolvimento econômico. Em 1967, instalou-se a Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão (SUDEMA), ocorrendo investimentos em infraestrutura de transportes e energia; tendo sido construída a Hidroelétrica de Boa Esperança. Esses foram alguns investimentos desse mandato, além de grandes projetos agropecuários, estrutura da propriedade fundiária [86] (Lei de Terras de 1969).

Todo esse processo incitou a intensificação de conflitos e de desigualdades sociais pela ótica do desenvolvimento do capitalismo. O "Maranhão Novo" respondeu com tradicionais mecanismos de repressão policial e judicial, evidenciados por indicadores sócio-econômicos dessa época que até hoje assinalam o alto índice de pobreza, de miséria, de analfabetismo em que se encontra a população maranhense:

> Assim, o projeto modernizante, ao propor a "subversão de desordem" e a "morte da pobreza", funcionou na verdade como mantenedor da "ordem" política (contra os "subversivos" da esquerda) e catalisador do caos social no Maranhão, acelerando ainda mais a entropia inerente ao sistema capitalista. (COSTA, 2001, p. 8)

Evidencia-se assim que a vitória de José Sarney provocou um acirramento de conflito entre as facções vitorinista e sarneísta pelo poder político da região. Mas nada mudou em torno dessa crise. As eleições para governador tornaram-se indiretas, o que provocou "guerra" na luta pelo poder entre os grupos rivais, cada qual lutando como podia para obter "crédito" junto aos militares. Nos fins de 1979, o Maranhão foi governado por João Castelo Ribeiro Gonçalves, aliado de Sarney, que

[86] Segundo Costa (2001, p. 7): "ampliou o espaço para a grilagem com apoio do governo do Estado e para a venda de terras devolutas a grupos privados".

significou a vitória do grupo Sarney sobre os seus adversários políticos; já a prefeitura foi dirigida por Mauro Fecury.

Nesse governo o Complexo Esportivo Castelão foi inaugurado. A toada abaixo, Zé Olhinho a compôs quando ainda pertencia ao Bumba-meu-boi de Pindaré, na época desse governo. Traz em seus versos agradecimentos ao governador pelo "Castelão":

O nosso cartão de visita
Tá lá no Outeiro da Cruz
Quem mora no Anjo da Guarda
Observa a claridade da luz
Um colorido bonito das cores
Rosa e azuis
Parece que vem do céu
E guiado por Jesus
Foi obra de João Castelo
Que Deus te abençoe
Que a paz sempre te conduz

Foi um período marcado vários tipos de manifestações, uma delas organizada pelos estudantes que sofreram várias repressões policiais em defesa da meia passagem. A cidade foi parcialmente destruída. O nome de Castelo ficou associado à repressão no meio político e nos movimentos sociais.

Outro episódio que entrou para a história foi a passeata de protesto, organizada pelos artistas maranhenses, contra a posse do jornalista Pergentino Holanda na direção do Teatro Arthur Azevedo. Para o jornalista em questão (apud LIMA e outros, 2003, p. 42): "o movimento dos artistas contra mim foi um balão de ensaio para o grito da liberdade depois de tanto tempo reprimido". Como contribuição para com a cultura maranhense, que viveu à época um período de efervescência

cultural, exibe a peça *Poema Sujo,* de Ferreira Gullar, o show *Muito,* de Caetano Veloso, apresentado no Teatro Viriato Correa, na Escola Técnica Federal.

O jornal *O Estado do Maranhão*, sob a coordenação de Pergentino Holanda, bem como de vários outros artistas maranhenses, colocaram em circulação um suplemento denominado "Sete Dias", inaugurado por uma prosa irônica na coluna "Cartas a Daniel", de Américo Azevedo Neto. Nessa crônica "relata" a Daniel de La Touche, o fundador de São Luís, episódios políticos, sociais e econômicos da cidade[87].

Esse suplemento inclui seções de abordagem sobre vários assuntos como cinema, turismo, comportamento, poesia, crônica e música que colaboram com a construção da história cultural do Maranhão. Serviu de inspiração para outros cadernos dentro do Jornal *O Estado do Maranhão,* de Fernando Sarney.

Em nível nacional, desde o movimento modernista (1922/1930), a questão da cultura popular começa a ser analisada sob novos olhares. Nessa fase, iniciam-se várias discussões sobre o conceito do folclórico. Em São Luís, apesar de todas as discussões, o Bumba-meu-boi permaneceu rejeitado pela sociedade, sob a repressão da polícia e sob outras penas e punições. Mas as décadas de 60 e 70 do século XX trouxeram à tona valiosas discussões sobre o ideal da arte popular revolucionária, com a inclusão do Bumba-meu-boi. Esse momento coincide com transformações sociais, políticas, econômicas e culturais já mencionadas.

A preocupação com a Cultura Popular é objeto de novas discussões. Todavia, dessa vez, é como fonte de uma arte popular revolucionária, partindo dos Centros de Cultura Popular da UNE (União Nacional dos Estudantes) que, segundo seus princípios, deve ser produzida por intelectuais e artistas engajados e ser difundida junto às classes populares, sendo seu maior objetivo prepará-la para a revolução. Entretanto, por inúmeros fatores, essa discussão não foi muito longe.

Dessa maneira, no intuito de concordar ou até mesmo compactuar com essas idéias nacionais sobre o processo de valorização do folclore, a sociedade ludovicense aceita que o Bumba-meu-boi ocupe seu lugar no espaço público do centro da capital e nos bairros considerados nobres.

[87] Cf. Almanaque Guarnicê 20 anos (2003, p.42), organizado pelo jornalista Félix Alberto Lima.

O governo de José Sarney, à época, apresenta o Bumba-meu-boi como produto folclórico para os turistas e políticos. Assim, os grupos passam a fazer apresentações em outros Estados e até em outros países. Essa postura é adotada também por outros governadores, que convocam os grupos para dançarem na porta do Palácio para ministros e autoridades. Teixeira (apud Marques, 1999, p. 177) assim expressa:

> Desde que eu me entendo por gente, lembro dos governadores chamando um grupo de boi para brincar na porta do palácio para os ministros e o cachê era uma garrafa de cachaça. Sarney fez muito isso. Os grupos ficavam contentes porque mostravam seu trabalho, mas isso não garantia a sua sobrevivência, não havia dinheiro para comprar roupas, penas ou adereços, não havia colaboração financeira ou cachê. Era tudo na base da exploração.

No entanto, com essa atitude, Sarney foi considerado o padrinho de vários grupos. Por isso, é homenageado em inúmeras toadas de vários grupos de Bumba-meu-boi. Foi no seu governo que teve início essa prática de apresentação de grupos de Bumba-meu-boi no Palácio do Governo, cujo pagamento era realizado com garrafas de cachaça e com transporte dos brincantes em caminhões.

Deus conserve Zé Sarney
No palácio dos leão,
Que tire seu tempo em paz,
Livre das “perseguição”,
Jesus está lá no céu,
Na terra Senhor São João.

(LAURENTINO, apud LIMA, 1982, p. 7)

Nota-se o poder do político em relação aos grupos menos privilegiados. O texto denota uma relação passiva de qualquer atitude outra que não fosse a de agradecimento, contemplação e submissão. As vozes que habitam esse texto

revelam uma preocupação do grupo com a bebida e nenhum outro objetivo além desse.

Essa é uma impressão que fica e que marca. Conforme Laurentino de Araújo (apud, LIMA 1982, p. 7): “fiz promessa séria pro meu Santo, e nunca mais, há 42 anos, deixei de botar boi na rua nem que seja com os maiores sacrifícios”. Continua dizendo: “Boi gasta muito. A despesa deste ano vai pra mais de 1 milhão, afora o aproveitamento. Olhe, só cada ensaio custa mais de 20 contos, café, cachaça, etc.; e são seis ensaios, no mínimo”.

Percebe-se por esse depoimento que nada sai de graça. Todos os enfeites e outros acessórios são muito caros. Além dos instrumentos, do couro, dos bordados, enfim. Mesmo assim, o governo é exaltado, mesmo sem colaborar com o grupo. Observa-se na toada abaixo de José Apolônio Martins (Zéapolonho),

Viva o nosso governo
Homem de grande destaque
Na “dereçao” do Estado
Resolve todos os seus ato”...
Viva o nosso Brasil,
Viva os campos, viva as mata,
Viva Senhor São João
Comemorando esta data.

(apud LIMA, 1982, p. 11)

De acordo com a teoria bakhtiniana, os seres humanos participam na linguagem enquanto indivíduos socialmente constituídos. Para ele, a linguagem é um campo de batalha social. Logo, linguagem e poder vivem numa interseção permanente. A palavra, por sua vez, onipresente na vida social e tem capacidade de registrar as várias fases transitórias do processo social. A linguagem entra nos arranjos hierárquicos do poder. A palavra dependendo de quem a pronuncie, não é exatamente a mesma palavra e cada palavra transforma-se na arena onde

competem as entonações sociais .

Assim, essa toada reflete em suas palavras um indivíduo simples, não é um intelectual. Denota-se isso pelas marcas linguísticas que o discurso apresenta como, por exemplo, o uso da norma não-padrão da linguagem. Não há preocupação com rima, verso, métrica. O importante que obtenha um bom ritmo e principalmente desperte atenção, neste caso, do político (poder). O conteúdo temático da toada está atrelado a valores políticos e sociais. Segundo Bakhtin e seu círculo, as variações da fala individual e social no têm grande importância, não afetam a unidade fundamental da linguagem como sistema. É um contínuo de vir a ser

Desse modo, eleito principal manifestação folclórica do Estado, o Bumba-meu-boi compõe uma série de toadas que canta o Maranhão (abaixo) e, principalmente, as mudanças que ocorrem em São Luís como: a ponte de São Francisco (Ponte José Sarney), a barragem do Bacanga, o Porto do Itaqui que tem a responsabilidade de reativar o comércio marítimo e implantar empresas de exportação, a construção da BR- 135 que liga São Luís ao interior e ao resto do país.

Maranhão berço dourado,
Um poema sem iguá
Terra de Gonçalves Dia
Onde canta o sabiá,
Tem um touro, quando urra
No meio do arraiá...
Representou o Estado
Na terra do Alencá
Foi cum o sargento Paulino
Num desfile militá
Fez concurso em Fortaleza,
Ganhou o primeiro lugá.

(ZÉAPOLONHO, apud, LIMA, 1982, p. 10)

É um período marcado pela construção de vários Conjuntos Habitacionais. Evidencia-se uma desterritorialização desenfreada pela distribuição irregular da população, em virtude da chegada da população rural no espaço urbano de São Luís. Muitas comunidades que priorizam o Bumba-meu-boi chegam a São Luís pelo êxodo do campo para a cidade e muitos buscam se adequar à realidade da capital, adaptando-se a novas formas de sobrevivência. Como afirma Marques (1999, p. 178):

> Os brincantes desterritorializados – pescadores, caçadores, agricultores, pintores, marceneiros, carroceiros e vigias, entre outros – buscam novas fromas de sobrevivência, tornando-se trabalhadores da construção civil, feirantes, biscateiros e, mais recente, brincantes profissionais de bois. Migrantes que expulsos dos seus territórios primeiros, e não aceitos socialmente no território ocupado, passam a viver num mundo a parte, reproduzindo e reinterpretando sua cultura na capital sob novas formas de sociabilidade.

O Bumba-meu-boi passa a ser considerado como fonte de criação artística local. Quando César Teixeira[88] (1974) compõe *Boi da Lua*, na busca por uma nova linguagem, faz uma releitura no ritmo do *sotaque de orquestra*, tornando-o, além do conteúdo político, uma nova marca, um novo espaço musical em reconhecimento à cultura do Bumba-meu-boi. Mas isso não se dá por acaso, existem muitos interesses e poderes que geraram essa valoração da manifestação. Lança então uma criação musical regional; música popular maranhense (MPM), que se baseia numa produção própria, independente.

César Teixeira e outros artistas maranhenses criam o Laboratório de Artes (Laborart)[89], como um projeto artístico autônomo, capaz de produzir em várias áreas, tomando como fonte uma linguagem que envolve as manifestações rítmicas da cultura maranhense.

O início dos anos 80 do século XX é marcado pela reforma partidária, pelas eleições livres e diretas para governador (1982); é o fim da censura e há o

[88] Compositor e artista maranhense.
[89] Conforme Marques (1996, p. 157): "este é criado a partir do grupo Chamató em 1972, pelos artistas César Teixeira, Sérgio Habibe, Regina Teles e Tácito Borralho, entre outros, para ser um projeto artístico autônomo, capaz de produzir, nas várias linguagens, alternativas às apresentadas pelo eixo Rio-São Paulo".

restabelecimento da liberdade de expressão e de organização. O quadro partidário estadual é reorganizado.

No período compreendido entre os anos de 1983/1984, o governo Figueiredo perde o comando do processo político, o que se deve a um conjunto de razões principalmente pelo aprofundamento da crise econômica, período que levou o país a uma das maiores recessões de sua história, apesar de o discurso oficial ter afirmado que o Brasil *"é um país que vai pra frente"* e que iria se tornar uma grande potência. A cena política dos trabalhadores civis desencadeia as greves operárias do ABC paulista (1978/1979), originando a CUT e as mobilizações populares pelas Diretas-Já (1984).

Assim, abriu-se espaço para a formação da "Aliança Democrática" (PMDB e PFL). Em torno dessa aliança, Tancredo Neves e José Sarney tornam-se vitoriosos na coligação do Colégio Eleitoral, em janeiro de 1985. Com a morte de Tancredo, José Sarney assume a Presidência da República (1985/1989), consolidando-se como chefe político regional. Várias toadas registram esse momento:

A morte de Tancredo Neves
Em São Paulo foi um horror
Passou na televisão
E todo povo chorou
Zé Sarney vai fazer
Aquilo que o homem deixou[90]

O cenário maranhense incorpora esse momento do "Grande Maranhão para Todos"liderado por João Castelo, que enfatiza esse período com a implantação do Programa "Grande Carajás", cujo objetivo é implementar um milhão de empregos em todo o estado. Esse é o momento das empresas transnacionais, de interesses fiscais, financeiros e geopolíticos dos governos ditatoriais militares.

O cenário maranhense incorpora esse momento do "Grande Maranhão para

[90] Toada de Mundoca, do Bumba-meu-boi da Turma de São João Batista(1985).

Todos" liderado por João Castelo, que enfatiza esse período com a implantação do Programa "Grande Carajás", cujo objetivo implementar um milhão de empregos em todo o estado. Esse é o momento das empresas transnacionais, de interesses fiscais, financeiros e geopolíticos dos governos ditatoriais militares.

"Grande Maranhão para todos" carrega em si várias vozes, algumas silenciadas pelo momento histórico-social. Esse slogan passa a idéia de alterar as práticas sociais e ao introduzir as expresses "grande" e "todos", cria novos padrões aos enunciatários por meio do discurso que denota grandiosidade, desenvolvimento e progresso para "todos". Esse recurso linguístico enfatiza igualdade e outras vozes são chamadas por esse enunciado, que reforça a idéia de que todos podem compartilhar desse ideal. O slogan no deixa de ser um recurso de expressividade e de manipulação que tentando refletir mudança obscurece outras vozes e outros valores sociais.

Então apesar de várias manifestações, que se preocupavam com os impactos ambientais, empreendidas principalmente pelo Comitê de Defesa da Ilha, João Castelo concedeu a permissão para ALCOA[91]-Billington /ALUMAR (Alumínio do Maranhão) se instalar em uma área de 10 mil hectares. Isso ocasionou a retirada de 5 mil famílias da área. Constata-se isso em Feitosa (apud COSTA, 2001, p.11):

> [...] a implantação da ALCOA/ALUMAR na ilha de São Luís, elucidativo das alianças estabelecidas entre a oligarquia regional e os interesses do grande capital nacional e estrangeiro. Apesar dos relatórios oficiais que condenam a sua instalação devido aos impactos ambientais, o governo João Castelo, através da Companhia de Desenvolvimento Industrial (CDI), não só concedeu permissão como ainda cedeu a preços simbólicos 10 mil hectares para a ALUMAR, ocasionando a retirada de cerca de 5 mil famílias da área. Além disso, a empresa contou com incentivos, subsídios e isenções fiscais de toda ordem, concedidos pelos governos federal e estadual.

[91] Empresa multinacional americana, mineradora e produtora de alumínio, que instalou a ALUMAR no Maranhão em 1980. Associada à Cia. Vale do Rio Doce, foi fortemente combatida pela imprensa, por partido de oposição, movimentos populares, devido ao alto teor poluente que produz.

Nos primeiros anos de 1980, o Brasil passa por uma profunda crise que atinge todo o país. Os países capitalistas forçam os países periféricos a adotarem o modelo neoliberal, sob o controle regulador não do Estado, mas do mercado.

Segundo Botelho (2008, p. 194), o Brasil "identifica-se com o ocaso do regime militar e a proeminência de governos civis como Sarney e Collor que, além dos atos de corrupção, deflagram a carestia".

Há o aumento do preço de várias tarifas, os salários são achatados, a inflação e o desemprego são assustadores. Economicamente o Maranhão vive uma fase muito difícil. Tanto é que, de acordo com o Censo /1980, divulgado pelo IBGE, mais de 50% das pessoas são analfabetas. Meio milhão de crianças, na faixa de 7 aos 14 anos, está fora da escola. É um Estado pobre com índice elevado de analfabetismo.

A realidade social dos grupos de Bumba-meu-boi recai sobre o resultado da criação de um mercado de consumo, a partir de meados da década de 60 do século XX. Esse gênero aparece com uma nova roupagem, ou seja, com novos arranjos estéticos. Torna-se mais espetáculo do que representação sociocultural. Misturam-se seus "sotaques" com vários outros ritmos da música popular, que teve como precursor César Teixeira. É assimilado pela dança, pelo teatro, com constantes variações cênicas. Inspira e estimula os artistas plásticos como Miguel Veiga, Ivana Farias, Donato, dentre tantos outros. Essas assimilações são observadas com evidência em Marques (1999, p. 182):

> As assimilações, inicialmente restritas aos espaços de criação das academias de dança, dos teatros e dos palcos de shows, vão desembocar posteriormente num movimento vicário de transposição da produção do espaço privado para o público, onde passam a disputar, lado a lado com os grupos de bumba-meu-boi, o privilégio do espetáculo midiático criado pela indústria cultural do turismo e os resultados desse consumo cultural.

Em meio a isso, surgem novos grupos e novas versões estéticas que descaracterizam parcial ou completamente o Bumba-meu-boi como a Companhia Barrica de Teatro de Rua que incita mudança em nível interno dos grupos já existentes. Zé Olhinho, em *Conversa de Velhos: Depoimentos* (1999, p. 95), afirma

que: “Quando uma brincadeira é lançada, o sotaque foge um pouquinho do original; embora procure semelhança, cada aprendiz tem uma maneira de bater”. Nesse contexto, enquadra-se o Boizinho Barrica[92] (1985), que serve de escola para inúmeros outros grupos. É uma representação artística muito criticada, pelo fato de não possuir as características que fundam o Bumba-meu-boi. Alguns até o consideram uma brincolagem criativa de todos os sotaques. O aparecimento do Boizinho Barrica funciona como o resultado das assimilações artísticas criadas nos teatros, nos palcos e nas academias.

Foto do Site
http://www.dzai.com.br/oimparcial/blog/aquilesemir?tv_pos_id=43073

Assim como ele, outros grupos seguem com versões elaboradas sem perspectiva estética mais requintada, porém sempre voltados para a apresentação de um belo show de música e ritmo; outros seguem uma cultura popular própria por meio de um discurso próprio.

Nos anos de 1990, a hegemonia do grupo Sarney se contrapõe a uma nova tendência do processo eleitoral, pelo aumento da competitividade e da incerteza política, evidenciada pelo fortalecimento da oposição declarada nos anos 80 do

[92] Criado em 1985, como brincadeira de rua, não como o Bumba-meu-boi tradicional, mas como uma dança que envolve sentimento do guarnicê, da despedida, do passo da chegada e do sentimento místico.

século XX, formada por João Castelo e Cafeteira. Essa trajetória política causa uma série de impactos contraditórios nos padrões do comportamento político da população maranhense.

Mas, sob o lema de uma nova aposta modernizante, destaca-se Roseana Sarney que denomina seu governo com o slogan “Um Novo Tempo”, cuja intenção é inserir o Maranhão nos tempos da globalização e do neoliberalismo. Para tanto, adota uma política de investimento em infraestrutura de energia e transporte e atrações industriais.

Existem algumas práticas desse governo que visam estruturar o sistema de dominação política e social do estado, para garantir a continuidade política. Também visa legitimar o apoio social, com a participação de lideranças políticas, religiosas, movimentos sociais e a população em geral. A Comunidade Viva[93] é um exemplo disso.

Os meios de comunicação de massa têm como principal suporte o Sistema Mirante e o investimento político e simbólico na Cultura Popular que está vinculado ao turismo, buscando reconstruir a identidade regional. A própria governadora tornou-se brincante do Bumba-meu-boi e outras manifestações. Procura, pois, unificar as tradições religiosas e culturais populares. É uma tentativa de demonstrar que O “Novo Tempo” valoriza e se preocupa com a cultura popular.

Do governo de Roseana Sarney (1994 até 2002), algumas considerações são importantes para a contextualização da análise das toadas, pois o “Novo Tempo”, incluindo o primeiro e o segundo mandatos, tem sua consolidação no fortalecimento da cultura. Conforme Oliveira (2003, p. 119):

> Cultura Popular é o conceito oficial de cultura no Maranhão. Sim, pois não se vê no estado nenhum projeto de vulto que contemple a música (que não esteja ligado ao universo dos folguedos ou do carnaval), a literatura, as artes, o teatro ou o cinema. Não existem festivais, planos editorais, mostras de arte etc. que sejam projeto de destaque do Governo do Estado. O máximo que acontece é a

[93] São áreas urbanizadas em bairros da cidade, geralmente praças, para receber apresentações culturais e servir como espaço para esporte e lazer da comunidade, além de comícios políticos.

> realização de eventos e patrocínio a projetos isolados, sem um programa específico para essas áreas da cultura.

O fato de não se ter projetos voltados a universos distintos é atribuído ao diretor da Fundação Cultural do Maranhão, José Pereira Godão, responsável pela Companhia Barrica Teatro de Rua, que tem inspiração no folclore, tratando trabalhos que estiliza danças e teatro popular. É esse o grupo que assume o poder de cultura no “Novo Tempo”. O estado dá um apoio irrestrito à festa, ao espetáculo que intensifica o turismo e as divisas que o processo traz. O resultado disso é o espetáculo cheio de danças e brilho fácil que reproduz a cultura. Segundo Certeau (2001, p. 238): “Na sociedade do espetáculo, a superabundância dos significados resulta na impossibilidade de encontrar uma expressão própria”. Nesse cenário, o Bumba-meu-boi procura acompanhar a estratégia do poder do Estado e da mídia.

Em 2001, vários acontecimentos marcam o período junino. O bairro da Madre Deus perde um dos seus mais velhos cantadores do Maranhão, no dia 02 de junho, quando morre Marciano Passos aos 94 anos. O Teatro Arthur Azevedo mostra o espetáculo *Festejos,* da Cia. Barrica de Teatro de Rua. É lançado, nesse mesmo evento, um vídeo de 22 minutos, o qual aborda a trajetória do grupo Barrica. CDs, vídeos e outras coisas da “grife” Barrica também são lançados.

Os Bumba-meu-bois da Madre Deus, Santa Fé, Fé em Deus e do sotaque Costa de Mão lançam CDs pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) Ainda nesse ano, o Maranhão é tema do enredo da Escola de Samba Grande Rio*: Os Papagaios Amarelos nas Terras Encantadas do Maranhão,* anunciado nos festejos juninos no Parque Folclórico da Vila Palmeira pelo carnavalesco Joãosinho Trinta.

Geralmente, no mês de junho, o Governo do Estado investe em anúncios nos principais canais de TV, bem como em revistas e jornais do país e do estado. Para a divulgação local são impressos livretos de bolso com a programação completa. Todo o investimento em divulgação tem a intenção de estimular o turismo.

A programação é sempre montada de forma a levar todos os grupos a cada um dos locais da apresentação. Os maiores arraiais são abertos a partir do dia 22 e a temporada se faz notória pela presença marcante dos turistas. Esse período tem seu

ponto culminante na véspera do dia de São Pedro, quando muitas pessoas amanhecem no encontro de Bumba-meu-boi, no circuito do Anel Viário, em frente à capela de São Pedro, homenagem feita ao padroeiro dos pescadores.

Foto de Clístenes (Amanhecer no Largo São Pedro), Anel Viário – Madre-Deus – São Luís – MA.

O encontro conta com o apoio da Fundação Cultural e do Centro de Cultura Domingos Vieira Filho. Observa-se o depoimento abaixo (apud Araújo, 1986, p. 127-128):

> De 26 a 29 de junho os festejos conquistaram um novo colorido, com um programa especial desenvolvido pela secretaria de Desporto e Lazer.
>
> A programação ganhou um nome de Largo de São Pedro e teve como principal objetivo e valorização das manifestações folclóricas, por parte, não apenas dos estudantes de uma maneira geral, como de todo maranhense.

No dia 29 de junho, acontece a procissão marítima e terrestre, preservando o costume de render graças ao Santo, que se originou a partir dos anos de 1940. Segundo Cidreira (apud Carvalho, 2003, p. 75):

> Foi a partir de 1948 que os grupos de bumba-meu-boi passaram a marcar presença na festa. Moradores mais antigos do bairro contam que o bumba-meu-boi de Iguaíba foi o primeiro a reverenciar o Santo, seguido pelos grupos da Fé em Deus e Vila Passos.

Ainda faz parte da programação o Projeto Canto da Cultura, que promove vários ensaios de Bumba-meu-boi de matraca, aos sábados, no Ceprama (Centro de compras de produtos artesanais do Maranhão).

O dia de São Marçal finaliza o período junino, marcado pelo tradicional encontro dos Bumba-meu-bois de matracas realizado na avenida João Pessoa, no bairro do João Paulo[94] e reúne mais de 200 mil pessoas. Oficialmente tem início à meia-noite do dia 29 de junho.

Foto de Clístenes. Encontro de Bumba-meu-bois – Av.: São Marçal (antiga Av. João Pessoa) João Paulo – São Luis – MA.

[94] Esse local remete ao ponto limite em que os Bumba-meu-bois nas décadas de 1930 e 1940, tinham permissão para dançar. Até então eram proibidos pela policia, pelo estado e pela sociedade para que a “baderna ”causada por eles não chegasse próximo aos lares da elite do centro da cidade.

Atualmente todos os grupos de diferentes sotaques também participam do evento, somente até 6h da manhã do dia 30/06. Apresentam-se os Bumba-meu-bois de orquestra, zabumba e costa de mão, e com três toadas por grupo. A partir das 6h, só se apresentam os Bumba-meu-bois de matraca, que são, por tradição, os “donos” do evento. Após esse encontro, os grupos voltam para seus terreiros, suas sedes, e a cidade volta ao movimento normal.

Foto Clístenes (Brincante de Bumba-meu-boi de Matraca).

Em 2009, o Governo Federal instituiu o dia 30 de junho como o Dia Nacional do Bumba-meu-boi, por meio da Lei nº 12.103 de 1º de dezembro de 2009, publicada no dia 02 de dezembro de 2009, no *Diário Oficial da União*. A Lei foi criada tendo como base o Projeto de Lei nº 133/2009 da Câmara dos Deputados (ver anexo).

Nos últimos anos, têm sido montadas programações especiais para atender aos estudantes, devido ao período de férias, e, principalmente, aos turistas. Isso é que se pode chamar de Bumba-meu-boi fora de época que a cada ano ganha mais espaço e tradição. Como visto, no primeiro capítulo, no final das apresentações do Bumba-meu-boi, os bois morriam e só retornavam no ano seguinte. Entretanto vem se modificando. Nota-se isso no relato abaixo:

> Mas aí, os Órgãos de Turismo, no Governo Sarney, começaram a receber muitos convidados e não tinham nada pra mostrar. E a Diretoria de Departamento de Turismo chamou Tabaco e disse: “Rapaz, não mata teu boi, vou precisar dele.... Então Tabaco, promoveu a primeira solta do Maranhão, ele inventou que não fazia mais a morte, fez a solta do boi, para que ele estivesse inteiro, quando se precisasse. Foi aqui que os bois deixaram de morrer e começaram a ser soltos. (DEPOIMENTO, apud ARAÚJO, 1986, 105)

Apesar de o Bumba-meu-boi ser considerado para muitos uma forma de pagar promessas, que evidencia o modo de vida das pessoas, seus valores e seus hábitos, a cada ano vem sendo estruturado, organizado e programado pelas empresas, instituições públicas, particulares e pelo estado.

O cumprimento das programações atende determinações superiores, garantindo, assim, a participação “controlada” dos grupos populares, o que evidencia delicadas relações entre o *lazer institucionalizado* e a cultura do povo. A esse respeito Araújo (1986, p. 128) declara:

> Este é um mecanismo institucional de manipulação. Logo, tal instituição tem por objetivo fazer o jogo de poder, para sua manutenção: para isto, tem que acompanhar a dinâmica da sociedade e, assim, ter o controle sobre ela.

Esse é um processo de caráter manipulativo e de exploração por parte do estado, que induz o povo a um novo modo de se expressar, com representações muitas vezes descontextualizadas de sua expressão natural. Incentiva o poder de cultuar uma ideologia, cujo objetivo ocasiona uma forte dependência financeira. Essa é mais uma estratégia do sistema para se reproduzir, dissolvendo o lado histórico da expressão do povo.

Um depoimento (apud Araújo, 1986, p. 106) interessante a esse respeito afirma que:

> O Estado explora o boi através dos órgãos oficiais, através dos deputados que se candidatam. O Estado explora através da

> campanha do turismo fazendo com que o boi se prostitua; tanto que o boi da Madre Deus foi dançar um dia de sábado de carnaval no porto do itaqui, porque passavam uns franceses por aí.

A repressão, mesmo que de forma indireta, continua acontecendo ao Bumba-meu-boi, sob a forma de manifestação ideológica, de modo que os grupos tenham atitudes passivas de obediência e de agradecimento aos órgãos estatais. Porém, alguns grupos refletem sobre a postura, principalmente sobre quem tenta controlá-la, e expressam seu posicionamento:

> O Estado deixa de utilizar um dos seus instrumentos que é a polícia e utiliza outros instrumentos que tem, no caso é a MARATUR; a Secretaria de Cultura que, sem querer, de certo modo, às vezes, impõe algumas formas de repressão. Claro, é de forma diferente, é de forma disfarçada, de quando dá aos bois dotações para que eles saiam.

Continua declarando:

> Eu acho isso muito mal porque é a forma de impor uma dependência sobre o boi, é uma forma também que o Estado sempre utilizou de dominação, é um aparelho de dominar o boi. De modo que, por isso, hoje no boi aquelas criticas, a maneira, aquele momento que o povo tinha de externar as suas criticas, começa a ser cada vez menor, à medida que eles estão fazendo, a brincadeira depende do Estado. (TABACO[95], apud ARAÚJO, 1986, p. 104)

Os traços marcantes da sociedade capitalista, em que a indústria cultural organiza-se para manipular sob diferentes formas, valem como tarefa do estado para organizar o interesse da classe dominante e assumir o compromisso em expandir e criar condições para sua reprodução. Logo, segundo Araújo (1986, p. 105): “torna-se responsável pelas alterações de crenças, valores e vivências populares”.

Sob essa égide, percebem-se os traços marcantes da sociedade capitalista que, através do jogo das forças sociais, ameniza conflitos, faz alianças e também

[95] Tibúcio da Silva. Amo do Bumba-meu-boi da Madre Deus. Falecido em 03/10/1983.

assume compromissos com novos meios de opressão e exploração da classe dominada.

Essa interrelação do capital com o Bumba-meu-boi não ocasiona só o boi-espetáculo, mas também a representação da arte popular que, através de sua exposição pela mídia, transformou seu caráter popular em ação difusora e integradora da indústria cultural. Por meio das toadas, reproduzidas em CDs, DVDs e em outros meios eletrônicos, os grupos, principalmente os que estão na programação anual[96], lançam seus discos que podem ser comercializados:

> Eu tenho observado nas toadas que servem de várias finalidades. Eu acho que uma finalidade das toadas assim é uma espécie de instrumento de comunicação. Elas servem assim como uma espécie de jornal oral da comunidade, porque elas retratam as coisas estabelecidas como: crenças, crendices, mitos, como também certas aspirações populares, certas críticas [...] como também mero registro da comunidade. Eu acho que é uma espécie de jornal cantado da comunidade porque isso demonstra a profunda atualidade que o boi tem como instrumento de expressão da vida comunitária.
>
> As toadas que sempre retratam tudo aquilo que aconteceu, por exemplo: quando houve em São Luís aquele desastre de avião aí no aeroporto do Tirirical, o boi desse ano fez muitas referências ao desastre, não só o boi de São Luís, mas o boi do interior do Estado. (DEPOIMENTO, apud Araújo, 1986, p. 108-109).

Portanto, há um enorme investimento empresarial nas toadas. Muitas delas usadas como reprodução de ideais dominantes. No entanto, apesar de toda sua estruturação e abrangência atuais, proporcionadas pelo brilho, pelas penas, pelo ritmo de beleza extraordinária, o Bumba-meu-boi como manifestação popular ainda preserva seu dinamismo poderoso peculiar, muito embora haja o distanciamento gradual e às vezes acelerado dos elementos tradicionais.

[96] Na prática, quase todos os que estão cadastrados na Fundação da Cultura entram na programação.

5.2. Da construção do contexto: os anos de 1980

As mudanças introduzidas pelo regime militar no Maranhão contribuíram para a escalada política de José Sarney, beneficiado pelo retrocesso político em nível nacional. O seu comando na política do Maranhão tem início com o projeto de modernidade para este estado, com o slogan: “Maranhão Novo”. Conforme Costa (2003, p. 5): “O ‘novo’, desta forma, se constitui na marca distintiva auto-atribuída desse projeto político, ocupando um lugar central em seu discurso”. É assim que Sarney, desde o pós Segunda Guerra Mundial, renovou e vitalizou o ambiente cultural maranhense, transformando sua militância cultural em político - partidária.

Sob essa égide, muitas toadas nos anos 80 do século XX cantam seu nome e vangloriam seus feitos como forma de agradecimento ao político que tem a marca em seu discurso de um “Maranhão Novo”. Outro político que também é cantado nos versos das toadas (quase uma elegia) é Tancredo Neves, devido a seu falecimento. Com sua morte Sarney assume a Presidência da República.

A década de 1980 é marcada pelo período de transição política. O Maranhão vive uma fase de “renascimento econômico”: mesmo sendo um estado pobre, sustenta um índice elevado de analfabetismo e muitos problemas sociais. Nesse período, começam a vigorar os principais projetos industriais. É o período da instalação da Companhia Vale do Rio Doce e do Consórcio ALUMAR (ALCOA - Billington). À época assim se posiciona, em seu livro sobre turismo, Figueredo (1985, p. 17):

> Depois de viver muito tempo da agricultura, São Luís está agora em crescente industrialização, abrindo estradas e criando projetos como a da siderúrgica de Itaqui-Bacanga, que lhe dá grande importância no desenvolvimento do Nordeste.

Os meios de comunicação estão voltados para divulgar a modernização do Maranhão. As toadas também têm essa função. Nessa premissa, a primeira toada que compõe o corpus tem a função de tematizar sobre a atribuição de valor conferido à ALUMAR/ALCOA. Carrega em seu enunciado a marca de obediência a um pedido.

Num depoimento feito por um cantador do Bumba-meu-boi da Madre Deus (apud Araújo, 1986, p.109), é possível constatar isso:

> Teve um cara que convidou pra mim fazer um disco aqui de toadas.
>
> Ele queria cinco pessoas. Eles veio aqui, me convidou e nós fumo pra Ponta da Areia com ele sábado de manhã. E lá e tal e lá pediu pra mim fazer uma toada assim que falasse na Alcoa de bem, aí eu fiz e na hora ele gravo esse negocio lá (...)

A pessoa que fez o convite, por meio do discurso acima, tem o conhecimento de que as toadas servem para reproduzir idéias e transmiti-las ao povo como se fossem suas. Conhece também o poder que elas têm de formar opiniões, seduzir e convencer.

Confirma-se seu funcionamento como um jornal oral, que traduz aspectos do cotidiano, bem como outras temáticas. Como o convite abrange também a confecção de um disco, o cantador atende ao pedido imediatamente. Observa-se, no discurso do cantador, que ele se refere à toada como *esse negócio*, pois sabe e conhece como é a construção desse gênero que precisa de certas particularidades, características e intenção de ser.

O fenômeno de sua construção transita para a expressão de outros sentidos produzidos pela realidade cotidiana, que exige mudanças no seu processo de criação. Com significados efêmeros, resultantes da troca de experiências ou da necessidade financeira, são mantidas em seu cotidiano. Cria, ainda, por causa disso, linguagens variantes no discurso e na representação fragmentada, com colagens aleatórias de elementos.

Na construção *desse negócio* (palavras do cantador)*,* as características que fundam sua criação, para satisfazer um pedido, denotam uma simples colagem de elementos especuladores, apenas como uma apresentação ou exposição em troca de valor, com a possibilidade de vender o disco como produto cultural, com uma versão apenas estética de música e dança.

Levando-se em conta o momento em que a toada foi criada, fora do ambiente do ensaio, sem o auxílio do grupo coletivo e sem o calor do ensaio, o cantador ficou sem saber como denominá-la, daí a referência a “negócio”. Talvez pelas características de sua criação, apenas para satisfazer um pedido. Faz uma colagem, um arranjo de elementos especuladores (ALUMAR). No entanto, há sensibilidade para poder apresentá-la, sendo sua exposição feita na troca de valor que cria a possibilidade da venda do disco com produto cultural. É uma toada de Cordão, cumpre sua função dentro do enredo do auto/comédia, porém surge um novo contexto, um novo objetivo que é ”vender” um produto. Eis a toada:

TOADA 1

Deus abençoa a grande rede de progresso,
que está se estendendo em São Luís do Maranhão (bis)
Rapaziada, quem viver verá a
Alumar inaugurar (bis)
Tenho a certeza que ela vai dar
condição
Pra milhares de famílias assegurar o pão (bis)

O cantador mantém a estrutura composicional, sobretudo no vocabulário, principalmente, na sequência do enredo, na coreografia, na dança e no estilo musical, próprio das toadas de Bumba-meu-boi maranhense. É o fato transformado em notícia, de uma ordem ditada em função do saber-dizer. “É um discurso feito ação e uma ação feita discurso” (RODRIGUES apud MARQUES, 1996, p. 179).

A toada carrega em seu enunciado a marca de obediência ao pedido feito. No entanto, caso a ALUMAR seja inaugurada para suprir a falta de emprego em São Luís e assegurar o “pão” de milhares de famílias, o povo terá melhores condições de vida. Mas seu sentido é de consumo, ou seja, de acordo com Certeau (1994), a produção de consumo é ardilosa, dispersa, insinuante, silenciosa e quase invisível, uma vez que não assinala sua presença com produtos próprios, mas com maneiras de utilizá-los em uma ordem econômica. Dá a ilusão da participação total entre consumidor e produtor. Marques (1999, p. 219) destaca:

> É um sentido midiático sedutor, atraente e transparente, capaz de eliminar a polissemia simbólica da cultura, através do sentido em transição para dar a idéia ao consumidor de que ele é suficientemente competente para recodificar por si só todos os significados de um determinado bem cultural. Como pressuposto do sentido em transição, o sentido midiático desloca a simbólica do fenômeno cultural de suas funções básicas dando-lhes novas atribuições em função das exigências dos atores sociais das indústrias culturais.

No primeiro verso, o enunciador deixa transparecer, a partir do verbo **abençoar** no presente do indicativo, um ponto importante que revela o fato de que essa *rede de progresso* é abençoada por Deus. Mas também outra voz nesse discurso é mobilizada pela ação do verbo. Caso o verbo estivesse no modo imperativo afirmativo, Deus "abençoe", o enunciador estaria pedindo forças a Deus, invocando-o.

Ao se valer das expressões **"grande rede**" e "**progresso**", o cantador veicula a idéia de que o Maranhão, precisamente São Luís, vai progredir, crescer, precisa e se desenvolver, para gerar emprego para muitas famílias. Vive uma situação de pobreza, de miséria e essa **rede** seria, pois, a promessa de benefícios. Pressupõe ainda um conhecimento de que há outras empresas, pelo fato de ser multinacional, que formam essa **grande rede** que traz o progresso, ou então é tão grande, tão rica que vai ocupar toda a cidade, transformando-a em uma grande cidade desenvolvida pelo progresso.

Esse discurso dialoga com um grande número de pessoas que sonham com uma vida melhor, com uma oportunidade de emprego que essa empresa poderá oferecer. Ainda dialoga com a religiosidade em **Deus abençoa***,* cuja intenção é reiterar a idéia de que Deus apóia essa rede, abençoa-a por algo bom que trará às famílias: o emprego, a fartura, o alimento, enfim, muitas famílias serão beneficiadas. O enunciado ***Deus abençoa a grande rede de progresso*** justifica as relações dialógicas entre o político, o econômico, o social e o religioso. É o desenvolvimento industrial que vai gerar emprego. O termo **Deus** denota o diálogo com o sagrado, com o religioso, com o Criador Protetor, que abençoa todos.

O discurso tenta justificar a composição do gênero, pois as toadas só têm sentido dentro do auto e este, como manifestação, só acontece pelo pagamento de uma promessa ou pelo compromisso com o Santo, como devoção e agradecimento. Isso, entretanto, não acontece com essa toada. Logo, o cantador pede a bênção de Deus e instaura a identidade mística do Bumba-meu-boi não com o pagamento da promessa, mas afirmando que Deus abençoa.

No segundo verso da toada, o enunciado: "*que está se estendendo em São Luís do Maranhão*" é significativo pelo fato de encerrar, através da **locução verbal** (*está se estendendo*), que aos poucos ela (ALUMAR) vai ocupando espaço na cidade. Isso denota progresso pela voz do cantador que dialoga com o ideário político-econômico que envolve a capital do Maranhão, mostrando a instauração de uma nova realidade, diferente da atual. A capacidade humana do cantador em refletir a realidade, através dos versos da toada, é um modo especial de concretizá-la, tornando-a objetiva por definição.

Em ***Rapaziada, quem viver verá a ALUMAR inaugurar*** (bis), a expressão **Rapaziada** é um enunciado que tem a função, dentro do auto, de manter o diálogo com o batalhão, chamando atenção para guarnecer. Trata-se do enunciatário imediato, mas também há um superdestinatário, que, nesse caso, é a sociedade, a comunidade. Há, ainda, uma voz que ordena, chama, evoca e anuncia ao povo, à comunidade, à cidade de São Luís que o progresso se inicia. "*Rapaziada"* também tem o sentido de "meu povo", "minha gente", enfim todos vão presenciar a criação de uma situação melhor do que a que está. Há uma voz que grita, anuncia; outra voz que silencia, sonha, quer acreditar e há ainda uma terceira voz que precisa acreditar nessa empresa como forma de sair da situação em que se encontra.

O enunciado ***quem viver verá*** denota que as pessoas da cidade de São Luís verão com certeza o progresso que a empresa vai gerar, mesmo que demore um tempo; assim mesmo ela vai inaugurar um "novo tempo", o progresso.

Essa inauguração ainda pode se estender por alguns anos. Mas propõe liberdade diante das injustiças sociais e econômicas, trazendo alívio à realidade vivida por milhares de famílias oprimidas. Talvez o progresso e a inauguração não aconteçam imediatamente, mas há esperança em ***quem viver verá a Alumar***

inaugurar. O tempo verbal **verá** – futuro do presente – pressupõe que seja um acontecimento vivido no agora e que será vivenciado no futuro, concretamente.

Um ponto discursivo interessante é que o enunciador (cantador) parece crer no progresso que a empresa vai gerar: **"*tenho a certeza que ela vai dar condição***". O enunciado, introduzido pelo verbo **ter** no presente do indicativo, pressupõe a vontade de mudar. Esboçada pela voz do enunciador, a mudança passa a ter sentido, induzindo outros a acreditarem nela. Então, a toada dialoga com outras vozes que também têm esperanças e passam a acreditar nas melhores condições de vida desse povo. A idéia de emprego, de trabalho, de mão de obra, de serviço, subtendida nas entrelinhas, é constante. A ALUMAR promete tudo isso. Na época da inauguração dessa multinacional, tudo em São Luís ficou mais caro, como aluguel, imóveis e até a cesta básica.

Essa toada/enunciação é um modo de reproduzir uma idéia, de retratar um acontecimento, utilizando-se de uma linguagem mediada pelo saber popular e pelo discurso da mídia. Deixa de ser um acontecimento da experiência cotidiana, um instrumento de comunicação oral e de expressão de vida para transformar-se num acontecimento de notícia, de discurso midiático. Este desloca a visão de um fenômeno cultural para outras instâncias enunciativas individuais ou coletivas, que consideram que tal fato seja digno de ser relatado para ser apreciado pelos interlocutores da notícia ou apenas para dar credibilidade.

Esse gênero dialoga com outros gêneros, porque, a partir da voz do cantador, há outras vozes dialogando com o povo, com a comunidade, com a cidade. Essa possibilidade amplia a legitimidade de sua voz, que se torna incontestável, ou seja, sua voz tem muito valor diante do público. Isso ocorre pelo fato de a mídia obliterar as dimensões simbólicas que integram o processo do enunciado. A natureza de mídia é legítima e predominante. Apesar de tudo: "Essa toada ajudou foi muito esse cara a fazer esse disco. A Alcoa deu uma porção de dinheiro pra ele, eu ganhei apenas uma fração pequena". Continua declarando que: "Nos deixamo de cantar a toada da Alcoa. Ele queria era se promover às custas da gente". (DEPOIMENTO, apud Araújo, 1986, p. 110)

O crescimento econômico e o progresso são necessários. Disso o cantador tem nítida percepção, mas a exploração de sua força também não passa despercebida. O Bumba-meu-boi faz representa simbolicamente a sociedade nas toadas que compõe, expressando temas ligados à história que ajuda a escrever.

Portanto, utilizar-se desse gênero para divulgar, engrandecendo e anunciando, o progresso trazido pela ALCOA, é uma forma de sustentar um espaço que chama a atenção da sociedade, pois esse gênero caracteriza o povo, sua cultura e sua identidade. Desse modo, o prestígio da multinacional, na sociedade que acredita que ela vai proporcionar o progresso, independentemente da manipulação para com o sujeito oprimido e necessitado financeiramente, se justifica.

A toada instaura uma troca simbólica de valores, mas foi transformada em mercadoria, que a converteu apenas em informação, ocasionando um rompimento entre a pessoa que pediu a composição e o cantador, conforme depoimento deste. A toada funciona também como resposta às vozes contrárias à instalação da ALCOA/ ALUMAR. Há uma contra-argumentação dessas outras vozes, que lutam para não instalarem a indústria, pelos grandes riscos que ocasionará ao meio ambiente. É claro que essas outras vozes não conseguem interferir ou influenciar o destinatário nem o superdestinatário, nesse caso as vozes favoráveis ao “progresso”. Tais vozes são neutralizadas ou suprimidas por outra dimensão expressiva do poder.

Nota-se que, apesar de todos os inconvenientes de sua criação, a toada é bem arquitetada para sua finalidade: a divulgação da ALUMAR, embora não confirme e nem assegure sua existência a seus enunciatários. De acordo com Marchezan (2006, p. 122): “A arquitetônica artística denota valores sociais, posicionamentos promovidos pela vida social e em resposta a ela”.

Os valores sociais evocados na toada, as forças sociais apresentadas nesse discurso levam à reflexão de outras vozes, ou seja, a relação da voz do cantador (enunciador) com a voz do outro (enunciatário) não é única, nem plena. Há uma voz própria, uma consciência dialogizada que se volta para fora, dirigindo-se a si, a um outro e a um terceiro (superdestinatário). O cantador (enunciador) se revela pela voz do outro. Sua identidade como sujeito se processa por meio dessa linguagem, na relação com a alteridade.

É um discurso que tem a finalidade predominantemente financeira, que se apresenta sob nova forma de identidade na cultura. Centra-se na heterogeneidade de identidade. O enunciatário encontra-se numa situação “imprópria” para compor a toada. Para tal, rompe com as imposições, com o ritual característico e com os limites de criação, porque é a partir do auto, inspirado na lenda, que as toadas são compostas para o bailado que caracteriza o gênero Bumba-meu-boi. Entretanto precisa participar desse novo grupo, desse momento que busca conquistar e proclamar a inauguração da ALCOA que trará progresso a São Luís do Maranhão, mesmo que esse progresso seja combatido pelo discurso da imprensa e movimentos populares devido ao caráter destruidor que irá proporcionar. Logo, há uma voz que grita sobre os perigos; há outra que proclama, mesmo sem entender ou se preocupar com as consequências, e há outra que fala mais alto, a voz que necessita sobreviver numa sociedade fruto da globalização que leva à dispersão de referências culturais em diversas regiões do mundo.

Essa toada deixa transparecer uma relação industrial e comercial que explora a cultura popular como forma de alcançar o mercado. Indubitavelmente, é lançada como uma mercadoria para fins de consumo e propaganda, evidenciando a manipulação da cultura e a dominação na produção de bens.

Cria-se uma nova identidade que se dá pela diferença de um dado contexto que privilegia outras vozes sociais – outras escolhas linguísticas – e outros discursos, ocasionando um novo estilo, carregado da ideologia de aceitação ou da ideologia do confronto. Segundo a perspectiva bakhtiniana, o estilo é pelo menos dois homens, ou melhor, uma pessoa e seu grupo social. Nesse caso, os lugares sociais são diferentes. São produtos de uma exotopia, criada no discurso da toada, por apresentar a multiplicidade de valores sociais presentes no mundo globalizado.

A reprodução internacional do capital exerce uma forte influência sobre a população de São Luís e encontra na toada a adesão pretendida à ALCOA/ALUMAR com o silenciamento do discurso de resistência de outros grupos sociais.

Por meio do disco, a notícia se expande pelo rádio e outros meios de comunicação. Esse é um recurso da mídia que leva à comunicação e à interatividade quase direta com o discurso da toada que tem a função de expandir a inauguração

da ALCOA, trazendo progresso a uma das cidades mais pobres da Federação. Mesmo não carregando em seu discurso nenhuma forma de crítica social, a toada apresenta, suscita e induz à transformação de uma tradição.

Com espaço na mídia, o discurso veicula vozes, muitas vozes excluídas, que se aproximam de diversos segmentos sociais que compõem a sociedade plural e heterogênea.

Rompem-se as fronteiras, para dominá-la em seu próprio terreno e outros diálogos na mesma época são travados. É nessa década que a música maranhense participa do MPB Shell (1982) e ganha o primeiro lugar (Prêmio Pesquisa) com a toada *Auto do Boi Vaga-Lume,* de Giordano Mochel. Assim, as toadas assumem outro papel fora do auto, como forma de sobrevivência econômica. A dependência econômica gera a absorção de uma ideologia do sistema, onde a toada serve de suporte para manifestar reivindicações traduzidas no canto, na dança e em outros recursos visuais.

5.3. Dos anos de 1990

Para a análise da seguinte toada de Cordão, faz-se necessário primeiramente situá-la em seu contexto histórico-político-cultural. Desse modo, retoma-se o final dos de 1980 e início dos anos de 1990, quando foi eleito o primeiro governador de forma direta, logo após o golpe militar: Luís Alves Coelho Rocha, empresário e político de Balsas/MA, sendo substituído por Epitácio Cafeteira, ex-prefeito de São Luís. No seu governo foram construídas obras caríssimas como o Anel Viário e a revigoração do conjunto arquitetônico do Centro Histórico: Projeto Reviver. Renuncia ao cargo para candidatar-se ao Senado, tendo ocupado seu lugar o vice João Alberto.

Desse quadro deduz-se que o início dos anos de 1990 foi bastante conturbado politicamente para o Maranhão. Entre 1991 e 1994, assumiu o governo do estado Edson Lobão, também empresário e político tradicional que exerceu vários cargos parlamentares. Nos anos de 1994-1998 e 1999-2002, é eleita também por voto direto Roseana Sarney, a filha herdeira do Grupo Sarney, que renunciou para concorrer à

Presidência da República e, em seguida, ao Senado. Assume José Reinaldo que depois é sucedido por Jackson Lago.

O cenário artístico-cultural dos anos de 1991 é palco de alguns eventos, começando pela Coletiva de Maio, no Convento das Mercês, por iniciativa da Universidade Federal do Maranhão, que teve seu "renascer" na década de 1980.

O governo de Roseana Sarney revela-se estratégico, porque dispensa uma atenção especial a esse setor artístico-cultural. Demarca o Bairro da Madre Deus como berço e maior palco das festas populares maranhenses e nomeia Luís H. de Nazaré Bucão como secretário de cultura. Segundo Botelho (2008, p. 198): "foram gastos vultuosos recursos no setor, promovendo a cooptação de intelectuais e artistas, ávidos por contratos".

Essa atitude prevalece no segundo mandato, cria várias gerências em sua reforma administrativa, mas a Secretaria da Cultura é a única que não se tornou gerência e sim Fundação (FUNCMA), constituída por 10 órgãos. As gerências têm o objetivo de conter gastos, combater a corrupção para criar um estado produtivo. Para administrar todas as gerências menores, indica seu marido, Jorge Murad.

Roseana Sarney tem como base de sustentação de seu governo o apoio às artes, à cultura e pelos meios de comunicação (conta com o Grupo Sarney de Comunicações: quatro emissoras afiliadas da Rede Globo, o jornal *O Estado do Maranhão* e 14 emissoras de Rádio distribuídas na capital e no interior, sob o controle de Fernando Sarney) propõe o compromisso com a transformação da sociedade. Devido a essa atitude, alguns artistas e alguns grupos culturais começam a agradecê-la pela atenção. É válido ressaltar que essa aliança entre cultura e poder acontece no período de 1966 a 1970, quando Sarney foi governador do Maranhão. Percebe-se nitidamente que esse governo se prevalece dessa mesma estratégia e consagra Roseana Sarney no meio artístico-cultural, tanto que, Oliveira (2003, p. 50) declara:

> Os artistas, principalmente cantadores e compositores, por sua vez, caíram de amores pela governadora [...], um numeroso grupo deles passou a se revezar no palco permanente montado no quintal de

> Rose - como carinhosamente chamam a governadora Roseana Sarney.

Em 1997, ainda nesse governo, São Luís recebe seu reconhecimento mundialmente. A UNESCO concede à cidade o título de Patrimônio da Humanidade, pela beleza e importância de um dos maiores conjuntos arquitetônicos de origem europeia no mundo.

De acordo com Botelho (2008, p. 264): “São três mil e quinhentas construções ocupando uma área de 250 hectares. Este acervo arquitetônico já havia sido tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1955”. Na Praia Grande, concentra-se a maior parte desse conjunto, sobressaindo o Projeto Reviver, cuja finalidade é recuperar os prédios históricos do centro da cidade. Mas não se resume apenas à Praia Grande, antes se estende por vários pontos da cidade. Esse patrimônio é constituído por prédios e casarios construídos pelos escravos nos séculos XVIII e XIX. Sua arquitetura é feita com pedras de cantaria, de azulejos importados de Portugal e com fachadas neoclássicas[97].

Inclui-se ainda, em 1997, a toada de Cordão a ser analisada, de João Chiador, atualmente do Bumba-meu-boi de Ribamar.

TOADA 2

São Luís querida
Me responda por que foi
Que escolheste para teu debute
Arraial de Bumba-boi
O visual da francesa
Não é aquele mais
Dos antigos casarões
Dos prédios coloniais
Já tem muitos edifícios
E torres de celular

[97] Cf. Boetlho (2008, p. 265): “Desse conjunto arquitetônico destacam-se a Praça do Comércio, Mercado Coberto, antiga casa das Tulhas, Beco Catarina Mina, Beco da Prensa, o Convento das Mercês, dentre outros”.

Na virada do Milênio
Está querendo debutar
O traje já está pronto
Conforme o seu desejo
Meia e sapato branco
Vestida de azulejos
O cabelo vai ser longo
E os brincos de bolinhas
A maquiagem fica por conta
De Alcântara sua vizinha
E eu em toadas
Vou exaltar minha cidade
Que ganhou o título
de Patrimônio da Humanidade.

A toada apresenta, em seu discurso, o diálogo com o contexto histórico-político-cultural da época. Na concepção bakhtiniana, a produção de sentidos que os discursos apresentam são gerados pelas posições, lugares e condições que as pessoas ocupam, contribuindo consideravelmente para o significado produzido. É nessa grande cadeia da comunicação, realizada pela interação verbal, que o caráter dialógico das toadas vai-se produzindo. Por isso, elas não podem ser consideradas somente como uma instância cultural, e sim como um discurso em que se confrontam diferentes vozes, o que faz com que se efetivem como uma prática social, produzidas por acontecimentos sociais, históricos, econômicos e religiosos ou de outra natureza. Esse é seu caráter dialógico.

A toada constitui um gênero que se caracteriza, sobretudo, pelo caráter mais íntimo e particular do enunciador, que insere em seu discurso uma espécie de questionamento crítico. Apresenta-se como um evento situado num determinado tempo e espaço e se situa na fronteira do dito com o não-dito.

Há uma voz que questiona o porquê de São Luís, sua cidade querida, escolher para seu **"debute**" um "**arraial de Bumba boi**". Essa voz se relaciona com outros enunciados, com outros contextos históricos e sociais, que remetem a todo o trajeto

que o Bumba-meu-boi percorreu para chegar a esse patamar, esse momento de “honra”. Agora ele pode ser palco de um evento significativo para São Luís.

Isso se confirma em: ***“O visual da francesa, não é aquele mais”***. O uso de ”aquele” confirma a que se refere a voz do enunciador: ao tempo em que o Bumba-meu-boi era proibido pelas autoridades e reprimido pela polícia. Conforme Marques (1996, p. 59):

> Pelo caráter rebelde do seu discurso, por não se intimidar diante das censuras e proibições e por ser efetivamente produzido por negros, escravos, índios e alguns mestiços dos setores populares, portanto, considerada uma “festa de pobre”.

Como resultado do processo dialógico entre o enunciador e o enunciatário, sujeitos da enunciação, são apresentados pontos de vista sociais que contemplam também um superdestinatário. São Luís se prepara para a emancipação, para seu “debute” para o mundo. “Hoje já tem vários edifícios“, o que denota desenvolvimento. O enunciador visualiza São Luís de modo diferente de anos atrás, com várias mudanças que “*refletem e refratam*” o fazer interpretativo do sujeito da enunciação. Já a expressão **“torres de celulares”** reflete um posicionamento de que São Luís interligou-se com o mundo globalizado. Por isso precisa debutar, emancipar, pois está crescendo.

Outros discursos como **“na virada do Milênio**” se entrecruzam, posicionando o enunciatário em um determinado tempo. A virada do Milênio simboliza, para muitas outras cidades e países do mundo, estabilidade social, econômica e financeira, mas para São Luís, que ainda “**está querendo debutar**”; são necessários, pois, de muitos requisitos. A voz do enunciador reafirma esse desejo.

Tudo está preparado, **o traje já está pronto**, mas há algo de resistência para seu “debute” pleno. Segundo o enunciador, ela, a cidade, já tem o que precisa. Todavia esse momento é repleto de outras vozes, outros discursos e outros diálogos, porque, além de sua pretensão, existem as imposições burocráticas para que se realize o fato. Para o enunciador tudo está pronto, inclusive o **traje**, tudo foi feito

conforme seu desejo. Talvez ele não se dê conta de discursos que carregam várias imposições que tentam impedir que o “debute” aconteça ou que se contraponham a ele.

A concepção de que São Luís pode debutar acompanha outros detalhes a considerar: “**meia e sapato branco**”, “**vestida de azulejos**”. Em relação ao primeiro enunciado, ele se dispõe de importantes acessórios para uma festa de debutante, denotando pureza, elegância moderada, sem exageros. O segundo enunciado carrega, em sua linguagem metonímica, o discurso de que São Luís é conhecida como a Cidade dos Azulejos. Ela realmente veste seus casarões com azulejos trazidos de Portugal nos séculos XVIII e XIX e que resistem até hoje. Para complementar esse discurso, toma-se como exemplo o Solar São Luís que é um típico prédio de três andares e paredes de pedra. É o maior prédio em azulejos do Brasil.

A toada suscita uma relação interessante com a construção do discurso que apresenta. Assim, o diálogo que estabelece com Alcântara apresenta valorações positivas, vozes que conclamam tradições. Mas pelo termo “maquiagem” pode-se encontrar outras “vozes” que pretendem tirar essa “maquiagem”. Em “**A maquiagem fica por conta de Alcântara sua vizinha**”, depreende-se que Alcântara pode contribuir com sua beleza, com seu brilho (literalmente, à noite), sua tradição cultural. Lá está localizado o Centro de Lançamento de Mísseis de Alcântara (CLA), implantado pelo governo brasileiro que não levou em consideração alguns fatos considerados importantes. A esse respeito Botelho (2008, p.217) assim se posiciona:

> Primeiro: Alcântara é uma cidade histórica, uma das mais antigas do Maranhão, tombada pelo patrimônio histórico nacional. Possui uma grande riqueza arquitetônica em casarios e igrejas que remontam aos séculos XVII, XVIII e XIX, quando a cidade foi referência na produção do açúcar e principalmente de algodão. Segundo: Alcântara é também um centro turístico, pois a sua riqueza arquitetônica, o seu folclore e religiosidade atraem turistas de várias partes do mundo. Terceiro: a Base ocupa uma área que apresenta uma forte biodiversidade, uma rica fauna representada por peixes e guarás, e que é também referência nacional em estudos arqueológicos, pois na Ilha do Cajual foram encontrados restos de

> animais pré-históricos, estudados por várias Universidades, inclusive a UFMA.

Há um grande sentimento de insatisfação dos moradores do município, pois esse ato governamental indiciou uma abrupta ruptura com a tradição histórica.

Em relação à **maquiagem** expressa no contexto da toada, pode também expressar novos pontos de vista. O enunciador, por meio do emprego linguístico da primeira pessoa do singular, insere um discurso que parece um ideal, uma meta como em **"E eu em toadas, vou exaltar minha cidade",** ou apenas enuncia pelo simples prazer de "cantar" sua cidade para o mundo, afinal ela **ganhou o título de Patrimônio Cultural da Humanidade**.

Na expressão "**E eu em toadas**", existe uma forte tendência a uma entoação implícita: **"E eu**", que transmite uma idéia de questionamento: o que faço? Como vou contribuir com esse debute? Só que é um questionamento feito não para São Luís, mas para um terceiro destinatário. De acordo com Bakhtin/Voloshinov (1976, p.8): "Este pequeno traço do movimento entoacional claramente abre a situação a um terceiro participante. Quem é este participante?". Nesse caso, o primeiro destinatário é São Luís, mas a pergunta segue para outro destinatário, um terceiro que, no caso, pode ser a sociedade, o mundo. A entoação presente, nesse contexto, é responsável por estabelecer essa atitude viva na fala concreta, carregada de emoção. "A entoação na fala concreta é muito mais metafórica do que as palavras usadas. "(BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1976, p. 8).

Nos dois últimos versos, o enunciador emerge novamente o sentido traçado no início do discurso. Portanto, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade é o presente da debutante. É interessante, para finalizar, a descrição dos detalhes que o enunciador tece em relação à debutante: São Luís. Seus valores são enunciados por uma entoação expressiva e afetiva, logo no início, pela forma gentil e carinhosa **"Querida".** Questiona a escolha do local do debute: "**Arraial de Bumba-boi**". Há toda uma sequência do debute: sapato, meia, vestido, cabelo, brinco e maquiagem e a música (toada) é sua oferta, sua lembrança. Por fim ela ganha o presente:

Patrimônio da Humanidade. É um discurso que dialoga com outros contextos e torna a cidade globalizada.

Como já evidenciado, os diálogos da toada são simples, seguindo uma narrativa de um debute com muita organização, nos mínimos detalhes, com comparações ontem/hoje. Narra a realização do evento de forma especial, ou seja, narra a situação concreta de seu conteúdo, num discurso em conjunção com a vida real, que seduz o interlocutor a aproximar-se de um episódio histórico-cultural muito importante para a humanidade.

5.4. Dos anos 2000

No início dos anos 2000, Roseana Sarney com o lema “Maranhão, um Novo Tempo” inicia um discurso de “Modernidade” que dialoga com “Maranhão Novo” de Sarney, já discutido anteriormente. Em 2001, o governo Roseana Sarney anuncia o plano “São João Maranhão 2001”. O momento é documentado pela imprensa local, no Palácio Henrique de La Roque, sede do governo. Um investimento alto com o objetivo de atrair e estimular o turismo. A governadora anuncia que R$ 3 milhões de reais serão aplicados nos arraiais. Oliveira (2003, p. 49) a esse respeito detalha que: “a programação do festejo reúne 1.015 apresentações em toda a temporada, da qual participam 150 grupos de Bumba-meu-boi, 33 de Tambor de Crioula, 80 de Danças Populares e 21 cantadores”.

Em 2001, os eventos culturais passam a ter um grande destaque no Calendário da Cidade. Mas, para os estudiosos maranhenses da cultura popular, foi o ano que marcou as deformações e as descaracterizações do Bumba-meu-boi maranhense. Algumas críticas são tecidas na capa do caderno de cultura e crônica da página “Hoje é dia de“, do jornal *O Estado do Maranhão* de 27 de julho desse mesmo ano. Ganham destaque os textos “São João de fusões e plumas*”* e “A parintinização*”* além de um pequeno texto do jornalista Ernesto Batista (apud Oliveira, 2003, p. 89) que, ao denunciar a descaracterização das festas maranhenses, faz relação ao “Acarajé, rabeca, *tecno music*, baixo elétrico, xote, gaita e o samba”. (Grifos do autor).

A crônica de Selma Figueiredo[98], “São João de fusões e plumas”, tece críticas a vários grupos, principalmentes os de orquestra que, segundo o texto, se apresentaram sem compromisso com a tradição do Bumba-meu-boi. Sua análise considera, ainda, que há forte tendência desses grupos à formação de “grupos parafolclóricos” por apresentarem também vários ritmos distantes das raízes da manifestação da cultura maranhense. De acordo com Selma Figueiredo (apud Oliveira, 2003, p. 89):

> Agora, a medida ideal é cantar todos os ritmos sem compromisso, para agradar turistas, gente que vem de longe, de todas as partes do mundo, paradoxalmente por causa da riqueza cultural do estado. Uma riqueza que faz nascer poesia em forma de toada, que faz brotar música da batida de dois pedaços de madeira.

Na visão da autora do texto, apenas os Bumba-meu-bois de matraca com os “batalhões pesados”, da Maioba e do Maracanã, e os de zabumba ainda seguem seus rituais centenários. Para a qualidade da tradição, outros elementos que contribuem para o enredo do auto também devem ser preservados, inclusive as toadas. A esse respeito assim declara seu Humberto, Amo e cantador do Bumba-meu-boi de Maracanã: “Os cantadores têm que fazer suas toadas, cantar tudo no seu linguajar. Chefe de manobra é quem entende de motor. Antigamente intelectual não gostava de boi”. (apud OLIVEIRA, 2003, p. 98).

Em “A parintinização”, Jomar Moraes, escritor maranhense, demonstra sua preocupação com os caminhos que o Bumba-meu-boi maranhense está tomando, enquanto que Maria Michol Carvalho, pesquisadora do Bumba-meu-boi maranhense, assim se posiciona: “Percebo diversas alterações, algumas preocupantes. Ainda permanece na essência esse caráter de religiosidade, de festa popular em tom grupal. Enquanto isso permanecer, o boi continua” (apud OLIVEIRA, 2003, p. 90). Para ela algumas transformações são necessárias, contanto que não afetem o sentido de identidade da manifestação. Por exemplo, a troca de estopa por penas, na roupa das índias, e o uso dos pandeiros de plástico devido às chuvas. Mesmo assim

[98] ***Selma Figueiredo*** assina reportagem no jornal O Estado do Maranhão (27/06/2001, caderno Alternativo, p. 1) que trata desta questão e compara as inovações.
http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/L/Lady_Selma_Ferreira_Albernaz_56.pdf

acredita que o ano de 2001 marca uma fase: “fase de transição da festa doméstica para um São João mais amplo, disseminado na mídia e atrelado ao turismo”. (apud OLIVEIRA, 2003, p.91).

Outra contribuição a esse respeito é a do escritor Azevedo Neto, atento observador do gênero (apud Oliveira, 2003, p. 91), que declara: “sinto que o Bumba-meu-boi está fadado a morrer, pelo menos em sua forma tradicional”.

No atual cenário, da exposição midiática do Bumba-meu-boi, os Amos, mais especificamente o da Turma de São João Batista ou Floresta, mestre Apolônio Melônio e o cantador Humberto de Maracanã expõem suas preocupações em relação às mudanças que precisam acontecer para acompanhar as novidades, mas a tradição não pode ser esquecida. Maria Michol Carvalho e Jomar Moraes acreditam na resistência do Bumba-meu-boi e acrescentam que o Bumba-meu-boi: “tem sustentado a modernidade sem que haja negado a si mesmo”.

Nesse panorama, inclui-se a terceira toada, objeto de análise. É uma toada que participou de um concurso de toadas, tendo outro ambiente como referência, portanto será preciso antes tecer um breve comentário sobre esses concursos, que começaram nos finais dos anos de 1980.

O primeiro Festival de Toadas foi realizado em 1986, sem apoio governamental, sucedido pelo segundo, terceiro e quarto. Em 2007, acontece o quinto Festival de Toadas, que obtém o apoio do poder público através do Ministério da Cultura. Parafraseando o jornalista e produtor cultural José Raimundo Rodrigues (2007), após esses eventos, várias toadas ficaram gravadas na memória do povo. Além desses festivais de toadas, José Raimundo efetuou um trabalho importante com a memória de Bartolomeu Gomes (Coxinho).

Por intermédio desse trabalho, em 1991, o governador, na época, Edson Lobão, sanciona a Lei Estadual que torna o “Urrar do boi”, de Coxinho[99] o Hino Oficial do Folclore Maranhense. Segundo José Raimundo (apud Lira Jovem, 2007, p.130):

[99] No final dos anos 1980 e início dos anos de 1990, Coxinho adoeceu gravemente e escreveu uma carta aberta à sociedade maranhense, pedindo auxílio (ver Anexo). Até os 80 anos, continuava cantando e compondo toadas, com seu conhecido poder de se expressar. Morreu no dia 03 de abril de 1991.

“por essa Lei, não pode haver um evento cultural e artístico do Maranhão que não rode a referida toada de Coxinho. É obrigado por essa Lei citada rodar no final do evento, mas ninguém respeita isso”.

O Projeto Lira Jovem, que depois torna-se livro, tem como principal objetivo regatar e promover o talento dos cantadores jovens do Bumba-meu-boi maranhense da Ilha do Maranhão, abrangendo os municípios de São Luís, Paço do Lumiar, Raposa e São José de Ribamar. O evento realiza-se por meio da competição de cantoria. Conforme Lira Jovem (2007, p. 19), o concurso do ano de 1997, dividiu-se em cinco etapas: “1. Pindoba (16/04, 14horas), 2. São José de Ribamar (23/04, 14 horas), 3. Maioba (30/04, 20 horas), 4. Matinha (07/05, 14 horas), 5. Final – Parque da Vila Palmeira (16/05, 19 horas)”. Cada cantador apresenta uma toada, acompanhada por coro (matraqueiros e pandeireiros da produção Lira Jovem) e selecionadas por um júri, previamente escolhido. São pessoas que entendem do assunto.

De cada fase, foram selecionados três cantadores para a final. Os critérios, segundo o Projeto Lira Jovem (2007, p.19-20), seguem de acordo com: ”a interpretação musical, beleza melódica, atuação cênica e criatividade de cada cantador, critérios que foram julgados em todas as etapas do projeto”.

O concurso conta com o apoio da Fundação Municipal da Cultura de São Luís e da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. Percebe-se que esse concurso objetiva primeiramente incentivar uma nova geração de compositores e cantadores de Bumba-meu-boi. Além da recompensa financeira, soma-se a edição de um CD com 15 toadas. Em segundo, a preocupação, por meio do concurso, em relação à persistência da geração mais nova em preservar a tradição.

Percebe-se, com tudo isso, os problemas que o Bumba-meu-boi vem sofrendo com os diversos fatores de mudança local e mundial. Todo o conhecimento do Bumba-meu-boi está nas mãos dos Amos e cantadores. Segundo Lira Jovem (2007, p. 23):

> ... na maioria dos grupos de bumba-boi maranhense de hoje é comum a liderança artística estar nas mãos de velhos sexagenários, septuagenários ou mais, estando nessas mesmas mãos desses

> amos o mágico maracá do saber, com os seus pares ao longo de anos de ensino-aprendizagem informal. Portanto, muitos desses senhores nascidos no começo do século passado já enfrentam problemas de saúde e não têm o costume de preparar seguidores, para substituí-los devidamente, muito não tendo sequer o interesse de assim fazer.

Portanto, essa é a grande preocupação do Projeto Lira Jovem. A toada a ser analisada é de Jaime Fernando Nascimento, conhecido apenas como Jaime, brincante do Bumba-meu-boi da Pindoba, sotaque da Ilha ou matraca, apresentada no festival do Projeto. Foi extraída do livro Lira Jovem (2007, p.89-90).

Nossa Senhora Mãe de nós pecadores.
Perdoai todo meu povo
E livra nós do mal.
Todas profecias já estão se cumprindo.
Já tem filho contra pai
E irmão contra irmão.
Até os inocentes já se joga em enxurradas
Os dirigentes enganam o povo
E não acontece nada!
Mas cubra com seu manto
Meus irmãos e minhas irmãs.
E proteja as criancinhas, futuro de amanhã!

O contexto desse discurso implica a busca por um prêmio para garantir um lugar de cantador de Bumba-meu-boi e vivencia o poder da denúncia para tornar-se um produto cultural que marca a identidade de um grupo ou de uma comunidade local e social. Tem a função de registrar, informar e criticar a sociedade, o que evidencia o estilo próprio das toadas de Bumba-meu-boi.

Sua construção apresenta uma relação dialógica com o contexto religioso, marcando e atenuando vários acontecimentos já previstos na Bíblia. Isso é percebido nos três primeiros versos. O enunciador tenta, por meio da fé, chamar a atenção dos enunciatários. Segundo a concepção bakhtiniana, trata-se da incorporação feita pelo

enunciador, da voz do outro em seu enunciado. A presença visível de outras vozes é percebida de forma bem nítida nesse discurso. A isso Bakhtin denomina “discurso bivocal”, quando os diálogos não se separam do enunciado, tornando-se nítidos no âmbito do discurso.

Em *“**todas profecias já estão se cumprindo/ já tem filho contra pai/ e irmão contra irmão”,*** novamente a voz do enunciador mistura-se, confunde-se, aproxima-se, visivelmente, da voz do Novo e Velho Testamentos da Bíblia, como forma de persuadir seu enunciatário para uma reflexão.

Quando inicia seu verso em **“*Até os inocentes já se joga em enxurrada***”, a expressão “**até**“ busca enunciar que há um nexo semântico que se estabelece com os versos anteriores, uma equivalência que preenche a relação entre os enunciados, explicando e associando os conteúdos dos versos. “**Até**” pressupõe que “**os inocentes**“, além de cumprirem as profecias, fazem parte delas. Nota-se que a repetição de **“já**” denota um tempo/espaço demarcados. O discurso apresenta alguns valores religiosos que devem ser levados em conta e o enunciador tenta divulgá-los por meio desse gênero:

> O gênero, na teoria do dialogismo, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa” onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. (MACHADO, 2007, p. 159)

Ao utilizar o substantivo plural **“inocentes**”, veicula a idéia de que o mundo precisa melhorar urgentemente, visto que as profecias estão se cumprindo, o mundo está sacrificando até os inocentes, ou seja, os puros, sem malícia. “**Em enxurrada**”, pode enunciar que são **muitos** os inocentes que são largados, desprezados, como também pode enunciar que são largados em enxurrada. Muitas enchentes que estão acontecendo possivelmente derivam da falta de respeito do ser humano com as profecias.

Aparentemente, percebe-se uma fragmentação no discurso, principalmente quando declara: **“*Os dirigentes enganam o povo/ E não acontece nada***”. Nesses

enunciados, o enunciador tenta instaurar a idéia de que as profecias estão se cumprindo, conforme todas as previsões. Todavia, com os "**dirigentes**" nada acontece, pois estão imunes.

Há um discurso questionador da realidade política e social provavelmente com a intenção de levar o interlocutor a refletir essa situação que não pode ser ignorada. Constata que há uma voz contrária ao discurso pregado pela profecia, que agrega valores divinos, onipotentes e onipresentes. Mas no final ele, o enunciador, retoma o discurso da fé e pede proteção principalmente às **criancinhas**, ingênuas, singelas, desprotegidas.

5.5. Considerações da análise

As toadas funcionam como porta-vozes da comunidade. São fruto de um processo coletivo, pois, para a sua elaboração, primeiramente devem ser avalizadas pelo "batalhão", pelo conjunto, que as interpreta e as aprimora até que atinjam o objetivo maior de interesse: serem fixadas por todos os brincantes. As toadas mantêm a relação/interação com o grupo que toma conta do "terreiro", entendido no universo da manifestação como barracão, sede, praça ou rua.

Com linguagem informal, o saber popular encerra a relação eu/outro, respondendo a questionamentos que os enunciados saber/fazer, saber/ouvir e saber/falar ampliam, integrando outras vozes ao seu discurso, representando pontos de vista diferentes, de diferentes lugares subjetivos e diferentes lugares de construção discursiva em que se encontram diferentes vozes. Esse saber popular, que não é apenas um conjunto de enunciados, mas um saber competente pressupõe a constituição do quadro da comunicação cultural que aplica critérios de eficiência, justiça, verdade e beleza por meio do consenso social comunitário. Sobretudo porque as toadas também expressam, além dos valores compartilhados, a coletividade de todos que organizam a manifestação.

Deste modo, demonstrar, por meio da linguagem, uma análise discursiva das toadas de Bumba-meu-boi, considerando suas relações com o contexto histórico-político-cultural, implica um estudo centrado não apenas na palavra do outro, na

sintaxe, nas entonações e em outras ocorrências linguísticas, mas que objetive também adentrar na vida do discurso, na vida da palavra:

> A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. (BAKHTIN, 2008, p. 232)

Nessa análise, entende-se que a interpretação teórica dos enunciados da prática cotidiana, com entonações, evasivas, insinuações, ressalvas e outras ocorrências torna-se insuficiente, porque não se obtém através das palavras uma precisão definida em decorrência do próprio dinamismo do objeto, as toadas, cuja originalidade deriva não só da diversidade da fala dos toadores, como também da variedade de discursos utilizados.

Nas **toadas 1, 2 e 3**, as aspirações e as ideias do toador são atribuídas e refletidas no texto por palavras repletas de um discurso bivocal, visto que "as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas inevitavelmente de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais". (BAKHTIN, 2008, p. 223). Logo, há predominância nessas toadas do discurso bivocal de orientação vária, mais perceptível na toada 3, quando o discurso do outro é interiormente refletido.

A originalidade desses textos reside na variedade da forma composicional, ou seja, não há uma forma fixa, uma forma estilizada. Isso se verifica nitidamente nas três toadas, quando os toadores utilizam suas idéias artísticas próprias, não pertencendo, portanto, a algum tipo de forma já determinada. São ainda formas líricas que apresentam o eu-lírico que se dirige a um interlocutor.

Nas toadas, a forma não predertemina um tipo de discurso, antes abre possibilidades para vários discursos[100], incluindo-se o discurso orientado para o

[100] Para melhor entendimento, resumiu-se a "Esquematização da classificação de ocorrências do discurso bivocal", conforme Bakhtin (2008, p. 228):

I. Discurso direto imediatamente orientado para o seu referente com expressão da última instância semântica do falante.

discurso do outro (bivocal) e o discurso bivocal de orientação vária. A **toada 2** apresenta o discurso direto imediatamente orientado para o seu referente.

Em relação ao tom e ao estilo das toadas, são determinados pela estrutura semântica dos enunciados. A **toada 1** apresenta um tom mais informativo, persuasivo e argumentativo, já a **toada 2** atinge um tom mais contemplativo e a **toada 3** é determinada por ressalvas e evasivas, sustenta um estilo mais direcionado para a mídia, pelo próprio contexto. Independente do tom, o estilo das toadas apresenta um caráter pessoal e uma linguagem informal, muitas vezes isso é estabelecido ora em função da imagem que faz do interlocutor a quem se dirige ora do grau de intimidade entre eles.

As **toadas 1 e 2** apresentam um discurso com uma provocação camuflada, levando-se em consideração o contexto. A **toada 3** apresenta crítica à corrupção de personalidades públicas e desenvolve uma argumentação que busca convencer o interlocutor.

Esses discursos, além de determinarem o tom e o estilo das toadas, determinam também:

> a própria maneira de pensar e sentir, ver e compreender a si e o mundo que o cerca. Há sempre uma profunda ligação orgânica entre os elementos mais superficiais da maneira de falar, da forma de auto-expressar-se e os últimos fundamentos da cosmovisão no universo artístico [...]. (BAKHTIN, 2008, p. 237)

Apresentam estrutura que contém alguns elementos característicos como a que gera uma série de informações e a que trata de questões pessoais e íntimas dos toadores: seus sentimentos, suas impressões sobre acontecimentos reais associados a uma situação ou a um contexto específico.

Em relação ao tema ou conteúdo temático, as toadas representam fatos históricos, políticos e culturais. Mas esses discursos podem encontrar a si mesmos, mas não esgotam as peculiaridades existentes nos diálogos apresentados. Confirma-se, a partir das análises, que “não há discurso sólido, morto, acabado,

---

II. *Discurso objetificado (discurso da pessoa representada)*
III. *Discurso orientado para o discurso do outro (discurso bivocal). (grifos* do autor)

sem resposta, que já pronunciou sua última palavra". (BAKHTIN, 2008, p. 292). Neste sentido, somente se pode entender o mundo interior dos toadores através da "comunicação com ele, por via dialógica", ou seja, "eu" e o "outro" dialogando incessantemente.

Sob essa perspectiva, o diálogo das toadas com seu contexto expressa-se pela forma composicional, baseando-se e englobando-se nele, inseparavelmente: "penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diferentes ângulos dialógicos". (BAKHTIN, 2008, p. 310).

Como se constata, as toadas dialogam com várias vozes sociais, históricas, políticas e culturais que se cruzam e se interpenetram, exprimem e descrevem também a relação existente entre a tradição e a modernidade. Isso consolida o pensamento de Marques (1999, p. 193) quando declara que "os conceitos de tradição e modernidade servem como referências históricas, distintas e variáveis, dependendo do *aqui e agora* de cada grupo". (Grifos da autora).

Outro destaque sobre modernidade e tradição é atribuído por Cruz (2005) quando postula que a modernização é uma das condições de subsistência da tradição, enquanto que a atualização feita no cotidiano é a condição histórica que mantém viva a tradição na sociedade. Nesse sentido, expressa que:

> Modernidade e tradição não estão em campos opostos. Toda sociedade obedece a uma certa continuidade quanto aos costumes e, ao mesmo tempo, processa uma descontinuidade que provoca a irrupção de elementos novos. Torna-se inegável que os produtores da cultura popular, face às referências do passado e as exigências do presente, necessitam reordenar o seu universo simbólico, o que se dá sempre em meio a uma ação de preservação e/ou reatualização da tradição. (2005, p.107)

As mudanças ocasionadas no decorrer dos anos não passam despercebidas pela Comissão Maranhense de Folclore que se preocupa em preservar esse universo simbólico. Entende que embora essas mudanças devam acompanhar a modernidade, segundo a Comissão, não devem ocasionar o distanciamento das raízes do grupo, visto que:

> Não dá para fazer um auto tradicional no espaço de uma hora e pouco. Não dá realmente, mas vamos fazer um resumo de um auto de Bumba-boi para que o turista, chegando, possa, compreender,

> saber: aquele é um auto de Bumba-boi, aquilo é que mostra a raiz da cultura. (JANSEN, 2006, p. 204)

Independentemente dessas considerações sobre o sentido original do auto, devem ser considerados o esforço, a luta, a religiosidade, o misticismo, que definem o espírito dos que vivem e vivenciam o Bumba-meu-boi como uma prática dinâmica.

Sem dúvida, esse dinamismo ocasiona diversas variações e novas situações que influenciam em sua prática folclórica e passa a ser produto de um espetáculo. É notória a exigência do consumo das manifestações culturais para sua própria sobrevivência. Entretanto, vários questionamentos devem ser feitos para que o Bumba-meu-boi sobreviva nessa sociedade atual, sem ser apenas produto de consumo. Segundo Carvalho (1995, p. 60): “o turismo configura-se no âmbito cultural como um aspecto da relação tradição/modernidade, colocando-se como uma exigência de sobrevivência da tradição na sociedade capitalista”.

Há uma questão perturbadora em relação ao turismo no âmbito cultural que precisa ser esclarecido. Evidencia-se que a economia moderna continuará em expansão e, em tal ambiente, a cultura moderna continuará a desenvolver novas visões e expressões de vida. O turismo, nesse turbilhão, continuará como forma de exigir a sobrevivência das tradições. Porém, algumas características modernas podem dialogar com a tradição. Para tal propósito, é fundamental resgatar o turismo não apenas como atividade financeira (desse modo os impactos desastrosos surgirão), mas como espaço de difusão cultural que respeite com dignidade a dinâmica das produções culturais.

Nesse ambiente quer-se enquadrar o Bumba-meu-boi que necessita da interferência do turismo, no sentido de motivação e resistência, como forma de difundi-lo, mantendo-o e conservando-o na sua tradição. Isso, no entanto, muitas vezes, leva a um esvaziamento simbólico da manifestação. Para tanto, adota-se o mesmo questionamento de Carvalho (1995, p. 61):

> Qual o real interesse do Estado Brasileiro em manter a cultura popular? Como os recursos destinados à cultura são hoje

> revestidos? Qual a política de ação real e a sua repercussão efetiva na manutenção/revitalização das manifestações populares?

Esses questionamentos continuam atuais, persistentes e recentes. Para finalizar essa reflexão, Azevedo Neto relaciona vários motivos que alteram o fato folclórico *Bumba-meu-boi* no Maranhão:

> Como as despesas para organizar um Bumba-meu-boi são grandes, necessário se tornam outras alternativas para o caso de não ser conseguido um número suficiente de apresentações. Consequentemente são procurados os políticos. A estes agrada, porque não desconhecem a liderança exercida pelo dono do boi e sabem que um boi, bem trabalhado, pode resultar em significativa quantidade de votos. Ao boi agrada porque se sente amparado e algumas despesas serão bancadas [...]. Isto, porém retira ao brinquedo sua capacidade de análise e de crítica [...].Ressalve-se, no entanto, que há, pelo boi, uma natural rejeição a tudo aquilo que não venha impregnado de brasilidade. Altera-se, é verdade, mas altera-se todo em verde e amarelo. A súbita valorização de sua imagem física através, ainda, da TV, de posters, de cartões postais, de calendários, etc., faz com que o boi vá, gradativamente, cumprindo uma volta de cento e oitenta graus no que diz respeito ao seu próprio posicionamento. A atuação dos órgãos de turismo sobreo boi, a qual vem, lentamente, reforçando a idéia de espetáculo. Isto além de contrariar sua finalidade e sua proposta básica, retira-lhe as implicações míticas essenciais. E a dança – fortalecida em função de um santo, feita em pagamento de uma promessa e resultado, direto ou indireto, de uma crença religiosa – acaba por tornar-se, apesar de bela e luxuosa, apenas, um fútil e inconsequente número de *show.* (1997, p.98-99)

Essas palavras conseguem sintetizar as novas tendências do Bumba-meu-boi o qual, segundo Azevedo Neto, está se descaracterizando aos poucos. Sua capacidade de criticar, a partir de sua característica alegórica, está desaparecendo em meio aos favores recebidos e compromissos assumidos.

Na realidade atual, muitas campanhas publicitárias são realizadas pelo Governo do Maranhão com o intuito de evidenciar o turismo por meio da riqueza e das novas tendências do Bumba-meu-boi. Destaca-se a seguinte propaganda do Governo do ano de 2006, constituída por um jogo de palavras usado na tentativa de convencer os interlocutores, apresentando os encantos do Estado ainda não descobertos pelo resto do país:

(Revista *Maranhão Turismo* Ltda. Ano XVI, maio/junho -2006)

A imagem selecionada abre espaço para uma “janela” do turismo, partindo do contexto em que foi produzida, visto que explora elementos comuns ao momento. Esses elementos sugerem tratar-se de uma imagem ligada à cultura. Isso faz com que se identifique a presença de duas situações diferentes, considerando o contexto associado à cena, pode ser interpretado como uma afirmação à cultura, sobretudo porque o Bumba-meu-boi como movimento cultural alcança reações positivas ao turismo do Maranhão. Outra interpretação é que esse momento é importante para divulgar valores, pois o Brasil todo está em festa, por causa da Copa do Mundo.

O momento é retratado pelo jogo de palavras, ressaltado pelo uso do verbo “*Bumbar”* no imperativo que sugere ordem, e há uma argumentação autoritária que já seria suficiente para induzir os interlocutores.

A propaganda utiliza-se dos aspectos da cultura popular, dos aspectos culturais, da tradição do povo, do *Bumba-meu-boi*, mas há, no bojo do discurso, o

interesse das elites governamentais em atrair turistas. De alguma forma, esse jogo persuasivo também é constituído segundo um vocabulário altamente especializado, com vistas a atrair os turistas para a época mais importante da cultura maranhense.

Essa propaganda não pretende apenas vender o produto, antes procura, além de prestar um serviço à comunidade, chamar a atenção para a maior festa da cultura maranhense que é o São João, em que o Bumba-meu-boi é o atrativo maior. Para tal propósito, vale-se de uma imagem colorida, com cores vivas e vibrantes, assessorada pelo jogo de palavras. É notório o reconhecimento da estratégia argumentativa do Governo do Estado. Quem resiste a esse argumento? Segundo Marchezan (2002, p.223), "o texto verbal das propagandas supõe a leitura simultânea do desenho". Com o uso do verbo no imperativo, consolida a interlocução por meio do enunciado, aproximando enunciatário e também enunciador.

Nessa propaganda também há referência ao momento vivido não só no Brasil, mas no mundo todo através da Copa do Mundo, que aconteceria no período do São João. Valendo-se das duas paixões do brasileiro – futebol e festa, a propaganda tenta uni-las para assim tornar mais atrativa a manifestação da cultura maranhense. Recorrendo ao momento nacionalista em que o Brasil se encontrava, o "slogan" do Governo do Maranhão, "nova descoberta do Brasil", tem o objetivo de incentivar as pessoas a descobrir esse Brasil escondido em cidades e lugares não tão visitados e que anseia para que o resto do Brasil "bumbe" no mesmo ritmo do Maranhão.

As imagens utilizadas na propaganda também ilustram a mesma intenção. O recurso das bandeiras faz alusão ao símbolo do São João e as cores, verde e amarelo, remetem ao colorido do Brasil durante a Copa. Logo, o folguedo manifesta a cultura maranhense e a alegria do brasileiro.

Essa reflexão se torna, sobretudo, interessante, na medida da mesma compreensão do que quer dizer cultura popular, sinônimo de povo na rua, nos terreiros, nos arraiais e/ou nos carnavais populares. Mas segundo Oliveira (2003, p. 27): "Aos que desejarem saber o que é bumba-meu-boi maranhense, há que tomar o caminho do mato da Maioba ou do Maracanã, por exemplo, e ir ver boi dançar no terreiro".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito se tem discutido sobre a natureza dialógica da linguagem, haja vista que a dilogicidade está na base de todo enunciado, no entanto não deve ser confundida com o diálogo afetivo. As relações dialógicas são mais amplas complexas e variadas, estando presente em todas as modalidades de comunicação e interação social.

Dada a importância dessa categoria imprescindível ao pensamento teórico de Bakhtin e seu Círculo, pois constitui o alicerce para as outras categorias, impulsionou esse trabalho como integrante de um processo histórico-político-cultural que envolve a contextualização do Bumba-meu-boi maranhense. Isso permitiu seu desenvolvimento como fenômeno cultural, expressando o universo simbólico dos grupos populares que constrói afinidades básicas, organiza seus ritos sociais, produz suas falas e conduz sua moralidade religiosa.

Nesse cenário, a linguagem é o ponto de interação e interseção (MARQUES, 1996) entre o boi e o santo, entre o boi e a sociedade, num processo constante de retroalimentação de palavras, sentimentos e ações: “Não há nem primeira palavra nem derradeira palavra. Os contextos do diálogo não têm limite. Estendem-se ao mais remoto passado e ao mais distante futuro”. (BAKHTIN apud Clark e Holquist, 1998, p.363). Através da comunicação oral e de um discurso socializador os grupos se integram à vida social, sintetizando por meio do relato a existência do passado, do presente e do futuro.

As toadas são os instrumentos que registram e divulgam os acontecimentos históricos, políticos e culturais, refletindo não apenas a descrição singular do dia-a-dia como também a síntese da realidade das tendências atuais, os fatos e alguns acontecimentos importantes. É nesse sentido que o Bumba-meu-boi atualiza sua tradição, enriquecendo-a apesar de sua interação com a mídia. Muitas vezes suprime, recorta, inverte e permuta a sequência do auto, mesmo assim “atualiza a sua tradição enriquecendo-a e reelaborando-a a partir da troca de experiências com outras formas culturais semelhantes ou dissemelhantes, desde que isso não influencie no enraizamento do próprio fenômeno”. (MARQUES, 1996, p. 205).

Pensar o discurso das toadas como importante acontecimento para a comunicação humana por meio de sua construção oral/escrita, de acordo com a visão do enunciado e do diálogo decorrentes da filosofia da linguagem bakhtiniana, fará sentido se houver relação constante e dinâmica com o auto. Isso no que tange ao sentido da ordem e das funções que elas adquirem no encadeamento do enredo por meio de um esquema estabelecido.

As toadas ressaltam, no momento de sua execução e apresentação dentro do auto, diversas variações e peculiaridades próprias, que são entendidas como gênero, variando com as épocas e os povos. Assim como todo gênero, tende a configurar-se como uma instituição que incorpora e reflete a sociedade, num determinado espaço/tempo, por meio de sua linguagem própria e bem articulada.

Desse modo, a linguagem não pode ser considerada sob uma perspectiva monológica, na qual o enunciador se encontra só consigo mesmo, mas em sua relação com o interlocutor ou enunciatário. As relações sociais, nas quais o enunciador está inserido apontam para a conclusão de que ele fala a partir de um lugar histórico e social que determina e é determinado por seu discurso. Tal concepção pressupõe um entendimento de concretude do caráter histórico e social da palavra o que acarreta a existência socialmente repleta de intenções:

> Toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a *um* em relação ao *outro*. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte entre mim e os outros". (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 117).

Logo, Bakhtin entende o indivíduo como um ser que se constitui pela interação social. Daí atentar para o caráter dialógico da interação verbal como realidade.

Por meio dessa constatação, Bakhtin anseia em sua filosofia da linguagem pela relação do enunciado com a realidade concreta existente, buscando sempre o real, a vida, o homem e o social por meio do enunciado, como "um elo na cadeia da comunicação verbal". É no diálogo "eu" com o "outro" que se concretiza o enunciado,

desenvolvendo-se numa relação recíproca do discurso, pois é na interação verbal humana que o caráter dialógico se apresenta.

Apesar de as toadas dirigirem um olhar para o meio ambiente, para as catástrofes naturais e para o Santo, percebe-se que dessas vozes emerge um discurso marcado e refletido pelas condições sócio-político-culturais. Diante dessa situação, as vozes que emergem desses discursos contribuem para o entendimento da constituição desse gênero, haja vista que cumprem o papel de satirizar, criticar e despertar o posicionamento das autoridades, estabelecendo uma relação dialógica com diferentes vozes sociais.

Das toadas analisadas algumas apresentam características comuns, em relação à estrutura, aos temas abordados, todas fazem críticas contundentes e muitas vezes irônicas a questões relevantes da época, ao estilo e ao contexto, que varia em relação a circulação da época . Isso as tornam por meio dessa série de elementos comuns, um gênero discursivo, determinado a certos padrões de composição, de estrutura e do contexto em que são produzidas, pelo público a que se destinam, pela finalidade e seu contexto de circulação.

São gêneros discursivos, e como tal, estão diretamente relacionados ao uso que as pessoas fazem da linguagem em diferentes situações, por isso não são estáticos e se modificam em função das necessidades específicas. O que representa declarar que o discurso das toadas, de acordo com o momento, vão incorporando características exigidas, na atualidade, pelos festivais e concursos de toadas que têm o intuito de seduzir e induzir a um prêmio.

Além disso, a Indústria Cultural acirra a competição entre os grupos de Bumba-meu-boi à criação de toadas para produção de CDs e DVDs, modificando todo o ritual de sua criação. Logo, algumas são compostas fora do período e do local próprios do ritual. De acordo com Silva (2010, p. 222):

> Os cenários modernos vivem as fraturas de um tempo de expansão do estético, afastando-se do predomínio das áreas restritas da arte elevada. E a experiência estética com a publicidade é um desses braços de esbanjamento das emoções, de abundâncias de estímulos, de fruição de prazeres momentâneos

Tudo em decorrência das transformações e evoluções tecnológicas que constroem a sociedade globalizada e que influenciam na composição, no estilo e no conteúdo das toadas e consequentemente em seus sotaques. Segundo Toscano (2009, p. 244):

> Novos valores sociais, novos significados são incorporados a essa proliferação constante de imagens criadas por processos técnicos. O homem, imerso nesse universo labiríntico de imagens, de sons e de signos, vê sua identidade também fragmentada, diluída, espedaçada em múltiplas possibilidades.

A mídia favorece essa pluralidade de identidades, por meio de imagens, estilos e modos de vida. Os toadores, membros da sociedade, não ficam do lado de fora desse ambiente convidativo, portanto refletem em suas toadas, através dessas várias possibilidades de vivenciar o mundo, a conservação do ritual, de sua tradição, de sua identidade, apesar de tudo. Enunciam ainda valores sociais de cada momento histórico e cultural.

Desse modo, as mudanças também são empreendidas nas toadas, alterando seu estilo, sua forma e seu conteúdo de acordo com a dinâmica do momento, mas sempre procurando preservar sua tradição. É esse fato que contribui para a afirmação de sua identidade. As toadas constituem um gênero do discurso por manterem seus enunciados em relação contínua com a comunicação verbal, refletindo e refratando a realidade de ontem e de hoje.

> É apenas através da enunciação que a língua toma contato com a comunicação, imbui-se do seu poder vital e torna-se uma realidade. As condições da comunicação verbal, suas formas seus métodos de diferenciação são determinados pelas condições sociais e econômicas da época. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2006, p. 160)

Nesse trabalho, não se teve a intenção de esgotar as possibilidades de análise das toadas, no que se refere às suas condições de produção, de sua natureza enquanto gênero, de sua relação com o contexto histórico-político-cultural. Entretanto consistiu em mais um passo para pesquisas posteriores sobre a relevância dos estudos do Bumba-meu-boi não somente para o Maranhão, como também para o Brasil, visto ser considerado um dos folguedos mais originais graças

a sua linguagem própria que fornece formas para ser “lido, interpretado, compreendido e atualizado”. (MARQUES, 1996, p.207)

Este trabalho é uma forma de expressar e registrar um pouco da enorme riqueza e diversidade da cultura maranhense. Da sua importância, pois, contribui de algum modo, para ampliar, consolidar e preservar a manifestação cultural maranhense.

Nenhum trabalho pode ser considerado como acabado, pronto, mas aberto a novas reflexões e interpretações que possam estabelecer diálogo com outras investigações, que sirva de objeto para outras pesquisas, as quais dêem continuidade ao tema e ao estudo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **Folclore**. Cadernos de Folclore, 3. Maceió-Alagoas: Imprensa Universitária, 1976, 24 p.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

ANTUNES, Irandé. **Língua, texto e ensino: outra escola possível**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009. (Estratégias de ensino;10).

ARÁN, Pampa Olga. **Nuevo diccionario de La teoria de Mijaíl Bajtín**. 1ª. Ed. – Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. 284 p; 22x15 cm.

ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso: Introdução à filosofia da linguagem**. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ARAÚJO, Maria do Socorro. **Tu contas! Eu conto!** São Luís: SIOGE, 1986.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1997.

BAKHTIN, M. (V. N. VOLOSHINOV). **Marxismo e filosofia da Linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008.

_____**Problemas da poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.

_____**Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____**Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 2 ed. São Paulo – Editora Hucitec, 1990.

_____**Discurso na vida e Discurso na arte**. Trad. Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. 1976 (para uso didático)

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e folclore**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação e expressão de idéias**.** São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri; revisão do Prof. Isaac Nicolau Salum. São Paulo : Ed. Nacional, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____**Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães. [Et al], revisão técnica de tradução Eduardo Guimarães. 2 ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006..

BERMAN, Marshall. **Tudo que é solido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BITTENCOURT, Joana Maria**. História do Boizinho de Brinquedo**. São Luís/MA: banco do Nordeste, 2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____**História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006.

_____(org.) **Cultura brasileira**. 4 ed., São Paulo: Editora Ática, 2002

BOTELHO, Joan. **Conhecendo e debatendo a história do Maranhão**. São Luís: Fort Com. Gráfica e Editora, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. Da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BORBA, Francisco S.(org.). **Dicionário UNESP do português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.

BUENO, André Paula**. Bumba-boi maranhense em São Paulo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2000.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentidos**. 2 ed. Rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

_____**Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____**Bakhtin, conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto,2007.

_____**Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

CAMPOS-TOSCANO, Analúcia Furquim. **O Percurso dos gêneros do discurso publicitário: uma análise das propagandas da coca-cola**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 257p: il.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Trad. da Introdução Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Ensaios Latino-americanos,1).

_____**As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo, Brasiliense, 1983.149p.

CARNEIRO, Edson. **A sabedoria Popular**. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. (Raízes)

_____**Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: **é o Bumba-boi do Maranhão,** um estudo da tradição/ modernidade na cultura popular. São Luís: Ed. da UFMA, 1995. 268p.

CARVALHO, Claunísio Amorim & CARVALHO, Germana Costa Queiroz (orgs.). **Pergaminho Maranhense: estudos históricos** (vol. I). São Luís: Café & Lápis, 2010. 197 p.

CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed., revista e aumentada, São Paulo: edições melhoramentos, 1980.

_____**Antologia do folclore brasileiro**. Volume 1. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____**Antologia do folclore brasileiro**. Volume 2. 6 ed. São Paulo: Global, 2003.

_____**Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1967.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Temas e variantes do mito:** sobre a morte e a ressurreição do boi. MANA 12(1): 69-104, 2006. Disponível em: http.//www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, São Paulo: Papirus, 2001 (Coleção travessia do Século).

_____**A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Trad. Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel, GIARD, Luce e MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. Trad. Ephrain F. Alves e Lúcia Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

COSTA, Wagner Cabral da. **Do "Maranhão Novo" ao "Novo Tempo":** a trajetória da oligarquia Sarney no Maranhão. Disponível em http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=391&textCode=6403&date=currentDate. Acessado em 10 de novembro de 2010.

CORRÊA, Helidacy Maria Muniz. **Bumba-meu-boi: a construção de uma identidade**. Dissertação de mestrado, UFPE, Recife, 2001. (mímeo)

COSERIU, Eugenio. **O homem e a sua linguagem**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira. Rio de Janeiro: Presença, 1987.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A. 1968.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. I. 2 ed., Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A.,1968.

CLARK, Katerina, HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998. (Coleção Perspectiva)

CRUZ, Mônica da Silva. **O discurso pela f(r)esta: espaço e produção de identidades.** Araraquara/ 2005. (Tese de Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara -mímeo).

DAMATTA, Roberto. **Revitalizando; uma introdução à antropologia social**. 6 ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

ELIADE, Mircéa. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

EMERSON, Carl. **Os cem primeiros anos de Bakhtin**. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 350 p.

FARACO, Carlos. A. **Linguagem e diálogo.** As idéias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

FARACO, Carlos A., TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de. (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora UFPR, 2007. 308 p.

_____ **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2006.

FEITOSA, Antônio Cordeiro, TROVÃO, José Ribamar. **Atlas Escolar do Maranhão: espaço geo-histórico e cultural**. João Pessoa, PB: Ed. GRAFSET, 2006.

FERNANDES, Forestan. (Org.) **Comunidade e sociedade no Brasil: leituras básicas de introdução ao estudo macro-sociológico do Brasil**. São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP, 1972.

_____**O Folclore em Questão**. 2 ed. São Paulo, Editora HUCITEC, 1989.

FIGUEREDO, José. **Folclore do Maranhão: um guarnecer para todos**. São Luís. 2003.

_____**TURISMO São Luís – Alcântara**. São Luís. Maranhão. Gráfica Minerva LTDA, 1985.

FIORIN, José Luiz**. Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FRADE, Maria de Cáscia Nascimento. **Folclore**. São Paulo: Global, 1991. (Coleção para entender, vol.3).

FRANÇA, Jeovah Silva, REIS, José Ribamar Sousa dos Reis. **Lira Jovem: A nova geração de cantadores de Bumba-meu-boi da Ilha**. São Luís: Valeumandoulegal Produções e eventos, 2007.

FREUD, Sigmund. **Artigos sobre técnica sonhos no folclore** e outros trabalhos. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Edição Standart Brasileira. Rio de Janeiro: Imago editora, 1976. (Pequena coleção das obras de Freud)

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 10 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOMES, Marcela Lopes. **Contribuições da Teoria Bakhtiniana para o Estudo da Educação Brasileira:** a apropriação das categorias da enunciação e do dialogismo. Araraquara /SP. 2008. (Dissertação de Mestrado em Educação da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara -mímeo).

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**, vol 1 edição e tradução. Carlos Nelson Coutinho; co-edição, Luiz Sérgio Henrique e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1999.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Bakhtin, Foucault, Pêcheux**.** In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos - chave**. São Paulo: contexto, 2006.

JÚNIOR, José Raimundo Araújo, SILVA, Josimar Mendes. **Lira Jovem: a nova geração de cantadores bumba-meu-boi de zabumba**. São Luís: LITHOGRAF, 2008.

JÚNIOR, Norval Baitello. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **A inter-ação pela linguagem.** São Paulo: Contexto, 2007.

_____**Desvendando os segredos do texto**. 6. ed. São Paulo: Cortez,2009.

_____**O texto e a construção dos sentidos**. 9 ed. 1 reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

KOGAWA, João Marcos Mateus. **Sobre a Noção de Polifonia em Bakhtin**. Araraquara/ SP. 2008. (Dissertação de Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara -mímeo).

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

LIMA, Carlos de. **Bumba-meu-boi**. São Luís: Augusta, 1982.

LIMA, Francisco José Florêncio. **Descobrindo o bumba-meu-boi**, estudo da cultura popular maranhense nas séries de 1 grau menor. São Luís: UFMA, 1994.

LIMA, Félix Alberto e outros. **Almanaque Guarnicê 20 anos**. São Luís: Clara Editora e Edições Guarnicê, 2003. 144 p. il.

MACHADO, Irene. In: **Bakhtin: Conceitos-chave.** BRAIT, Beth (org.). Gêneros discursivos. São Paulo: Contexto, 2007.

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. **Memória de Velhos: Depoimentos**: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Volumes: 1,2,3 e 4, São Luís: LITHOGRAF,1997.

_____**Memória de Velhos: Depoimentos**: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Vol. 5 São Luís: LITHOGRAF, 1999.

_____**Memória de Velhos: Depoimentos**: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Vol. 6 São Luís: LITHOGRAF, 2006.

_____**Memória de Velhos: Depoimentos.** Uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. Vol. 7 São Luís: LITHOGRAF, 2008.

MARCHEZAN, Renata Coelho. **Diálogo**. In: Brait, Beth(org.) **Bakhtin: Outros Conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2006.

MARQUES, Francisca Ester SÁ. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi no Maranhão. Brasília, 1996. (Dissertação de Mestrado

em Comunicação e Cultura da Universidade de Brasília/Faculdade de Comunicação – mímeo).

_____ **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi.** São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MOISÉS, Massaud. **A literatura através dos textos**. 8 ed., São Paulo: Cultrix,1980.

_____ **A análise literária**. 1 ed., São Paulo; Cultrix Ltda. 1969.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares do Brasil**. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

MORAIS, Regis de. **Cultura brasileira e educação** - Estudo histórico-filosófico. 2. ed., Campinas, SP: Papirus, 2002.

MORSON, Gary Saul & EMERSON, Carl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 552 p.16x23cm.

OLIVEIRA, Andréa. **Nome aos bois:** tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís: QG - Qualidade Gráfica, 2003. 154 p.: il. p&b.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1995.

PASSOS, Iran de Jesus Rodrigues dos. **A transição da Cultura Popular para a cultura de massa no Maranhão.** São Luís, UEMA, 2002.

PELTO, Pertti J. **Iniciação ao estudo da antropologia**. Trad. Waltensir Dutra. 4 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1977.

PETTER, Margarida. In: Fiorin, José Luiz (org) **Introdução à Linguística**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2008.

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

REIS, José Ribamar Sousa dos. **Bumba-meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

_____**Folguedos e danças juninas do Maranhão**. São Luís: Gráfica Universitária/UFMA, 2008.

_____**Folclore Maranhense, Informes**. 4 ed., São Luís: Gráfica Sucesso, 2004.

_____**São João em São Luís**: o maior atrativo turístico-cultural do Maranhão. São Luís: Aquarela, 2003.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Maria Luiza Santos. **História da educação brasileira: a organização escolar**. São Paulo: Moraes, 1984, 166p.

ROBINS, R.H. **Pequena história da linguística**. Trad. Luiz Martins Monteiro. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. Ed. Petrópolis, Vozes,1977. 273p.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral.** São Paulo: Cultrix, 1977.

SILVA, Silvano Alves Bezerra da. **Estética utilitária: interação através da experiência sensível com a publicidade**. João Pessoa: A União Editora/Editora da UFPB, 2010.

STAM, Robert. **Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ed. Ática S.A. 1992. Série Temas, volume 20. Literatura e Sociedade.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a poesia e a prosa: e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TOSCANO, Ana Lúcia Furquim Campos-. **O Percurso dos gêneros do discurso publicitário: uma análise das propagandas da coca-cola**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA [UNESP]. Coordenadoria Geral de Bibliotecas. Grupo de Trabalho Normalização Documentária da UNESP. **Normalização documentária para a produção científica da UNESP**: normas para apresentação de referência segundo a NBR 6023:2002 da ABNT. São Paulo, 2003. Disponível em: <HTTP://www.biblioteca.unesp.br/pages/normalizaçao.pdf>.Acessoem:11abr.2007

WEBER, Max. **Ensaios de sociologia**. Trad. Waltensir Dutra. 4ed. Rio de Janeiro: ZAHAR Editores, 1979.

WEEDWOOD, Barbara. **História concisa da linguística**. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

ZANDWAIS, Ana (org.). **Mikhail Bakhtin: contribuições para a Filosofia da Linguagem e Estudos Discursivos**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2005. 160p. (Coleção Ensaios; v. 20)

ANEXOS

Apelo a todos os Artistas, Músicos e Compositores do Maranhão

Eu sou o amo do Boi de Pindaré, BARTOLOMEU DOS SANTOS, vulgo "COXINHO".

A minha situação está difícil e vai piorando dia a dia. Tenho 69 anos e estou criando sete filhos de idade baixa. Um deles é aleijado e precisa ser constantemente vigiado.

Estou sem emprego. Moro num casebre de taipa em péssimo estado. De fato, esta casa precisa ser praticamente construída de novo. O teto deixa passar a chuva e as paredes estão desmoronando.

Neste inverno, quatro dos meus filhos ficaram doentes por causa da umidade constante em que vivemos. Eles não foram tratados convenientemente por falta de conforto e de remédios. O custo de vida, cada vez mais alto, complica a situação. Este ano, não consegui escolarizar os mais velhos dos meus filhos por causa das despesas envolvidas.

A minha esposa, doente há vários anos, vai ter que ser operada. Pessoalmente, estou num péssimo estado de saúde. Tenho, há anos, úlceras varicosas em ambas as pernas. Quase que não posso andar e só posso trabalhar sentado. Sou carpinteiro e nessas condições encontro as maiores dificuldades em fazer o meu trabalho.

Da minha situação financeira, nem se fala. Vivo o dia a dia sem possibilidades de prever o que acontecerá comigo e minha família se não conseguir uma ajuda. Enquanto isso, outros se aproveitaram das minhas obras e se enriquecem a minha custa.

Nada recebi para o disco que gravei há vários anos e que contém uma dúzia de toadas de minha autoria.

Faço um apelo a todos os companheiros, músicos, compositores e artistas para que me ajudem a superar essa situação verdadeiramente insustentável.

Ajudem-me Companheiros! Somos centenas de artistas compositores no BRASIL a serem abusados e explorados por indivíduos sem escrúpulos.

O que me acontece hoje pode acontecer a Vocês amanhã...

BARTOLOMEU DOS SANTOS
Rua Deputado João Henrique, 435
Bairro de Fátima
SÃO LUÍS / MA.

ALMANAQUE GUARNICÊ

http://daffema.blogspot.com/2010/08/coxinho-100-anos.html (foto)

Almanaque Guarnicê 20 Anos – 2003 pag 136.

(imagem Nublog)

O Bumba-meu-boi é manifestação folclórica que vem do início do século XVIII, com origem nos engenhos e fazendas de gado do Nordeste brasileiro, que se disseminou para várias partes do país, do Sudeste até o Sul, onde é sempre realizada na época das festas juninas com muita alegria e renovação. Trata-se de um auto popular com danças, cantos e declamações, que fala da vida, morte e ressurreição de um boi. Este é representado por um boi de madeira ou metal recoberto de panos coloridos. É chamado tanto de boi-bumbá, como de boi-calemba, boi-de-reis, boi-pintadinho. No festival folclórico da cidade de Parintins (a cerca de 300 km de Manaus) no Amazonas, o bumba-meu-boi tornou-se uma festa muito popular, a ponto de reunir perto de 40 mil pessoas para ver e participar da disputa dos dois bois representados pelo vermelho, o "Garantido", e o azul, o "Caprichoso". (Informações do IdBrasil.org.br).

Em homenagem a essa manifestação folclórica foi publicada a seguinte lei:
LEI Nº 12.103, DE 1º DE DEZEMBRO DE 2009
Institui o Dia Nacional do Bumba Meu Boi.
O Vice-Presidente da República, no exercício do cargo de Presidente da República
Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Fica instituído, no calendário das efemérides nacionais, o Dia Nacional do Bumba Meu Boi, a ser comemorado, anualmente, no dia 30 de junho.
Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.
Brasília, 1º de dezembro de 2009; 188º da Independência e 121º da República.
JOSÉ ALENCAR GOMES DA SILVA
João Luiz Silva Ferreira

Bem, a UNESCO, Organização das Nações Unidas para a educação, a ciência e a cultura, estabelece o dia 22 de agosto como dia mundial do folclore, quando os países devem comemorar todas as manifestações folclóricas. Isso já ocorre no Brasil desde 1965. Então, pergunta-se: para que serve designar um dia nacional apenas para comemorar o bumba-meu-boi? Porque abre-se um campo fértil para os nobres legisladores brasileiros. O nosso folclore é riquíssimo e, portanto, outras iluminadas leis surgirão no cenário jurídico brasileiro.
Vejam quantas manifestações ainda aguardam a proclamação de seu dia nacional: Região Sul: congada, cateretê, baião, chula, chimarrita, jardineira, marujada. Região Sudeste: fandango, folia de reis, catira e batuque. Região Centro-Oeste: tapiocas, congada tapiocas, congada, reisado, folia de reis, cururu e tambor. Região Nordeste: frevo, bumba-meu-boi, maracatu, baião, capoeira, caboclinhos, bambolê, congada, carvalhada e cirandas. Região Norte: marujada, carimbó, boi-bumbá, ciranda. (Informações do nublog).

BUMBA MEU BOI, BUMBA BRASIL!

http://blogadreferendum.blogspot.com/2009/12/bumba-meu-boi-agora-e-lei.html (Lei do Boi)

Apolônio Melônio, do Bumba-meu-boi da Floresta: “Tudo começou por intuição. Comecei a brincar com oito anos, lá no Teles – interior de São João Batista. Eu era muito alegre e gostava de cantar. Com isso, me tornei um devoto de São João, por gostar da brincadeira”

Perfil Cultural e Artístico do Maranhão vol 1 - 2006.

Foto: Emanuel Santos - Autora com Mestre Apolônio, na Sede do Bumba-meu-boi da Floresta – Ensaio de Toadas -

Foto: Emanuel Santos - Autora com Cantador Sá Viana, na Sede do Bumba-meu-boi da Floresta – Ensaio de Toadas -

Foto: Emanuel Santos - Autora com Cantador Felipe Pezinho, na Sede do Bumba-meu-boi da Floresta – Ensaio de Toadas -

Foto: Emanuel Santos - Autora com Cantador Anastácio, na Sede do Bumba-meu-boi da

Foto: Emanuel Santos.- Autora com cantador Marco Mendonça (Mundoca), Sá Viana, Mestre Apolônio e cantador Anastácio, na Sede do Bumba-meu-boi da Floresta – Ensaio de Toadas - 01/05/2010

Foto: Emanuel Santos - Autora com Amo e Cantador Humberto do Bumba-meu-boi de Maracanã.

Humberto do Bumba-meu-boi de Maracanã: “Cantar é o meu destino, é a minha vida. A música faz parte da minha alma. É como se fosse um alimento, uma coisa necessária”.

Perfil Cultural e Artístico do Maranhão vol 1 - 2006.

Foto - Emanuel Santos: Altar (Salão) em louvor a São João e guarda das indumentárias do Boi de Maracanã, na Sede do Bumba-meu-boi do Maracanã .

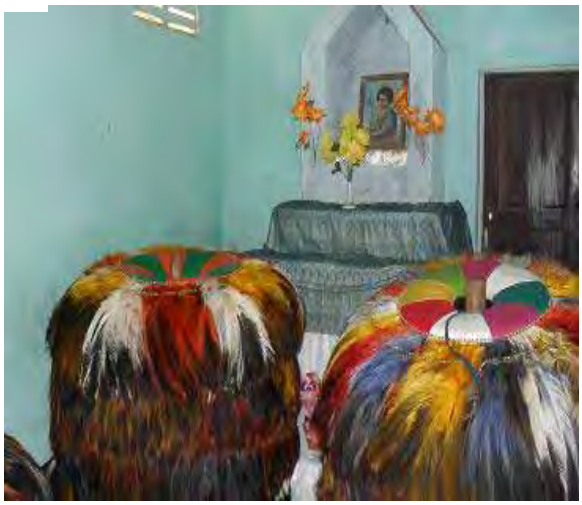


Foto - Emanuel Santos: Altar (reservado) em louvor a São João e guarda das indumentárias do Bumba-meu-boi de Maracanã, na Sede.

Foto - Emanuel Santos: Altar (Salão) em louvor a São João e guarda das indumentárias do Boi da Floresta, na Sede do Bumba-meu-boi da Floresta.

Foto - Emanuel Santos: Altar em louvor a São João e guarda das indumentárias do Bumba-meu-boi da Floresta, à direita, Mestre Apolônio aguardando o ensaio das toada.

Índio guerreiro – Índia guerreira (direita) indumentárias do Boi da Floresta
http://www.divinoemaranhado.art.br/pag/boi/boi_06.php

CABOCLO DE PENA - Bumba-meu-boi sotaque da ilha - Av. São Marçal - São Luís-MA
BOI DA ILHA (Sotaque de Matraca)
Conhecido como sotaque de matraca ou da Ilha devido à sua origem na ilha de São Luís, se destaca por atrair grande número de brincantes em suas apresentações. Nesse sotaque há predominância de matracas e pandeirões dentre os seus instrumentos, tocados pelos brincantes com uma especificidade: os bois de matraca permitem uma maior participação do público uma vez que qualquer pessoa com um par de matracas pode ajudar o grupo em suas apresentações.
http://www.flickr.com/photos/marcaopalhano/4480135856/#/.

Pandeirões e indumentárias, vaqueiro Louro (à direita) do Bumba-meu-boi da Floresta
http://www.divinoemaranhado.art.br/pag/boi/boi_06.php
pandeirão : pandeiro grande, coberto geralmente de couro de cabra. Alguns têm mais de 1 metro de diâmetro e cerca de 10 cm de altura. São afinados a fogo.
http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/bumba.htm.

Foto Emanuel Santos: Nadir – Demonstração Tambor de Onça, e, à direita, pandeirões do Bumba-meu-boi da Floresta.
tambor onça : É uma espécie de cuíca, toca-se puxando uma vareta que fica presa ao couro e dentro do instrumento. Imita o urro do boi, ou da onça..
http://www.brasilfolclore.hpg.ig.com.br/bumba.htm.

BUMBA MEU BOI DO MARANHAO
Vaqueiros e maracás - Publicada por João Augusto em 12/062005.
http://jares.fotoblog.uol.com.br/photo20050711002918.html

BUMBA MEU BOI – MIOLO - Essa simbiose homem e boi não é nada fácil, carregando esta armação pesada sobre os ombros e ainda fazendo evoluções. 05/07/2005
Publicada por João Augusto (acima).
CAZUMBÁ - Os espíritos das florestas. - 11/07/2005
Publicada por João Augusto
http://jares.fotoblog.uol.com.br/photo20050711002918.html

PAI FRANCISCO E CATIRINA - 25/06/2005
Publicada por João Augusto -
http://jares.fotoblog.uol.com.br/photo20050625092815.html

De longe já se ouvia as matracas. Era a chegada do Boi da Maioba. O batalhão pesado arrastou uma multidão por toda Litorânea. Por um momento, a avenida à beira da praia ficou pequena, tamanha a quantidade de pessoas. Cada um com sua matraca nas mãos e a letra das toadas na ponta da língua. Foi simplesmente um espetáculo que fez o chão tremer

http://coroataemdebate.blogspot.com/2009_11_01_archive.html

Foto Emanuel Santos: Demonstração de Indumentárias do Bumba-meu-boi da Floresta, Com chapéu do Amo (a cima esquerda); Com o Cocar do Índio Guerreiro (acima); segurando a máscara da Cazumba ou Cazumbá (a esquerda)

São João de fusões e plumas

Mistura e descaracterização

ALTERNATIVO

HOJE É DIA DE

Jomar Moraes

A parintinização do bumba-meu-boi

Selma Figueiredo assina reportagem no jornal O Estado do Maranhão (27/06/2001, caderno Alternativo, p. 1) que trata desta questão e compara as inovações...

HTTP://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/L/Lady Selma Ferreira Albernaz 56.pdf