

The background is a vibrant, abstract composition. It features a large, stylized heart shape in the center, filled with a solid red color. The heart is surrounded by various patterns of polka dots in yellow, red, and green. The background is divided into large, irregular shapes of blue, yellow, and red, with black outlines. The overall style is reminiscent of folk art or modernist abstraction.

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-graduação em Literatura  
Literatura e outras artes

**REPRESENTAÇÃO E IMAGENS DE SI  
NAS TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI**

Ludmila Portela Gondim

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Helena Cyntrão

**Brasília  
2014**

**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras – IL  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL  
Programa de Pós-graduação em Literatura – Mestrado  
Área de concentração: Literatura e outras artes**

Ludmila Portela Gondim

**REPRESENTAÇÃO E IMAGENS DE SI  
NAS TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Helena Cyntrão

**Brasília  
2014**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL, da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

### **Banca Examinadora**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvania Helena Cyntrão (UnB)  
**Presidente**

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. Augusto Rodrigues Junior (UnB)  
**Examinador**

---

Prof.<sup>o</sup> Dr. José Mauro Barbosa Ribeiro (UnB)  
**Examinador**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elga Ivone Pérez Laborde Leite (UnB)  
**Suplente**

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

Ao meu pai, de quem herdei a paixão pela cultura popular. Com ele gravei minha primeira entrevista com um cantador de bumba-meu-boi numa pesquisa para a escola, quando ainda fazia o ensino fundamental.

À minha mãe, meu modelo de mulher, professora e pesquisadora. Penso, reflito, escrevo e amo através dela.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, criador e doador de toda a vida;

Aos meus pais Antonio Alves Gondim Filho e Edinólia Lima Portela - meus modelos preferidos de esforço, dedicação e coragem - eternas fontes de inspiração - a quem devo o luxo de ter tido uma boa educação e, por isso, o acesso a todas as oportunidades oferecidas pelo mundo do conhecimento e do trabalho, de onde retiro o meu sustento e as condições para fazer essa pesquisa.

À professora Sylvia Cyntrão pela leitura atenta, comentários, conversas, mas, principalmente, pelo apoio, incentivo e valorização da minha pesquisa e por tanto amor devotado ao estudo da canção.

Aos meus irmãos Dimitri e Carenina, meus cunhados Marcos e Izabella, minhas sobrinhas Maia e Maitê pelos telefonemas, pelos abraços, pelos afagos e pela torcida de sempre;

À Raquel, à Valéria e a todos os meus colegas da Universidade Federal do Maranhão e do Colégio Universitário, pela compreensão, pelas revisões, pelos conselhos, pelos comentários e tantas sugestões.

A Douglas, Rosilene, Priscila, Eugênia, Maxçuny e todos os meus colegas do mestrado, pelas conversas, por acolherem minha voz, por me fazerem rir e ver que não estou sozinha.

A Halyne e Adriano, meus primos queridos que desde o começo estiveram disponíveis, deram suporte e entenderam minhas prioridades.

Aos meus amigos de São Luís pelo apoio, pelos telefonemas, pelos emails e mensagens carinhosas.

Aos meus amigos de Brasília, pelas orações, pelo carinho, acolhimento, desprendimento e muito apoio.

Aos cantadores de boi, poetas populares, portadores da voz e da tradição da cultura popular maranhense.

À Danielle, minha amiga, quase irmã, a quem devo parte dessa pesquisa por facilitar muito meu caminho oferecendo todos os contatos e CDs que precisava.

A Cassio, pela gentileza em responder meus emails e gravar as músicas de que necessitava.

Ao amigo Walter Dias, pelas imagens cedidas.

E a tantas e muitas outras pessoas com as quais tive o prazer de ter contato durante estes dois anos de pesquisa no mestrado em Brasília.



Figura 1 Humberto do Boi de Maracanã  
(Fonte: [www.revistaraiz.com.br](http://www.revistaraiz.com.br))

Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
Fiz esta toada, pra ti Maranhão  
Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
Eu fiz esta toada, pra ti Maranhão

Terra do babaçú  
Que a natureza cultiva  
Esta palmeira nativa  
É que me dá inspiração

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

Sereia canta na proa  
Na mata o guriatã  
Terra da pirunga doce  
E tem a gostosa pitombotã  
E todo ano, a grande festa da Jussara  
No mês de Outubro no Maracanã

No mês de Junho tem o bumba-meu-boi  
Que é festejado em louvor à São João  
O amo canta e balança o maracá  
A matraca e pandeiro  
É quem faz tremer o chão

Esta herança foi deixada por nossos avós  
Hoje cultivada por nós  
Pra compôr tua história, Maranhão

**(Toada: “Maranhão Meu tesouro, meu torrão”, Bumba-meu-boi de Maracanã, 1986)**

*"Nenhuma arte é casual ou rudimentar; é expressão plena de um desejo de beleza." (Antonio Candido)*

## RESUMO

As toadas de bumba-meu-boi do Maranhão constituem-se como canções criadas por sujeitos simples, distante da cultura erudita. Embalam a brincadeira do bumba-meu-boi e fornecem elementos para a compreensão de universos diferenciados. Buscando entender as expressões e visões nas quais o poeta-cantador se autorrepresenta, esta pesquisa analisa as imagens que o cantador faz de si em 80 toadas de bumba-meu-boi maranhense dos anos de 2006 a 2012 dos grupos: Madre Deus (2011 e 2012), Maracanã (2012), Maioba (2012), Liberdade (2012), Santa Fé (2011 e 2012), Floresta (2006 e 2011), Axixá (2012) e Pindaré (2011). As canções, com foco nas letras, são analisadas a partir de eixos temáticos, tais como: a relação do cantador com o boi, com a comunidade, com outros cantadores, com outros bois; a luta para vencer as dificuldades e a evocação divina. A investigação é conduzida partindo do perfil cultural do bumba-meu-boi, contextualizando as toadas e o cantador dentro da festa, apoiando-se nos estudos tradicionais de Mario de Andrade e Câmara Cascudo, bem como das pesquisas de Ester Marques, Maria Michol Pinho de Carvalho entre outros. Para compreender as toadas e o cantador em sua relação com a pós-modernidade, em nível conceitual e global, recorreu-se às leituras de Fredric Jameson e Zygmunt Bauman e para o entendimento sobre uma análise metodológica do texto poético, musical, de base cultural, e sua implicação no contexto dos estudos literários, as leituras de Paul Zumthor e Peter Burke. Para analisar as representações, a partir do conceito das imagens de si buscaram-se os aportes teóricos de Ruth Amossy e Umberto Eco. As reflexões revelam que a partir da voz de um sujeito que produz aquilo que canta, o texto que nasce da cultura popular também sofre o processo de mimetização textual, no qual estereótipos já reconhecidos social e culturalmente, bem como a evocação da postura crítico-reflexiva do cantador e suas intenções podem aparecer disfarçadas pelas representações que faz.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi. Cantador. Autorrepresentação. Canção.



## **ABSTRACT**

The songs of Maranhão's bumba-meu-boi are formed as songs created by a simple subject, far from erudite culture. They enliven Bumba-meu-boi and provide elements for understanding different universes. Seeking to understand the expressions and visions in which the poet - singer represents himself, this research analyzes the images that the singer makes of himself in 80 songs of Maranhão's Bumba-meu-boi between the years of 2006-2012 of the following groups: Madre Deus (2011 and 2012), Maracanã (2012), Maioba (2012), Liberdade (2012), Santa Fé (2011 and 2012), Forest (2006 and 2011), Axixá (2012) and Pindaré (2012). The songs, with emphasis on lyrics, are analyzed from themes such as: the relationship between the singer and the ox, the singer and the community, the singer and other singers, the singer and other oxen, the fight to overcome difficulties and the divine evocation. The investigation is conducted starting from the cultural profile of the Bumba-meu-boi, contextualizing the songs and the singer within the party, relying on the traditional studies of Mario de Andrade and Câmara Cascudo and on Esther Marques and Maria Michol Pinho de Carvalho's researches, among others. To understand the songs and the singer in their relationship with postmodernity in a conceptual and global level, we resorted to the reading of Fredric Jameson and Zygmunt Bauman and for the understanding of a methodological analysis of a text which is poetic, musical and has a cultural background, and its implication in the context of literary studies, we resorted to the readings of Paul Zumthor and Peter Burke. To analyze the representations and images of themselves made by the singer we sought the theoretical contributions of Ruth Amossy and Umberto Eco. The reflections reveal that from the voice of a subject who produces what he sings, the text that comes from popular culture also undergoes the process of textual mimicry, in which stereotypes already recognized socially and culturally as well as the evocation of a critical reflexive stance of the singer and his intentions may appear disguised by the representations he makes.

Keywords : Bumba-meu-boi .Singer. Self-representation. Song.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	p. 12
<b>1</b>	<b>BUMBA-MEU-BOI: um perfil cultural</b> .....	p. 26
1.1	Origens da manifestação .....	p. 30
1.2	Bumba-meu-boi: cultura popular e cultura de massa .....	p. 37
1.3	As toadas e o cantador dentro do contexto da festa .....	p. 41
<b>2</b>	<b>AS TOADAS E O CANTADOR NO CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE</b> .....	p. 50
2.1	Conceito de pós-modernidade e as toadas de bumba-meu-boi --	p. 50
2.2	Voz, corpo, <i>performance</i> e as toadas de bumba-meu-boi .....	p. 57
2.3	Representação da cultura popular nas toadas .....	p. 81
<b>3</b>	<b>“DE UM LADO SOU CANTADOR, DE OUTRO SOU MEU PROPRIO FÃ, AINDA SOU FIEL BOIEIRO...”:</b> <b>autorrepresentação e intenções do texto</b> .....	p. 91
3.1	Representação social .....	p. 95
3.2	Representação do sagrado .....	p. 101
3.3	Representação da paixão .....	p. 110
3.4	Outros desvelamentos analíticos .....	p. 111
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p. 122
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p. 130
	<b>ANEXOS</b> .....	p. 134



# *Introdução*

*“Meu São João...  
São João, meu São João  
Eu vim pagar a promessa  
De trazer esse boizinho  
Para alegrar sua festa  
Olhos de papel de seda  
Com uma estrela na testa.”  
(Trecho da Toada Boi da Lua – Cesar Teixeira)*

Nem lembro ao certo quando foi a primeira vez que escutei ou que assisti a uma apresentação de bumba-meu-boi. Maranhense, nascida e criada em São Luís, capital do Maranhão, sempre manteve contato com a cultura popular e participava ativamente dos festejos juninos, que empolgavam os meus pais a decorarem a varanda da casa, a rua ou a praça com bandeirinhas e fogueiras.

O boi vinha dançar na porta da casa da minha tia, para pagar uma promessa, e nós, eu e meus irmãos, ainda crianças, ficávamos acordados durante a madrugada esperando o ônibus que traria os brincantes chegar. Com eles, ali tão perto de nós, cantávamos as toadas, batíamos as matracas<sup>1</sup> e dançávamos na “linha”<sup>2</sup>, imitando os passos das índias e dos vaqueiros com suas longas fitas coloridas.

Na escola, era comum que as crianças apresentassem no mês de junho uma dança folclórica, então, minha mãe usava os serviços da costureira da família para preparar nossos chapéus e coletes cheios de brilho e canutilhos. Na 7ª série, fui levada pelo meu pai, entusiasta da cultura popular maranhense, para fazer uma pesquisa *in loco* sobre o bumba-meu-boi. Num tempo sem Google, a única fonte de informação eram as narrativas orais, o que os mais velhos contavam ou as enciclopédias e livros da biblioteca.

Lembro-me da primeira vez em que estive dentro de um bumba-meu-boi, na casa de um cantador, com a família dele e com as pessoas que dançavam e cantavam a noite toda fantasiadas. O boi estava ali. Parado. Eu poderia, enfim, tocá-lo. Lembro-me da minha alegria de encarar aquela armação de madeira, sem ele correr atrás de mim ou se balançar de um lado pro outro.

Iria fazer uma entrevista. Não sabia o que perguntar ao meu entrevistado, mas deixei que ele falasse tudo o que quisesse e explicasse ao jeito dele tudo o que

---

<sup>1</sup> Instrumento feito de dois pequenos pedaços de madeira que dá ritmo ao som e à dança, junto com os pandeirões.

<sup>2</sup> Termo que se refere ao cordão formado pelos brincantes.

sabia sobre o bumba-meu-boi. Aos 13 anos, eu sentia o sabor inigualável da descoberta que só um pesquisador conhece.

Na graduação, dediquei-me ao estudo do universo lexical do bumba-meu-boi. Tive ainda mais oportunidade de aprofundar-me na teorização desse objeto e de aprender muito sobre variação lexical, oralidade e textos de base cultural. Encantada pelo bumba-meu-boi, queria saber o significado daquelas expressões, daqueles termos e também registrar, mostrar e contribuir para a divulgação da cultura do meu Estado.

Fora dos bancos acadêmicos, mas em sala de aula, como professora de ensino fundamental e médio de uma escola de aplicação da Universidade Federal do Maranhão, resolvi ampliar ainda mais meus conhecimentos. Escolhi, desta vez, os estudos literários e optei pela Universidade de Brasília.

O mestrado em Literatura na Universidade de Brasília em outro nível de profundidade acadêmica ofereceu-me a oportunidade de tratar o bumba-meu-boi, dessa vez, sob outra perspectiva. Tomando as toadas como objeto estético, propus conduzir minha análise literária pelo caminho da quebra dos paradigmas literários. Mas muitas questões vieram à tona: procurando tratar as toadas de bumba-meu-boi como canções, posso tratá-las também como objeto artístico digno de estudo acadêmico? Posso tomar o cantador, compositor dessas toadas, como poeta? Onde se encaixariam as toadas dentro do quadro analítico propiciado pela teoria literária? E será que essas perguntas são realmente importantes no contexto atual de tanta indefinição do que seria ou não arte?

Essas e outras foram indagações que me fizeram pensar sobre um projeto de mestrado que revelasse a minha intenção de estudar as toadas de bumba-meu-boi, focando na figura do cantador e em como ele constrói as imagens sobre si nos textos que escolhe cantar.

Esse sujeito sempre me inquietou. Aquela cena que vivi aos 13 anos, frente a frente com Humberto de Maracanã, marcou meu instinto investigativo e, obcecada, tal como aquele que se julga apaixonado, me vi nos estudos de pós-graduação perseguindo a voz desse poeta popular, sua vocalidade, seus movimentos corporais, sua *performance* e suas intenções.

Mas como tratar disso dentro da perspectiva literária?

Neste sentido, e para responder a essa pergunta, nasceu essa dissertação. Dedicada a investigar as toadas de bumba-meu-boi, procurei reconhecer os sujeitos cantadores que falam nas letras das canções, a partir da sua própria voz e da sua relação com a contemporaneidade. Abordei os textos a partir da compreensão dos sujeitos-cantadores que interagem por meio do canto com o grupo e com o mundo do qual fazem parte.

As toadas, canções entoadas durante as apresentações do bumba-meu-boi, referem-se, segundo Câmara Cascudo - folclorista dedicado à pesquisa das manifestações brasileiras – ao ato ou efeito de toar:

É um recitativo melódico, canto, entoação, ruído, notícia vaga, boato, gosto, tom. É uma cantiga breve de estrofe e refrão, em quadras, formando um texto curto, com acentuada influência do fado. (CASCUDO, 1984, p. 755)

No bumba-meu-boi maranhense, durante as apresentações do boi, as toadas seguem uma sequência que vai do Guarnicê (toada organizativa, de chamamento, de preparação dos brincantes) à Despedida (toada de conclusão e de partida), passando pelo Lá-vai (toada de aviso que o boi está a caminho), pela Chegada (toada de licença, informa que o boi chegou), pela Louvação (toada de enredo do ano, de homenagens), pelo Urrou (toada que encerra), pelos Piques (toadas provocativas que estimulam o desafio, chamando para a disputa, provocação a outros bois).

Consideradas como canções populares, essas composições embalam as apresentações, nascem na oralidade e se espalham rapidamente, seja pelo contato direto entre cantador e público, durante as festas juninas, seja por meio da veiculação midiática. Tradicionalmente oral, as toadas desempenham um importante papel na história do povo maranhense e, conseqüentemente, brasileiro. Ademais, muito da cultura popular brasileira se mantém graças aos textos orais que são produzidos historicamente por homens e mulheres que vivem às margens da cultura grafocêntrica, que sacraliza a letra.

Ora, a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... (ZUMTHOR, 2010, p. 9)

O cantador é o sujeito que cria e canta as canções. Possui grande importância dentro do bumba-meu-boi, visto que representa o comando e a liderança central do grupo. Está, em muitos casos, distante dos centros acadêmicos e eruditos, mas produzem composições que constituem falas legítimas sobre si e sobre o seu grupo social.

Muitos são reconhecidos socialmente, tais como:

- Humberto de Maracanã, cantador do bumba-meu-boi de Maracanã, considerado um dos ícones da cultura popular no Maranhão, hoje com 73 anos, assume desde 1972 o comando do conhecido “batalhão pesado Boi de Maracanã”. É autor e intérprete de centenas de toadas, algumas muito conhecidas. Já superando problemas de saúde, no São João 2013 apenas acompanhou o Boi de Maracanã, deixando a cantoria das toadas a cargo de seus dois filhos, Ribinha e Humberto Filho. É reconhecido pelo Ministério da Cultura como Mestre em Cultura Popular. Ele foi um dos vencedores do 1º Festival de Toadas de Bumba meu boi em 1986, cantando "Maranhão meu tesouro meu torrão" (em anexo), toada que já foi regravaada por vários cantores famosos, como Alcione Nazaré.

- Zequinha de Coxinho, 41 anos, cantador do Boi de Pindaré, sotaque da baixada, canta Bumba meu Boi há 21 anos. Filho de Coxinho, nome importante da cultura popular maranhense, autor e intérprete da toada "Urrou do Boi" (em anexo) , que é Hino Cultural e Folclórico do Maranhão.

- Chagas, 44 anos, cantador do Boi da Maioba, sotaque de matraca. Foi influenciado pelo avô e pelo tio que também eram cantadores de boi. Reconhecido por sua voz vibrante e seu talento, comanda o “batalhão da Maioba” desde 1993, ano da saída de um dos maiores cantadores da região, João Chiador. Chagas é compositor e intérprete da toada “Se não existisse o sol” (em anexo), também gravada por muitos artistas.

Suas canções constituem-se como um espaço para a manifestação de suas ideias e como veículo de discussões sobre as diversas áreas dos seus saberes. Procurei tratá-las sob o prisma do objeto discursivo que são, pois a meu ver, seu conteúdo estetizado caminha na tentativa de “quebrar o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos” (ZUMTHOR, 2007, p. 12)

Neste sentido, a investigação do processo de construção das imagens de autorrepresentação em textos dessa natureza se justifica pela necessidade de

posicionar tais composições, de base folclórica e oral, no contexto das produções literárias e artísticas da cultura brasileira.

Para compreender e refletir sobre o objeto de investigação proposto optou-se pela atribuição do termo folclore como um processo de comunicação, definição essa largamente difundida pelos estudiosos do século XX. Assim, de caráter repetitivo e estável ao longo do tempo, o bumba-meu-boi possui traços que superam as suas próprias diferenças no tempo e no espaço.

Para percorrer essa linha de discussão, é necessário compreender a manifestação folclórica que é o Bumba-meu-boi no Estado do Maranhão, pois, caracterizada como uma manifestação de caráter popular, o bumba-meu-boi é registrado pela literatura, em sua maioria antropológica, como marca de identidade maranhense. No mês de junho, as festas celebram a cidade, o povo, a cultura e a história do Maranhão. Assim, a manifestação é pensada, planejada, construída e apresentada em homenagem aos santos deste mês.

Desta maneira, a primeira parte do trabalho trata de pensar sobre a origem da manifestação, sobre a história e sobre o vínculo mantido entre a cultura popular e a cultura de massa. Neste momento, é tratado também o papel do cantador e das toadas no contexto dessa festa. Os aportes teóricos se concentram nos aspectos folclóricos e culturais da brincadeira, entretanto, ainda assim, são enriquecedores para a compreensão da sua dimensão.

Para entender a relação do bumba-meu-boi e do cantador com a contemporaneidade, recorreu-se aos estudos sobre o sujeito pós-moderno. Serviram de base para as formulações expostas no segundo capítulo as ideias de Fredric Jameson e Zygmunt Bauman. Ambos marxistas, eles oferecem à pesquisa reflexões profundas sobre a condição humana na era contemporânea - chamada aqui de pós-modernidade -, a partir do esforço em pensar a cultura e o homem, relacionando-os ao contexto sócio-histórico. São essas leituras que possibilitam entrever o lugar das toadas e do cantador no contexto da pós-modernidade, termo bastante controverso, mas que pode ser entendido como a condição social, cultural e estética que predomina na contemporaneidade após o movimento modernista do século XX.

A análise das toadas, nestes termos, permite conhecer como são representadas as visões de mundo e as percepções sobre a vida, sobre a comunidade, sobre a existência e sobre o contexto político e social deste compositor



que “como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, [...] produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas.” (CYNTRÃO, 2004, p. 11). Além disso, os cantadores estão inseridos num mundo de dissipações de ícones, índices e símbolos, no qual as pessoas são estimuladas continuamente ao prazer e ao consumo.

Localizando os textos numa era em que o homem parece viver intoxicado por imagens, palavras, opiniões, juízos e estímulos, na qual se tem a impressão de que tudo se apresenta em migalhas, aos pedaços, em fragmentos, percebe-se, por meio das composições, o signo da resistência em se pensarem as partes como expressão de um todo, sendo esse um ponto relevante do estudo no contexto atual ainda de crise da modernidade.

Seguindo a intenção do segundo capítulo, elaborado para situar o estudo sobre as toadas, buscou-se, ainda, relacioná-las com as canções populares, a poesia oral e a *performance*:

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda dos meios linguísticos, os represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis.” (ZUMTHOR, 2010, p. 31)

A premissa de que acontecimentos da vida estão representados no texto por meio da autorrepresentação que ganha força no texto poético a partir da *performance* praticada pelo indivíduo cantador, leva a direcionar o estudo das toadas relacionando-as ao entendimento da voz poética. É, pois, a partir desta enunciação poética que o cantador traz à tona o imaginário cultural do grupo e da comunidade que lidera. Neste sentido, as ideias de Paul Zumthor (2010) amparam a compreensão das toadas como objeto estético, visto que, para ele, a poesia é tanto um conjunto de textos poéticos como a atividade que os produziu: o corpo, o gesto e os meios.

É poesia aquilo que o público, leitores ou ouvintes, recebe como tal, percebendo e atribuindo a ela uma intenção não exclusivamente referencial: o poema é sentido como a manifestação particular, em certo tempo e lugar, de um vasto discurso que, globalmente, é uma metáfora dos discursos comuns mantidos no bojo do grupo social.” (ZUMTHOR, p. 159, 1993)

Para finalizar o segundo capítulo optei por tratar das representações da cultura popular nas toadas de bumba-meu-boi. As leituras de Mikhail Bakhtin (2008) e de Peter Burke (1989) sobre a cultura popular europeia em contextos diferentes, obviamente, ofereceram, no entanto, aberturas importantes para as análises de várias imagens nas toadas de bumba-meu-boi.

Referências e imagens das manifestações culturais dessas épocas revelam uma possível concepção carnavalesca de mundo nas canções analisadas. Palavras injuriosas, louvores de agradecimentos a Deus, afrontas, ataques e outras construções linguísticas, impregnadas pela visão carnavalesca de mundo, são dirigidas aos outros e às divindades cristãs e não-cristãs, transcendendo, assim, o caráter puramente degradativo e adquirindo, por sua vez, sentido regenerador e renovador da vida, visto que o boi, figura central da manifestação, morre e renasce a cada ano.

Durante a festa, a praça pública destitui as barreiras das convenções sociais e todos, independente da classe social, formam um só corpo. Voltando-se para os esclarecimentos sobre a dualidade do mundo medieval e renascentista, Bakhtin (2008) explica que os ritos e os espetáculos

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (p.39)

Na contemporaneidade, esta dualidade ainda se faz presente nas diversas formas de manifestação midiáticas, culturais, identitárias, literárias, linguístico-discursivas e outras. Esta compreensão permite perceber a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação.

A terceira parte da pesquisa foca-se diretamente na representação de si feita pelo cantador nas toadas e nas intenções do texto literário. Ruth Amossy (2011) e seu entendimento sobre *ethos* colaboram para as análises dos textos escolhidos. Adiante-se, porém, que a análise da autorrepresentação se aprofunda neste

capítulo, visto que desde o início dos capítulos, procurei explorar nas toadas o tema da imagem de si, proposto para discussão.

Acrescente-se ainda que para falar de si “não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si.” (Amossy, 2011, p. 9) Em muitos momentos da análise, recorreu-se ao estilo usado pelo cantador, às suas competências linguísticas, às suas crenças, ao seu conhecimento de mundo e a outros indícios usados por ele mesmo para efetuar um exame sobre a representação de sua pessoa.

Desta forma, esse terceiro capítulo vai tratar de analisar as toadas a partir da recorrência constante da autoimagem positiva. Tentando entender como o poeta-cantador dá significado ao mundo que o rodeia, as ideias de Umberto Eco sobre os planos semióticos autônomos fundamentam o foco das análises. O plano do significante (expressão) e o plano do conteúdo (conteúdo) se manifestam por meio do código, que, por sua vez, convencionam as relações provisórias entre essas duas instâncias. O signo institui-se não como entidade física, muito menos como uma entidade semiótica fixa, mas como instância na qual a significação de um texto é mutante, visto que este é uma tessitura de fios, pontos e nós de sentido.

Neste sentido, o texto relaciona-se com a intenção primeira explicitada por ele, seu sentido literal, o sentido mínimo expresso pelo texto e expande-se a possibilidades de interpretação, a depender das intenções do leitor e do autor e suas conexões de sentido. Como objeto de múltiplas significações, o texto, de acordo com Eco (2010) bifurca-se em duas formas de interpretação: as coerentes e as marginais. Entre essas duas formas os graus de certeza e de incerteza são tênues e relativos. Eco (2010), entretanto, fixa-se no sentido literal como ponto de partida e deixa claro que a significação de um texto está relacionada aos leitores, sujeitos receptores, não podendo ser controlada pela intenção do autor, nem pelo possível contexto da origem.

Diferenciando a interpretação de um texto do uso que se pode fazer dele, Eco (2010) orienta o ato de leitura como a busca das estratégias que constituem o texto internamente, problematizando sobre a intenção do texto e não do leitor. Como cooperação ativa entre leitor e texto, o processo interpretativo fornece as matizes da intenção do texto que não são reveladas pela superfície textual. A intenção do texto,

entretanto, só existe porque também existe a leitura do leitor. Parte do leitor a iniciativa em se conjecturar sobre o texto.

Os desvelamentos analíticos sobre a representação de si nas toadas de bumba-meu-boi, por sua vez, caminham na linha da captação de vozes que produzem sentido e que oferecem significados inseridos numa estrutura ampla, visto que refletem a compreensão, a explicação dos sujeitos cantadores e sua relação com os outros, revelando seu modo de ver, de sentir e seus posicionamentos, pois, segundo Cyntrão (2004, p. 12) “[...] há uma plurivocidade de ícones determinantes do texto artístico, cujo desvelamento significa expor as relações subjacentes do ser humano com o contexto do real e com o mundo do imaginário que o envolve.”

Neste sentido, toma-se a disposição da autorrepresentação como uma performatização sobre si, visto que o sujeito poético cria uma imagem da sua vida e constrói sentidos para ela no momento da enunciação pela voz. Ao performatizar, ou seja, ao transmitir e fazer perceber sua mensagem poética no aqui e agora, o cantador representa o papel da própria vida real.

Ao cantar, o cantador se expõe aos outros, se oferece ao olhar do outro, ao mesmo tempo em que se volta para si. Consegue fazer das composições a expressão de suas ideias, de eventos significativos e sentimentos. Sua presença física durante a apresentação, sua voz e seus gestos comunicam de forma interpelante, provocadora e envolvente uma manifestação que aspira romper com as barreiras erguidas pela divisão social.

Importa saber ainda que são inúmeros os grupos de bumba-meu-boi espalhados pelo Estado e estão divididos em cinco sotaques, que correspondem ao conjunto de características assumidas por cada grupo de boi, identificado pelas vestimentas, forma de dançar, instrumentos e cadência das toadas.

A literatura antropológica registra cinco sotaques mais expressivos: a) matraca (também conhecido como Sotaque da Ilha, pois os grupos fazem parte da Ilha de São Luís; tem como principal instrumento a matraca – dois pedaços de madeira - e o pandeiro rústico, em geral, feito de couro de cabra); b) Zabumba (cujos grupos pertencem à região próxima do município de Guimarães, utiliza os zabumbas – tambores grandes que são socados por uma maceta - pandeirinhos e matracas; c) Orquestra (cujos grupos pertencem à região próxima do Rio Munim. Os instrumentos de sopro e de corda, como banjos, saxofones e clarinetas, compõem uma orquestra;

d) Baixada (também conhecido como sotaque de Pandeirão e sotaque de Pindaré, é representado pelos grupos pertencentes à região da baixada maranhense; utilizam pandeiros e matracas, mas o ritmo é mais lento que o sotaque de matraca; e) Costa de mão (também conhecido como sotaque de Cururupu – município do Maranhão, localizado no litoral ocidental maranhense. Utiliza pandeiros, que são tocados com as costas da mão, caixas e maracás.

Percebidos como manifestação da cultura local, os grupos são representados pelo nome da região, da cidade ou da comunidade das quais se originam. Constituem-se como uma unidade fechada, neste sentido, regida por laços de lealdade entre as pessoas daquele grupo.

Para fins de análise, foram selecionadas toadas de oito grupos de um universo de aproximadamente 200:

- Madre Deus, Maracanã, Maioba (sotaque de matraca)
- Santa Fé, Floresta, Pindaré (sotaque de pandeirão)
- Liberdade (sotaque de Zabumba)
- Axixá (sotaque de orquestra)

Foram escolhidas gravações recentes, álbuns dos anos de 2006, 2010, 2011 e 2012. A maioria das mídias encontradas não possuíam encartes com as letras, portanto, foi necessária a transcrição. Tentou-se manter o máximo de fidelidade na passagem do texto oral para o escrito, mesmo assim, algumas passagens são por vezes ininteligíveis.

Como poesia oral, as toadas reúnem a voz, fonte de energia da cultura. Sem a exigência da presença física, os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais – que se comparam à escrita – transmitem a mensagem ao ouvido e podem ser codificados pela escrita (ao sofrerem o processo de transcrição), apesar de apagarem o momento e o espaço. O texto escrito, por sua vez, serve apenas para captar os rastros deixados pela voz reiterável das *media*, ainda que se consiga captar a capacidade de criação, de confirmação e de rejeição de valores. Em outras palavras, só traz a forma, não traz o espetáculo. A forma só existe na *performance*, noção central no estudo da comunicação oral, mas que não será aqui discutida profundamente, visto que, a pesquisa trata da textualidade na materialidade escrita. É a análise do código escrito que serve de base para a leitura das representações nas toadas de bumba-meu-boi. Investiga-se de que forma o poeta-cantador cria e

interpreta as mais diversas mensagens e quais as bases semânticas, morfológicas e sintáticas disponíveis pela língua que se combinam para manter o sentido da autorrepresentação.

Nessa mesma linha de entendimento, é necessário explicar que o trabalho com o texto escrito aponta para a captação de signos que indicam a recriação de imagens por meio de destaques dados aos significantes e como o poeta-cantador mantém atenção sobre ele. Desta maneira, após as transcrições, deu-se a separação das composições que revelassem alguma pista da descrição de uma autoimagem do cantador, sempre trilhando a leitura que ultrapassasse o texto

[...] a partir das aberturas semânticas, procurando os diálogos possíveis que se estabelecem nesse jogo móvel de signos. Ler de outra forma é desrespeitar a essência do texto poético e sua dialética. É reduzir o ser que imprime o discurso. É negar a transtextualidade remissiva dos símbolos e imagens. (CYNTRÃO, 2004, p. 12)

Na tentativa de explicar as imagens de si e seus significados, buscou-se o método interpretativo, o que permitiu entender os instrumentos utilizados pelo sujeito em suas construções simbólicas sobre o mundo por meio da canção. As perguntas que sustentam a pesquisa são “Como o cantador constrói imagens de si mesmo?” “A quais estratégias recorre o cantador para produzir uma impressão favorável de si nas toadas?” “Como ele reforça os aspectos positivos de sua imagem?” “Como ele explora o trabalho do corpo, da voz e da *performance* para estabelecer uma representação de sua pessoa?”

Para responder essa pergunta, as 80 toadas transcritas foram organizadas em eixos temáticos como: a sua relação com o boi e a comunidade, a sua relação com outros grupos de bumba-meu-boi, a sua preocupação social, a sua manifestação de poder e valor, a sua evocação religiosa e referências à luta, à natureza e à mulher.

A análise de cada uma das toadas está disseminada em todo o texto desde o primeiro capítulo, não havendo, portanto, um capítulo único para todas elas. Ademais, o número de toadas não se constituiu um problema para a pesquisa, visto que muitas delas possuem de 6 a 10 versos, sendo rara a extrapolação desses limites. (Ver tabela do *corpus* da pesquisa, em anexo)

Metodologicamente, as toadas são situadas como objetos de significação, com procedimentos e mecanismos passíveis de análise, e objetos de comunicação

entre dois ou mais sujeitos. Encontram seu lugar entre os objetos culturais, por estarem inseridas em uma sociedade de classes, determinadas por formulações ideológicas específicas, por serem, também, práticas eminentemente orais e suficientemente elaboradas.

A investigação dos elementos eleitos para esse estudo confere um caráter heterogêneo aos textos e põe em evidência oposições clássicas entre o que é moderno e tradicional, culto e popular, hegemônico e subalterno. Seguindo a linha epistemológica de Canclini (2008), tem-se, a partir das composições dos cantadores, uma produção literária de caráter popular, que não se pretende erudita ou culta. As toadas representam o excluído, aquele que luta pela preservação do patrimônio cultural que produz e pelo seu reconhecimento.

A cada ano são produzidas novas toadas que também são midiaticizadas em CDs e DVDs. Em geral, possuem caráter independente. Esses acervos constituem um conjunto de produções literárias com recursos temáticos e formais que oferecem uma importante e viva referência para o estudo do que é produzido pelo subalterno, sua identidade e representação sobre a vida, o outro, a comunidade e si mesmo.

Toma-se, portanto, a toada como mediação simbólica e possibilidade de enraizar no passado a experiência atual do grupo, lugar no qual a vida do cantador se faz objeto, ele enquanto canta, canta a si mesmo.

Necessário se faz dizer que o fato de eu ser maranhense, caracteriza a intenção da minha leitura sobre o objeto da pesquisa. Todo o processo de leitura, análise, reflexão e crítica caminhou no sentido de discernir e entender o esforço de homens e mulheres para expressarem e deixarem registradas vozes conscientes sobre si e sobre o mundo.

Das incertezas sobre tomar as letras das toadas como literatura ou não, sobram as ideias ampliadas do conceito de literário, descolado da ideia de literatura livresca, e o inegável papel que as tradições orais desempenharam - e desempenham ainda em nossos dias - seja nas culturas das margens ou na própria cultura da humanidade que não subiste sem elas.

Indiferente a qualquer noção de literariedade que possa ser aplicada à poesia oral, essa investigação parte do discurso marcado e reconhecido socialmente sobre a poesia de base popular. Descarta-se, por conseguinte, as discussões sobre

critérios eruditos de qualidade e aproxima-se ainda mais do pensamento de Zumthor (2010):

É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, [...], é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social. (p.39)

Desta maneira, na tentativa de nos afastarmos do discurso hegemônico e das crenças redutoras sobre a produção do saber e do conhecimento, a análise das toadas segue o caminho paralelo, mas igualmente válido ao dos paradigmas literários, entendido como os que concedem às produções eruditas e canônicas preferência, excelência e um *status* exclusivista de arte, sacralizado pela letra e não pela materialização da voz, capaz de captar os sinais da condição humana experimentada localmente, mas que também faz cantar as coisas do mundo.





# *Capítulo 1*

## **1 BUMBA-MEU-BOI: um perfil cultural**

Quando se fala de bumba-meu-boi é importante compreendê-lo como um objeto cultural e, portanto, como um fato humano que possui estruturas claras, com natureza e significação próprias que refletem visões de mundo. Desta maneira, a manifestação pode ser concebida como uma forma do homem se relacionar com o real e com os sentidos que emergem da vida em comunidade, interligando-se com ela e com o mundo, por meio da linguagem falada, escrita e/ou corporal, totalizando-se e se diferenciando na mensagem que é transmitida.

Esta manifestação folclórica pode ser vista como uma construção simbólica sobre o real, no qual sujeitos sociais lutam para dar sentido ao mundo, entendê-lo e nele encontrar o seu lugar, através de uma identidade social. Por conseguinte, nota-se que sua capacidade diferenciada de construção e interpretação do mundo, devido ao sistema de representação de valores e de conteúdos interiorizados e partilhados, é reconhecida e identificada como uma maneira própria de fazer folclórico. Desta maneira, o bumba-meu-boi é considerado neste estudo um sistema simbólico, tal como conceitua Geertz (1989), com estruturas de significação e de produção de significados que expressam a vida em comunidade.

Analisado como expressão de cultura popular com nuances folclóricas, pois sua memória e tradição o fizeram sobreviver e resistir até os nossos dias, o bumba-meu-boi é resultado de uma representação sociocultural e se apresenta também como um espaço de engajamento, de articulação, de compromisso e de responsabilidade social. Por meio dele, são transmitidas, num processo de comunicação artesanal - cuja base é a oralidade -, informações retiradas da experiência, que são passadas de uma geração a outra, conservando, assim, a sua tradição e a sua memória.

Diferentemente da tendência conservadora seguida por William John Thoms que ao introduzir a palavra folclore nas ciências sociais através de uma carta publicada em Londres, em 1846, propôs “preservar o que havia de curioso e exótico de uma cultura rural e primitiva em extinção, prevalecendo a ideia de que o folclore era constituído por sobrevivências exóticas dessa cultura” (ALCOFORADO, 2008, p. 176) e cuja proposta prevê uma perspectiva mais crítica em relação aos estudos sobre a cultura popular e sobre o folclore, no que se refere à exposição e interpretação dos seus dados, entendendo, assim, as manifestações como produtos acabados, sem atentar para suas condições de produção e reproduzindo, por sua vez, uma visão que reduz as manifestações culturais a puras sobrevivências do passado, propõe-se, neste estudo, uma perspectiva contextualizada da manifestação, situando-a num espaço sociocultural historicamente determinado. Acredita-se que a explicação desse contexto é que torna possível a existência das práticas culturais, que também são modificadas e transformadas por ele.

Sobre folclore e cultura popular Ayala e Ayala (1995) discutem a diferenciação entre estes dois termos, estabelecendo que o primeiro, em geral, é aplicado com sentido pejorativo e trata a manifestação como “algo pitoresco, arcaico anacrônico, inculto. Enfim, alguma coisa superada ou em vias de superação” (p.9-10), enquanto o segundo é entendido como “sinônimo de cultura do povo, permite visualizar mais facilmente um aspecto que nos interessa ressaltar: o de ser uma prática própria de grupos subalternos da sociedade.” (p. 9)

A partir desses conceitos pode-se inferir sobre a noção conservadora que liga o bumba-meu-boi a algo que seja rude, pobre e longe da civilização, fadado ao desaparecimento no mundo pós-moderno, sem condições de resistir ao confronto com os meios de comunicação. Todavia, ao contrário do que imaginam os conservadores, a festa do bumba-meu-boi resiste e se mantém viva a cada ano, sendo inclusive patrocinada por entidades públicas, privadas e governamentais, a exemplo do evento Vale Festejar<sup>3</sup>, promovido pelo Governo do Estado do Maranhão em parceria com a multinacional Vale, uma das maiores mineradoras do mundo, dentre outras empresas.

Essa orientação para a resistência e sobrevivência da tradição é percebida em muitas toadas que trazem a marca do “batalhão”, muitas vezes

---

<sup>3</sup> <http://www.maranhaovalefestejar.com.br>

denominado como pesado, dominador, forte, além do uso constante de palavras que emergem os sentidos de batalha, briga, luta ou provocação:

O povo pula e grita  
Madre Deus<sup>4</sup> êh Madre Deus  
Batalhão dominador  
Está escrito nas estrelas  
Pelo pai superior  
Tu tens uma coluna forte  
Ele mesmo anunciou  
No dia 30 de junho  
A festa é especial  
O povo alegre pula e grita  
Na Avenida São Marçal.  
(Toada 07, Boi da Madre Deus, 2011)

Desde tempos imemoriais as festas populares têm oferecido oportunidade para que grupos diferentes da mesma comunidade possam competir entre si. Essa competição, segundo Burke (1989) era ritualizada em forma de batalhas simuladas e podiam expressar hostilidade aos indivíduos que não se mantinham nos padrões de comportamento da época.

O cantador, ser predestinado pelos céus, como se percebe na toada acima, tudo pode suportar, inclusive o peso de conduzir seriamente a brincadeira que alegra o povo - daí uma referência na toada à credence popular - no dia 30 de junho, dia de homenagem a São Marçal.

A festa de São Marçal acontece no dia 30 de junho numa das avenidas mais antigas da cidade de São Luís. Nesta ocasião, centenas de bois de sotaque de matraca se reúnem numa espécie de desfile com todos os seus integrantes e acompanhantes. Não há a menor organização no sentido de separar público de brincantes, muito menos um grupo do outro. Numa conexão com a teoria da carnavalização de Bakhtin (2008) a linguagem comunicada por essa festa é concreta e sensível pelo contato físico dos corpos. O sentimento individual se mistura ao sentimento da coletividade, o que, conseqüentemente, acaba por diluir as identidades individuais.

Para o teórico, a carnavalização é um esquema que permite compreender a cultura popular pelo viés da valorização da dimensão corporal da vida.

---

<sup>4</sup> Nome do grupo de bumba-meu-boi. Refere-se ao lugar de origem do boi. Madre Deus foi um dos primeiros logradouros surgidos na Ilha de São Luís na época de sua expansão e urbanização. É conhecido pela sua tradição cultural e pela concentração de vários grupos folclóricos.

Ridicularização, paródia, subversão e inversão ganham destaque nessa concepção, privilegiando, assim, o marginal, o periférico e o excluído. Na festa de São Marçal, as barreiras hierárquicas, sociais, ideológicas, de idade e sexo são derrubadas. Livres, brincantes e plateia se misturam, num desfile que tem a duração de mais de seis horas.

As referências ao mundo feitas pelo cantador que norteiam o imaginário coletivo levam a pensar sobre a mudança do enfoque sofrido pela cultura popular no Brasil. As novas compreensões sobre os fatos culturais têm se aprofundado na dinâmica das manifestações em sua concretude, em como elas se apresentam na realidade do seu cotidiano. As inúmeras motivações estéticas que apresentavam um caráter peculiar passaram a ser analisadas como realidade social, como fatos atuais que sofrem constante reelaboração, que veiculam valores, padrões de comportamento, pontos de vista sobre as relações sociais e que são elaboradas de acordo com normas e valores estéticos específicos, partilhados pelo conjunto.

Essa visão, em concordância com Peter Burke, amplia a ideia de que cada cultura é única e, portanto, não pode ser comparada valorativamente. Fugindo, pois, da tendência à homogeneização da cultura e da sociedade e entregando-se à resistência das camadas populares, sejam elas urbanas ou rurais, o autor, dentre as imprecisões trazidas pelo termo cultura, elege uma definição que compreende partilha de significados, atitudes e de valores.

Em relação à cultura popular, Burke (1989) define “como uma cultura não-oficial, a cultura da não-elite, das classes “subalternas”, como chamou-as Gramsci.” (p. 25) Criada pelo povo, apoia-se em concepções de mundo que lhe são próprias, e sofrem constante reelaboração, mesmo mantendo sua identidade.

Assim, para compreender a cultura popular é necessário que se considerem as relações de conflito e dominação existentes entre os grupos sociais e entre os sistemas de cultura geral, posto que a cultura popular –

entendida como produção historicamente determinada, elaborada e consumida pelos grupos subalternos de uma sociedade capitalista, que se caracteriza pela exploração econômica e pela distribuição desigual do trabalho, da riqueza e do poder (AYALA, 1995, p.51)

– convive com a cultura erudita – instituída e transmitida por meios formais – e com a cultura de massa – articulada aos desígnios dos grupos de dominação que favorecem o consumo.

Cultura hegemônica e cultura subalterna são, deste modo, dois campos que engendram tensões nas sociedades. A função histórica da segunda passa pelo sonho de desalienação desse sujeito e pela valorização da vida cotidiana, mas pode ou não se identificar com a noção de arcaico, velho e obsoleto.

A clareza sobre a existência de grupos sociais diferentes, com concepções de mundo que se contrapõem, auxilia a entender as críticas e oposições que ocorrem no interior das manifestações de cultura popular. Internalizadas, essas noções de estrutura de classes, de “hierarquização” entre as culturas e de ideologia dominante acabam legitimando a desigualdade e sendo reproduzidas no interior das práticas sociais.

No contexto da sociedade capitalista de exploração, sujeitos dependem unicamente do seu trabalho para sobreviver, vivem e perecem em meio a desigualdades econômicas que também trazem consigo desníveis no acesso aos bens culturais. O dominado economicamente também o é político e culturalmente. A cultura popular pode emergir, contraditoriamente, neste sentido, como expressão de visões e interesses da classe dominante.

[...] na medida em que são produzidas por grupos que são, além de dominados, subalternos, isto é, submetidos à hegemonia das classes dominantes, as manifestações de cultura popular são necessariamente contraditórias. Veiculam concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, a exploração econômica, enfim, as desigualdades entre os diversos setores da população. Simultaneamente, expressam a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria situação, subordinada, na estrutura social, veiculando, também, pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante, podendo, portanto, não para a reprodução, mas para a transformação da estrutura vigente. (AYALA, 1995, p. 58)

Aquilo que é dado como natural pela lógica histórica dos vencedores pode não ser questionada pelos vencidos. Benjamin (1994), ao tratar da voz do oprimido que clama por justiça na história, alerta para o perigo que é a tradição ao conformismo e a empatia que se estabelece com o vencedor. “Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores.” (p. 225)

Muitos intermediários sociais, históricos e culturais foram apagados na transmissão da história. O sujeito que desconhece isso não consegue internalizar conscientemente as experiências históricas de sofrimento dos vencidos e, dificilmente, consegue voltar-se para a realidade e lutar contra a lógica histórica.

### 1.1 Origens da manifestação

O primeiro registro escrito sobre o bumba-meu-boi, segundo informações colhidas em Cascudo (1984), trata de uma notícia veiculada em 1840 pelo padre pernambucano Lopes da Gama, em seu periódico *O Carapuço*. Suas impressões sobre a manifestação são negativas, mas ele aponta para os diversos personagens que participavam da festa, como o boi, o cavalo-marinho, a burrinha, a urupema e a caipora, que dançavam ao som de violas, pandeiros e gritos. Todavia, desde o século XVII, o bumba-meu-boi já era conhecido nos engenhos de açúcar e nas fazendas de gado do litoral do Nordeste. Estudos apontam que a partir da trilha do gado, essa expressão irradiou-se para outros estados da região.

Na perspectiva de Marques (1999, p. 54), o bumba-meu-boi - considerado um objeto simbólico de uma comunidade, capaz de particularizá-la e de oferecê-la significados que legitimam a memória, a identidade, o imaginário, os ritos, as lendas e os mitos -

Surgiu através da necessidade de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços, com uma linha editorial-política, em que o tom reivindicatório e de crítica social de costumes expressava-se (e se expressa) na narrativa produzida e reproduzida do seu discurso simbólico, no seu roteiro comunicativo.

A autora destaca o sentido de reivindicação como um modo de ser, de estar no mundo, apontando para a semelhança do bumba-meu-boi com conteúdos originados das lembranças imemoriais dos jograis medievais, das porandubas dos indígenas, da *commedia dell'arte*, das parlendas interesseiras dos mascates, dos rituais dos cultos agrários, dos encantamentos das estórias e lendas, das experiências acumuladas de pajés, feiticeiros, magos e evangelizadores e das narrativas dos navegantes, cuja função seria a veiculação de mensagens das classes populares.

A toada que segue exemplifica como esse passado é mantido por meio da circulação de mitos que são criados e recriados a partir do sincretismo religioso, da reminiscência religiosa africana ou indígena, remetendo o tempo do interlocutor à ideia de fidelidade, de devoção, de capacidade de evocar os mistérios.

Já fazem muitos anos  
Que eu canto em Maracanã<sup>5</sup>  
Iansã, Iansã<sup>6</sup>  
O teu nome  
É sereia de Cumã<sup>7</sup> (Toada 4, Boi de Maracanã, 2012)

Mitos e ritos desempenham funções sociais, estejam os participantes cientes disso ou não. Assim, pode-se afirmar que a festa popular que é o bumba-meu-boi diverte, descansa da luta diária pela sobrevivência e oferece às pessoas anseios e desejos. A festa é a celebração da vida em comunidade e da capacidade de montar um bumba-meu-boi bonito e espetacular, mesmo que zombando dos outros grupos.

Seguindo a linha de sentido que liga o bumba-meu-boi com o passado, é possível apontar a criação do auto do boi, a construção das personagens, as lendas, a narração do ciclo ritualístico, a produção das toadas, as apresentações em público e outros elementos como vínculos da manifestação com as tradições orais e, conseqüentemente, com as heranças deixadas por povos brancos, negros e índios, ancestrais da cultura brasileira.

Como auto, o bumba-meu-boi nasce no século XVII, em meio a lutas sociais entre senhores, escravos, índios e brancos, numa sociedade patriarcal e escravista. Estudiosos como Azevedo Neto (1997), Carvalho (1995) e Marques (1999) veem no auto encenado pelos grupos de bumba-meu-boi vestígios da literatura medieval, que era inteiramente determinada pela *performance*.

A encenação dramática de morte e ressurreição do boi com música, dança e teatro recupera as primeiras manifestações vicentinas<sup>8</sup> que foram trazidas ao Brasil pelos padres jesuítas. Entretanto, poesia e música sempre fizeram parte da

---

<sup>5</sup> Nome da comunidade de origem do boi. Comunidade situada na área rural da ilha de São Luís.

<sup>6</sup> Orixá sincretizada no Brasil com Santa Bárbara. É a deusa do Rio Niger. Na mitologia Iorubá é a deusa do Rio Obá. Representa o entardecer, a mãe do céu rosado ou a mãe do entardecer. Na liturgia da umbanda é senhora dos mortos.

<sup>7</sup> Referência a uma entidade encantatória que se acredita morar na Baía de Cumã, região situada no litoral do Maranhão, conhecida por ser um cemitério de navios. Segundo a mitologia que circula no imaginário maranhense, a sereia e seu poder seriam os responsáveis pelos naufrágios das embarcações.

<sup>8</sup> Termo que se refere a Gil Vicente, poeta e dramaturgo português. (Séc. XVI)



vida humana. No ocidente, registram-se os trovadores provençais como os primeiros a terem seu fazer artístico tomado como modelo pelo resto do mundo.

No Brasil, os primeiros autos aparecem com as atividades jesuíticas, quando Manuel da Nóbrega e José de Anchieta tentam “instruir” e “domesticar” o povo indígena colonizado pelos portugueses por volta dos anos de 1500. Segundo alguns registros históricos sobre o teatro jesuítico no Brasil, tais como de Leite (2004), as nações indígenas aliadas dos portugueses sabiam dançar e cantar muito bem, portanto, participavam e colaboravam nas apresentações dos autos com facilidade, mas com o tempo e por várias razões, tornou-se desinteressante e impossível a instrução indígena e os autos deixaram de ser encenados.

Com o passar dos anos, as características do auto português foram se misturando a elementos das culturas dos outros povos que também viviam no Brasil. As contribuições dos índios e dos negros atribuíram ao auto as nuances populares e a realidade social vivida por esses homens e mulheres, sendo criada a partir daí a versão do auto do bumba-meu-boi tal como se apresenta até os nossos dias: pai Francisco, negro empregado da fazenda, para satisfazer o desejo de sua mulher grávida, Catirina, mata o boi mais estimado da fazenda para extrair-lhe a língua. O amo, dono do boi, branco e patrão, ao descobrir o feito do empregado, manda os índios trazerem Pai Francisco para prestar suas justificativas. Pai Francisco, com medo, foge e faz uma promessa a São João. Pede, então, que tudo possa ser resolvido e que o boi possa ressuscitar. Eis que São João atende ao pedido e o boi renasce, dançando alegremente pelo terreiro, deixando o Amo, Pai Francisco, Catirina e os índios satisfeitos.

Como se pode ver, o auto do bumba-meu-boi reflete e exprime a vida oprimida e reivindica, por meio da teatralização, um lugar dentro do espaço social para o subalterno. Essas características o diferenciam das demais manifestações culturais. Vale lembrar que a cada ano o auto é atualizado, conservando sempre como tema central a morte e a ressurreição do boi, que também faz lembrar Cristo e seu papel ressurreto de libertação do oprimido.

A partir do século XX, o bumba-meu-boi sai às ruas como porta-voz de um discurso colonizante de classe, incitando as pessoas à participação. São dessa época as notícias nos jornais, formadores de opinião, em defesa das virtudes morais, vinculando-o a um acontecimento marginal. A imprensa, apesar de dar

importância ao folguedo, não o reconhecia como um produto cultural historicamente situado. Ao contrário, reforçava a visão conservadora e preconceituosa da classe dominante e ignorava a voz dos sujeitos que produziam a manifestação.

Suas toadas carregadas de teor irônico, sarcástico e satírico e o caráter rebelde do discurso renderam ao bumba-meu-boi proibições. Entretanto, os brincantes não se intimidaram diante das censuras. Negros, escravos, índios e mestiços continuaram lutando pela permissão de se apresentarem. Até o século XIX, os subúrbios eram os únicos lugares permitidos às apresentações, mas ainda na década de 1940, o boi era temido pelas famílias burguesas maranhenses.

Considerada no passado como coisa de pobre e de negros, objeto de curiosidade para as classes abastadas, brincadeira de arruaceiro e de beberrões violentos, de pessoas sem imaginação e grosseiras, a festa do bumba-meu-boi no Maranhão só passou a ser valorizada como símbolo maior da cultura popular maranhense, como signo representativo da cidade e do Estado, e como bem de consumo depois dos anos de 1960. Este foi o momento de valorização e de reconhecimento dos elementos populares por todo o Brasil, processo que se desenvolveu a partir da constituição do Estado Novo.

Barros (2007) destaca que nos primeiros anos do século XX vem à tona o discurso do resgate e da preservação das tradições populares e que estes são responsáveis pelo crescimento da participação social e simbólica de elementos negros e populares em espaços antes dedicados ao mundo erudito. Portanto, a brincadeira ganha um espaço para que sejam desforradas a violência e os conflitos sociais e políticos, um espaço para que sua estética, sua religiosidade, sua técnica e seu modo de sentir, perceber e produzir a vida sejam ritualizados em forma de dança e música. Consequentemente, o bumba-meu-boi ganha espaço para reforçar sua identidade em relação à sociedade, chegando inclusive a delinear valores afro-brasileiros, como é possível verificar na toada que segue, a partir dos elementos, tais como “sete estrelas” (que faz referência ao Caboclo Sete Estrelas) e “sereia da baía de Cumã”, ambas entidades religiosas que se manifestam em terreiros de umbanda da região.

As sete estrelas não vem  
Convidei a estrela d'alva  
E a sereia da baía de Cumã  
As sete estrelas não vem  
Convite do Guriatã

Pra ver meu boi dando urro de manhã.  
(Toada 14<sup>9</sup>, Boi de Maracanã, 2012)

Para Vieira (1954, p. 77), a origem do bumba-meu-boi está aliada ao ciclo do gado. Nasceu na colônia, durante a civilização do couro, quando o animal era a estrutura da economia. Era ele quem movia os engenhos, fornecia carne, couro e compunha a paisagem da colônia. Suas funções sempre estiveram ligadas à ideia de resistência às intempéries naturais, à disseminação e ao povoamento ao longo do litoral e interior do Nordeste, animal indispensável no trabalho duro da lavoura, importante na renda da família.

Interessante notar que a figura do boi está ligada à atividade do trabalho, à força, à violência, à resistência, ao mesmo tempo em que simboliza o equilíbrio, a calma e a solidez, donde se extrai a mitologia que circula pelo imaginário social<sup>10</sup> do boi valente, indomável que acaba sendo dominado pelo vaqueiro forte e corajoso. Essa relação entre o homem e o boi aparece em muitas culturas, seja divinizado ou totemizado, com aspectos sagrados ou profanos, auxiliando, de alguma maneira, a suportar a realidade, a exemplo da festa pagã egípcia de homenagem ao boi Ápis, quando se assinalava “a passagem da Terra pela constelação zodiacal do Touro” (REIS, 1980, p. 70). Naturalmente, a figura do animal ganhou espaço nas lendas, nas prosas e nas conversas fabulosas que se espalharam.

Cascudo (2006) afirma que o bumba-meu-boi pode ser visto como resultado da fusão das três raças que formam a sociedade maranhense e brasileira, o que pode ser comprovado pela própria encenação de uma das versões do auto anteriormente citado. Esse registro da presença do boi como elemento motivador dos grupos étnicos nacionais aparece no final do século XVIII e início do século XIX como resultado das transformações sociais que trataram de valorizar o caráter folclórico com intuito de fixar uma identidade nacional.

Segundo Mario de Andrade (1982), essa manifestação trata de uma dança dramática, já que possui uma parte dançada e uma parte teatral, que seria a encenação do Auto, e origina-se da necessidade de representar o boi como animal

---

<sup>9</sup> Toada que faz referência a entidades religiosas que se manifestam em terreiros de umbanda, como por exemplo: Caboclo Sete estrelas, Sereia da Baía de Cumã. O boi de Maracanã – nome da comunidade da qual faz parte o boi - também é conhecido como boi Guriatã.

<sup>10</sup> Entendido como uma representação coletiva por meio da qual uma comunidade ou um grupo social designa sua identidade ao elaborar uma representação de si mesma e organizar o mundo em função de suas pulsões, necessidades e conflitos.

nacional. Interessante notar que a figura do boi será registrada ainda no século XIX por Cascudo (2006) como elemento central da tradição oral de diversas localidades no Brasil. Se no Maranhão recebe o nome de Bumba-meu-Boi, a brincadeira e o boi também aparecem no Amazonas e no Pará (Boi-Bumbá), na Bahia (Boi-Duro), no Rio de Janeiro (Boi Pintadinho), em Santa Catarina (Boi-de-Mamão), no Rio Grande do Norte (Boi Calemba) e na Paraíba (Cavalo-Marinheiro).

No Maranhão, diferencia-se das demais formas nacionais. Possui um ritual próprio, vários estilos e sotaques<sup>11</sup>, apresentações, músicas e adereços diversificados e é apresentado no mês de junho, época de verão e de colheita, em homenagem aos santos do período junino. Desde o século XIII na Europa, comemora-se o Solstício de Verão, sugerido como a noite de São João. “Era uma importante festa organizada em torno do tema da renovação. Essa festa adotava uma forma carnavalesca em algumas comunidades que tinham São João como santo padroeiro” (BURKE, p. 218, 1989). Em outros lugares do Brasil, é apresentado na época do Natal ou durante as festas de reis.

No Estado existem muitos grupos de bois, alguns com popularidade e empatia social maiores que outros e com estilos diversificados, seja nas roupas, no ritmo ou nos adereços, mas que, de alguma maneira, ainda preservam as semelhanças gerais. Durante as festas juninas, o bumba-meu-boi ganha destaque como acontecimento social e cultural abrangente, capaz de controlar, mediar e interferir nos padrões de comportamento humano. Para os brincantes é o mês mais esperado, é o momento de pagar a promessa de cumprir o compromisso, a tradição ou o prazer de fazer parte de um grupo.

Entretanto, a brincadeira pode aparecer em outros meses do ano, dependendo da demanda comercial, guardando somente o período da quaresma,

---

<sup>11</sup> Sotaque é o estilo individual de cada grupo, o seu ritmo característico. Varia de acordo com o gosto estético da concepção, organização e formas de apresentação. Existem cerca de cinco sotaques, organizados de acordo com os instrumentos utilizados, a batida, as roupas e a dança. São eles: a) Zabumba ou Guimarães, no qual a participação africana é acentuada; b) Matraca ou da Ilha, no qual os elementos lembram os rituais indígenas; c) Orquestra, com marca acentuada do conteúdo europeu; d) Pindaré e Viana, também conhecido como sotaque de Pandeirão, oriundos da Baixada Maranhense, possuem batida parecida com o sotaque de Matraca, mas com roupas diferentes; e) Cururupu: sotaque da região de Cururupu, diferente de todos os já mencionados. (MARQUES, 1999, p. 86-87) O sotaque de orquestra aparece no século XX, como uma criação espontânea da região do Munin, mas já com características de uma produção especializada, assemelhando-se às danças europeias na música, no ritmo, nas coreografias, na organização dos pares, na utilização de instrumentos de sopro e de percussão, e na variedade, riqueza e sofisticação das roupas e ornamentos” (MARQUES, 1999, p. 195)

em respeito à celebração da liturgia cristã, época de jejum e abstinência. Apresenta-se, por sua vez, como uma manifestação “sempre atual, incluindo soluções modernas, figuras de agora, vocabulário, sensações, percepção contemporânea” (CASCUDO, 1984, p.393).

De fato, os estudos sobre o bumba-meu-boi revelam sua capacidade de expressão, seja em toadas, na dança ou na teatralização dos incômodos sofridos pelos brincantes no que tange ao contexto social no qual estão inseridos. Se, durante muitos anos, foi considerada brincadeira sem categorização cultural, dança violenta, folclórica e baderneira, resistiu e sobreviveu ao estigma da marginalidade, da repugnância e da violência, sugeridas pela própria interjeição “bumba” (choque, batida, pancada).

Hoje o folguedo já não sofre mais discriminação nem está restrito à periferia. Para Sanches (2004),

o boi já não pode mais ser visto apenas como uma manifestação cultural híbrida na sua concepção e expressão. Constrói-se a partir de elementos advindos de diversas camadas sociais, o que lhe permite assumir uma miríade de valores e sentidos. (p 14),

o que o faz ser entendido por muitos estudiosos como núcleo gerador da identidade maranhense.

Por certo, a manifestação é produzida por pessoas que, de alguma maneira, mimetizam e refletem sobre o mundo do qual fazem parte. Este mundo, por sua vez, não é uno, mas múltiplo, dinâmico e é constantemente afetado pela cultura de massas. Neste sentido, cabe, para fins de discussão, a compreensão do lugar do bumba-meu-boi nesse contexto da produção de cultura.

## 1.2 Bumba-meu-boi: cultura popular e cultura de massa

Como festa de principal investimento da política cultural no Maranhão, a brincadeira do bumba-meu-boi, como alguns preferem chamar, envolve intensamente a população que se reúne em arraiais para assistirem e acompanharem às apresentações dos diversos sotaques. Em ambientes abertos, na maioria das vezes, essas apresentações oferecem participação ativa do público. A

cada ano, os grupos renovam suas composições, seus trajes e o couro do boi, elemento central da brincadeira. É, desta maneira, aos olhos de Reis (2003) que

o folguedo sinônimo do Maranhão e dos maranhenses, a mais ampla, bela e dramática de todas as manifestações da Cultura Popular Maranhense, é o entretenimento de maior representatividade do Estado. Na manifestação não se distingue atores e espectadores, todos fazem parte do Maior Espetáculo Popular Maranhense, [...] A adesão de quem assiste é total, a alegria é reinante e por demais contagiante, só participando para sentir e se divertir a valer. (REIS, 2003, p. 16)

Essa possibilidade do bumba-meu-boi funcionar como entretenimento, espetáculo ou instituição imbrica numa questão importante que envolve as manifestações de cultura popular: as relações múltiplas que ocorrem no interior ou fora da prática cultural que englobam lucros, concorrência, intercâmbios, contratos e consumo. Desta maneira, numa completa identificação com a cultura de massa, muitas apresentações carregam o signo do espetáculo, da luz, do brilho, da cor e do ritmo, perdendo, assim, características de simplicidade.

Observa-se que a convivência entre os elementos tradicionais e os modernos não é dicotômica, como se a ideia de tradição se referisse à antiguidade, enquanto que a de modernidade se referisse à atualidade. São elementos que se referem a representações do mundo, a modos de estar e pertencer a ele, a estilos de vida, sem necessariamente seguir um ordenamento cronológico.

Da tradição extraem-se os elementos do passado que agem sobre o inconsciente e que são atualizados e incorporados ao presente, seja na produção de roupas, adereços, coros, toadas e coreografias, seja nas mudanças de detalhes estilísticos, ritmos ou instrumentos. Como forma de comunicação popular ativa, “desafia o tempo, numa vitalidade impressionante, correspondendo sempre ao polo da ordem na identificação com o seu universo simbólico e ao polo do caos, da desordem, em relação à ordem dominante.” (MARQUES, 1999, p.69)

Localizado como elemento da cultura popular - produção intelectual de grupos populares – o folguedo possui uma estrutura interna básica de criação de sentidos e apresenta-se atualmente em permanente interação com o cotidiano. Assim, seus valores são constantemente reforçados, mesmo em contato com outros atores sociais ou com a mídia. Apesar de ser uma prática comunitária, procura adaptar-se aos meios de comunicação e trocar experiência com outras expressões

da cultura popular, como, por exemplo, com as manifestações de tambor de mina<sup>12</sup>, muito comum no Estado.

A toada que segue exemplifica essa referência. O encantado reverenciado em muitos terreiros de encantaria<sup>13</sup> “Pedra Itacolomi” - que segundo a crença popular, habita o meio do mar e é responsável pelas ondas furiosas – é convocado e homenageado:

Itacolomi  
Pedra mais linda do meio do mar  
Mandei levantar minha bandeira  
No cume da Ilha de Guarapirá<sup>14</sup>  
(Toada 17, Boi de Maracanã, 2012)

As mudanças processadas tanto no âmbito interno quanto externo do bumba-meu-boi resultam de assimilações artísticas que têm como referência os conceitos de tradição e de modernidade. Como uma forma aberta, inovações são incorporadas e integradas ao contexto da tradição. O auto, por exemplo, já não é mais completamente encenado durante as apresentações, que priorizam as toadas, as coreografias e, em alguns casos, a introdução de novos instrumentos que podem acelerar a cadência do ritmo.

Sobre a cultura de massas, Bosi (2002) esclarece que, esta, assim como a cultura popular, nos dias de hoje pode ser vista como

[...] formações institucionalizadas pelo Estado e pela empresa com o fim de transmitir conhecimento ou preencher horas de lazer de uma fração ponderável da população brasileira. São organizações modernas e complexas que administram a produção e a circulação de bens simbólicos. (BOSI, 2002, p. 322)

---

<sup>12</sup> Religião de matriz africana muito comum nos estados do Maranhão, Pará e Piauí.

<sup>13</sup> Forma de pajelança afro-ameríndia, muito praticada no estado do Maranhão. Em seus rituais, são cultuadas divindades africanas, indígenas, católicas e brasileiras. As entidades não são necessariamente de origem afro-brasileira e não morreram, e sim, se "encantaram", ou seja, desapareceram misteriosamente, tornaram-se invisíveis ou se transformaram em um animal, planta, pedra, ou até mesmo em seres mitológicos e do folclore brasileiro como sereias, botos e curupiras. Na Encantaria, as entidades estão agrupados em famílias e possuem nome, sobrenome e geralmente sabem contar a sua história de quando viveram na terra antes de se encantarem.

<sup>14</sup> Pequena ilha localizada em frente ao Porto do Itaqui, servindo, inclusive, de referência para a chegada dos navios ao porto. O Porto do Itaqui localiza-se em São Luís, capital do estado do Maranhão e possui relevante importância para a região Nordeste, a qual integra, e para a região Norte, por fazer parte do Complexo Portuário de São Luís, composto também pelos terminais de Ponta da Madeira, da Vale e da Alumar.



O bumba-meu-boi mantém relação direta com o crescimento econômico da região a que pertence e com a mentalidade do povo. Apresenta-se como um fenômeno que se expressa por modos múltiplos, por meio dos sentidos produzidos pela realidade cotidiana. Como processo criativo, com especificidades e singularidades, parte do universo simbólico da cultura popular e folclórica, mas cresce na interação com outros campos culturais, sobretudo porque sofreu transformações ao longo da história e estas resultaram na sua identidade contemporânea.

Todavia, muitos grupos de bumba-meu-boi não dispõem da rede do poder econômico vinculante, nem de uma força ideológica expansiva como a universidade e a mídia. Distantes da cultura oficial, servem à expressão de especificidades, apesar de seus membros estarem expostos à cultura letrada ou aos meios de comunicação.

Atualmente, o bumba-meu-boi tem extrapolado os limites da prática cultural e tem se transformado em produto de interesse turístico. Seu nome e imagem são utilizados como forma de estratégia comercial, publicitária, social e outras, que vão desde concursos, até inspiração para enredo de escolas de samba.

Inserido numa sociedade pós-moderna, é bombardeado diariamente pelos valores consumistas. Seria, inclusive, ingênuo se pensar no bumba-meu-boi como uma manifestação apartada dos processos de assimilação de imagens televisivas, musicais, radiofônicas e outras tantas que circulam no mundo de cultura de consumo. O sistema de significação do mundo midiático traduz-se em significantes que são incorporados à representação por meio de imagens, palavras e ritmos.

A análise de algumas toadas, como a que segue, permite confirmar estas constatações. O uso da palavra “show” denota a percepção que tem o cantador de si e do seu trabalho. De influência fortemente midiática, a palavra revela as intenções de um eu poético casadas com a espetacularização de si e do que faz. É ele quem forma o grupo, a trincheira. Esse grupo é forte, é autêntico. É ele quem dita as regras da brincadeira, já que não quer “baixaria”. Sua voz e sua música são capazes de dominar céu e terra. Tudo na letra da toada se articula para uma autoimagem de poder e liderança.



Do Jenipapeiro  
La vai Boi da Maioba  
Touro verdadeiro  
Te arreda da frente cantador  
Este ano eu não quero baixaria  
Por cima do vento com a toada e melodia  
Em cima da terra  
Eu dou show de tropeada e de harmonia.  
(Boi da Maioba – Faixa 03 – 2012)

Como objeto desta investigação literária, as toadas configuram-se como espaço onde se constroem e se validam representações do mundo social. Paralelamente, os sujeitos-cantadores, autores dos textos analisados, ocupam uma posição de destaque dentro da brincadeira e possuem legitimidade e autoridade para relatar sobre si e sobre os outros. Numa imagem de poeta que deseja emprestar sua alma à multidão que o acompanha, o cantador se faz cúmplice. Estas e outras aproximações serão tratadas a seguir.

### 1.3 As toadas e o cantador dentro do contexto da festa

*“Toada a gente cria e faz. Tendo inspiração, é coisa rápida. [...] 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.”*

*(Zé Olhinho – cantador do Boi Unidos de Santa Fé)*

É correto afirmar que o bumba-meu-boi concede ao senso comum uma cosmovisão, assim, as toadas tendem a refletir como o cantador aceita esse mundo, seus objetos, seus processos. Refletem, muitas vezes, o desejo de atuar sobre o seu contexto, de dirigi-lo, de ajustá-lo, de dominá-lo. Celebram acontecimentos que são verificados durante o ano. Marcam, em geral, fatos e pessoas, numa identificação comum de anseios que conduz à universalização, podendo também evocar aspectos que incluem fé e devoção, seja aos santos padroeiros da festa ou às entidades cultuadas nas religiões de matriz africana.

Compostas e cantadas, em geral, pelo cantador que também pode ser o Amo, o dono da brincadeira, são consideradas poesias de base popular dado à importância ao aspecto formal – uso das rimas e escolha metafórica – e à improvisação. Fornecem aspectos de uma realidade cotidiana que visa, por vezes, a

orientar o comportamento moral, tanto de quem as produz quanto dos que as ouvem. Inspiradas em acontecimentos políticos, sociais, religiosos, culturais e econômicos, nascem dos comentários, dos boatos, das versões que circulam nas filosofias próprias da comunidade e que fornecem informações sobre os costumes, a religião, a vida social, os fatos políticos e os problemas gerais, tendo, pois, muitas vezes, uma semântica e uma sintaxe particular da região em que são criadas.

Constituem-se, portanto, como objetos detentores de sentido, lugar da enunciação, da fala e do dizer de sujeitos que se identificam com um determinado grupo social e que reivindicam representar a si mesmo ou a comunidade. Constituídas por significações e por unidades linguísticas que refletem um sistema de organização social, cultural e político, as toadas conseguem mediatizar a presença do poeta-cantador no mundo, posto que expressa as diferentes relações mantidas com o mundo e com as coisas do mundo. Por meio dela, os sujeitos constroem e reconstroem sentidos e, dialeticamente, são construídos por eles.

Neste sentido, as composições exercem um papel fundamental dentro do folgado, mostram claramente as condições de existência de um grupo, seu ponto de vista, seus interesses, mesmo que ainda se percebam internalizações de concepções e interesses da classe colonizante. Muitas toadas conservam e repetem modos e formas de exploração do colonizador. O próprio auto, por exemplo, copia o cenário do jogo de forças entre colonizadores e colonizados, de um lado o poder econômico, a moralidade, e de outro, a opressão, a submissão e a passividade.

As representações das dicotomias estabelecidas pela relação entre colonizados e colonizadores têm sido amplamente discutidas pelos estudos pós-coloniais. Bhabha (1998), ao explicar essa relação, trata dos sistemas de *valores* e *verdade* que são relativizados, questionados e que, de alguma maneira, se sobrepõem. De caráter duplo e ambíguo, as representações tanto de colonizadores quanto de colonizados partem da valorização do hibridismo como elemento constitutivo da linguagem.

Essas implicações direcionam ao pensamento de que não há um discurso autêntico ou uma descrição verdadeira sobre o sujeito colonizado. As tentativas de representação, seja pelo colonizador seja pelo colonizado, contém características dos dois discursos.

Outro aspecto relevante das toadas é o fato de que estas remetem às lendas que dão ao folguedo a conformidade necessária entre o mundo real e o mundo simbólico, sagrado e místico que o constituem. Apresentam elementos do maravilhoso, do sobre-humano que estão armazenados na memória coletiva e oral popular e que são transmitidos por meio da voz.

Segundo Joelina Santos (2011), em sua pesquisa de doutorado sobre as toadas de bumba-meu-boi, estas sempre são novas, não se repetem, pois “é desrespeito repetir uma toada cantada em anos anteriores, a não ser se for pedida”. (SANTOS, 2011, p. 95). A autora ainda esclarece sobre a métrica das composições, destacando que algumas são pequenas com 2 a 8 versos.

Durante os ensaios<sup>15</sup>, que começam nos sábados do mês de maio e vão até o dia 13 de junho (dia de São João no calendário cristão), o cantador repete os versos várias vezes para que todos possam compreender, assimilar e memorizar. As toadas mais longas são mais difíceis de memorizar, nesses casos, os brincantes desenvolvem mais o refrão. É também durante os ensaios que antecedem as apresentações que os cantadores recebem sugestões e críticas ao que foi produzido para aquele ano.

Provavelmente originárias das formas poéticas do mundo medieval – mundo centralizado na voz, e não na letra, onde trovadores, jograis e pregadores recitavam, cantavam, gestualizavam e atuavam para um auditório - as toadas nascem na oralidade e só depois ganham registro escrito, caso necessário. Como gênero musical, mantêm, também, estreita relação com os fados portugueses e os cantos pastoris, dado à presença da voz e da *performance*, além dos contornos melódicos passionais e emocionais.

Neste caminho de entendimento sobre as toadas como objeto lítero-musical, auxiliam as contribuições das pesquisas de Mario de Andrade com seus importantes documentos, partituras musicais e esquemas coreográficos das danças dramáticas do bumba-meu-boi ainda no início do século XX. Em defesa do conteúdo produzido pela poesia popular o autor esclarece:

Alguns autores novos, preocupados de folclore, têm classificado de boçais, sem sentido ou coisa parecida certas poesias ou danças cantadas nossas,

---

<sup>15</sup> Durante os ensaios brincantes e cantadores preparam as danças, as toadas, as afinações dos instrumentos, os bordados das roupas e dão os últimos retoques ao couro do boi. É um período importante para o ciclo da festa.

cocos, sambas etc. [...] É não compreender a coisa folclórica. Não se trata aqui de poesia cantada, não se trata propriamente de poesia, mas de música. A música domina soberana. Como, porém, o instrumento usado para fazer a música é a voz humana, a palavra se ajunta necessariamente, não à música, mas à voz humana e a melodia é preenchida com palavras. E sempre palavras “necessárias”. Quero dizer: palavras congregadas em textos que, se a nós, voluptuosos da inteligência lógica, nos parecem às vezes incompreensíveis ou de nenhum valor lírico, correspondem, no entanto, dentro da sensibilidade popular, negra ou brasileira, a necessidades profundas ou intensas, a tendência ou capacidade coletivas (ANDRADE, 1941, p. 163-164).

Nesta época também, seus estudos sobre os cantadores populares fez com que o gênero toada adquirisse uma posição na tradição literária, sendo registrada como fenômeno autônomo, com valor equivalente a outras formas líricas, pondo em destaque o processo rítmico do canto:

Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu, pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como para outros tantos documentos já perfeitamente brasileiros [...]. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos. (ANDRADE, 1972, p.9)

Como parte da memória musical do povo, tal como as modas, os cateretês, as chulas, as emboladas e os batuques – formas musicais produzidas no Brasil na primeira metade do século XX - as toadas marcam o imaginário social com seus sons, versos, narrativas e personagens imemoriais. Podem englobar desde o aspecto lírico-amoroso até o político-social.

De melodia simples, com versos claros e cadenciados, podem ser consideradas canções de caráter narrativo e melancólico, sendo, inclusive, encontradas em várias regiões do Brasil, ora para ritmar o trabalho, ora para alegrar os vaqueiros. Para muitos estudiosos, é um gênero musical presente em quase todas as sociedades, não sendo adequado associá-lo a uma região ou a um estilo musical e poético específicos.

Em termos gerais, é um gênero de origem rural, com letras que evocam a paisagem campestre, a melancolia amorosa e a tradição religiosa. Essas escolhas temáticas e o lirismo popular aproximam as toadas do Fado, estilo musical

português, enquanto que a métrica de quatro versos a aproxima do aboio, canto triste dos vaqueiros quando conduzem a boiada.

As toadas do bumba-meu-boi do Maranhão, segundo Joelina Santos (2011), possuem características peculiares. Apresentam tipos de rimas e versos diferenciados, não havendo, portanto, uma métrica padrão a ser seguida. Sua extensão melódica compreende saltos com a extensão longa com a oitava.

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. (BUENO apud SANTOS, 2011, p. 140)

Além disso, possuem um ritmo próprio em que a forma passional de cantar estimula brincantes a responderem em coro os versos que foram entoados primeiramente pelo cantador. No que se refere às letras, a autora esclarece que estas se formam a partir de uma linguagem popular e espontânea, com temas que envolvem o cotidiano.

Algumas toadas, devido ao som, às rimas e às escolhas vocabulares alcançam o gosto do público melodicamente e ritmicamente mais que outras. O público maranhense, em geral, apreciador da festa, consagra umas em detrimento de outras.

As toadas nascem da espontaneidade, sem preocupação com a métrica, na troca e com as sugestões e críticas do grupo. São ensaiadas com o público e podem ter seu ritmo e letra ajustados. Muitas vezes, são criadas no momento (“no calor da brincadeira”) e, por isso, não são registradas, e muito menos documentadas, tornando impossível a recuperação na escrita.

A despreocupação com o registro das toadas se justifica pela mudança de temas de um ano a outro. Esse fato, ao lado do descaso com a propriedade intelectual e/ou reprodução de uma toada por outro grupo ou cantores, revela a consciência da importância do contexto da festa para o cantador. Apesar de se sentirem orgulhosos, reconhecem que as toadas cantadas por outro interprete ou fora do contexto onde foram criadas não têm grande consideração.

Zumthor (2010) auxilia a compreensão dessa questão que envolve a autoria da poesia oral.

[...] autoria, para nós, implica posse jurídica consagrada. Ora, a propriedade poética não é, em si, uma ideia nova, nem é característica de nossos costumes. A maioria das sociedades, mesmo entre as mais arcaicas, reconhecem e sancionam um direito exclusivo de uso ou de posse de alguns produtos poéticos: tal canto pertence a uma aldeia, uma confraria, uma família, um indivíduo; e o beneficiário desse direito, segundo as etnias, será o compositor do poema, o recitante ou o dedicatório. [...] O poema é um bem: ele é conservado, preservado, legado e, em alguns casos, trocado. O que nos distingue é a comercialização desse bem, a consagração financeira de sua exploração: o direito de autor. Mas ele está ligado ao emprego da escrita, de sorte que o letrista e o compositor, com os quais nenhum ouvinte se importa, percebem um rendimento da performance executada por um terceiro: procedimento que de um só golpe exclui o público, a quem é negado todo sentimento de participação da obra. (p. 238)

O público que acompanha a brincadeira do bumba-meu-boi tende a associar o intérprete ao grupo de bumba-meu-boi. A toada está presa ao nome do grupo de bumba-meu-boi e, a este, o(s) nome(s) de seu (s) cantador (es).

O cantador, por sua vez, é o responsável maior que conduz as apresentações. É escolhido e aceito dentro da comunidade pela qualidade de sua voz, afinação e capacidade de compor toadas. Precisa possuir eloquência, uma boa fluência de frases, poder de criação e de ritmo.

Representa, no auto, o fazendeiro. É o coordenador geral, o proprietário a quem todos devem obedecer, é quem inicia e disciplina a dança, regula o tempo das apresentações e todas as ações dos brincantes. É o artista principal, o improvisador. É ele quem compõe e canta. E é esse seu destino, sua sina.

Ainda sobre o cantador é importante saber:

Sua indumentária é calça comprida de tecido comum ou de cetim com fitas aplicadas na horizontal sobre um leve franzido. A camisa em tecido brilhante de cores fortes, ou com um colete sobreposto com bordados, a parte mais importante do seu vestuário. Na cabeça um chapéu de feltro bordado com miçangas e canutilhos. O que demarca sua posição é o maracá de metal em formato grande, enfeitado de fitas. O toque do maracá, após o solo da toada, convoca a todos para cantar e tocar os instrumentos e o início das danças. O maracá simboliza o poder do amo e sua posição de mando, marcando a entrada dos instrumentos e mantendo seu ritmo, poder que ele estende a seus auxiliares, que usam um maracá das mesmas dimensões. O outro elemento distintivo do amo é o apito, usado para convocar os brincantes, iniciar e encerrar cada toada. Hoje, o domínio do microfone complementa a posição de liderança do amo. Mas, nas toadas, apenas o maracá é referido. (ALBERNAZ, 2004, p. 83)

Os cantadores conhecem seu povo, suas aspirações, seus problemas, suas vidas, suas paixões porque acompanham e fazem parte da comunidade, portanto qualquer interpretação das toadas exige a compreensão do caráter

indissociável das noções de povo, comunidade e indivíduo. A escolha dos temas é anual e a partir deles são geradas novas toadas, couros, coreografias e adereços.

Apreendendo de forma sensível o universo simbólico, doador de sentidos para ele mesmo e para a sua experiência no mundo, tornam-se sujeitos que se constituem a partir de um lugar de fala de legítima representação da irmandade e que tomam esta posição num espaço real de liderança e de respeito. Nos ensaios, estimulam a cantoria, fazem a plateia repetir os versos, compreender e assimilar a letra.

Muitas vezes, é o cantador quem financia o grupo, define os papéis e incentiva a devoção. É reconhecido na comunidade pelo seu talento, sua sabedoria, sua esperteza, sua singularidade e inteligência. Possui carisma e precisa manter relações amigáveis dentro e fora da comunidade. Compreende que ser cantador é assumir responsabilidades que incluem também despesas e gastos, montagem do grupo e manutenção da brincadeira durante as apresentações no período junino e ainda depois dele.

Apesar de dominar o alfabeto, esse poeta popular está nos confins da cultura escolar e da cultura de massas. Muitas vezes, volta-se para um público iletrado ou semianalfabeto, explorando signos que dizem respeito ao homem rústico, mas que está em permanente contato com a vida urbana. É, portanto, agente de circularidade entre as classes sociais e culturais.

Suas canções constituem a realização simbólica de seus desejos, trazidos pela palavra. Nelas o cantador se faz herói, narrador, e também, pela empatia com os seus, um homem comum.



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. (In: SANTOS, 2011, p. 149)

Curioso se faz notar que a cada ano novas toadas são produzidas e lançadas ao mercado consumidor por meio de DVDs e CDs com gravações das canções daquele ano. Difundidas por esses meios, tendem a eliminar a dimensão coletiva da recepção. Por outro lado, o rádio, a televisão e outras formas de propagação atingem de maneira individual inúmeros ouvintes. A mídia, nestes termos, funciona como forma de suprir a incapacidade de se prender a apresentação do grupo de bumba-meu-boi, que não é reiterável, no tempo e no espaço.

Constituem, dessa forma, uma maneira de publicidade para o consumo da brincadeira. Valendo-se de um mecanismo da cultura de massa, o bumba-meu-boi produz suas próprias mídias em série e transforma-se em bem de consumo, em matéria-prima para o capital que o manipula, elabora e vende.

Ainda assim, percebe-se que a exploração não interrompeu completamente o dinamismo da brincadeira. Esta ainda se reproduz mesmo que com dificuldades no interior da vida comunitária e familiar, sendo apoiada continuamente pela socialização dos graus de parentesco, dos grupos religiosos e outras.

Ressalta-se que não são todos os grupos que conseguem gravar e vender os CDs com as toadas do ano. As dificuldades financeiras impedem a



cobertura dos gastos que envolvem as gravações em estúdio. Quando conseguem, fazem-nas de forma independente ou caseira.

Para a análise literária das toadas, por exemplo, recorreu-se à transcrição, visto que boa parte da mídia adquirida não apresentava encarte com as letras, como seria esperado. Essas letras é que serão o alvo da análise dos próximos capítulos.

Entretanto, antes de se partir para a investigação das representações de si feitas pelo cantador, faz-se necessário compreender, nos próximos capítulos, duas bases que darão sustentação teórica e metodológica para a pesquisa. Uma diz respeito ao posicionamento das toadas como gênero específico e sua relação com a contemporaneidade e a outra a relação desta especificidade de texto com a literatura oral e popular. Para se chegar às análises será necessário também discutir-se sobre as categorias de representação e autorrepresentação nas canções populares.



# *Capítulo 2*

## 2 AS TOADAS E O CANTADOR NO CONTEXTO DA PÓS-MODERNIDADE

*“Quem me ver estar dançando  
Não julgue que estou louco;  
Secular sou como os outros”*  
(Trecho de toada de bumba-meu-boi)

Reconhecer o lugar das toadas dentro do conjunto que envolve os discursos literários é entendê-las como gênero híbrido que faz cruzar sistemas semióticos relativos a som, ritmo e palavra. Tal como as canções, gênero que compreende a junção entre letra e melodia, as toadas têm seus alicerces na palavra que funciona como veículo de intervenção numa sociedade descentralizada e plural.

Como manifestação específica da cultura popular, exime-se das repercussões midiáticas das canções urbanas, como o samba, o rap, o manguê beat, o funk e outras expressões do movimento musical brasileiro. Entretanto, dialoga com elas porque preenche também o lugar da descanonização, da performance e da diferença, por ocupar um status não-erudito e sincrético. Projeta, assim, como as expressões musicais brasileiras, novas subjetividades que serão porta-vozes dos anseios, desejos e valores comuns a muitos brasileiros.

Cabe, portanto, discutir sobre três pontos importantes que envolvem e servem para situar o estudo das toadas como prática literária e, social. Primeiro, como esse gênero se posiciona e interage com o mundo pós-moderno; o segundo, como esse texto poético de base popular pode dialogar com os estudos sobre a literatura oral de Paul Zumthor e o terceiro, como as toadas, os estudos sobre representação da cultura popular e autorrepresentação se relacionam.

### 2.1 Conceito de pós-modernidade e as toadas de bumba-meu-boi

Pela sua persistência por meio da oralidade, as toadas situam-se no horizonte da literatura oral. São feitas para o canto e se alimentam da poética do corpo, da voz e da *performance*, fonte das tradições orais das trovas populares. Sem obedecer aos ritos das escolas literárias, que partem de um ponto de vista grafocêntrico, os conteúdos estéticos dessa vertente da literatura agem representando o popular e o folclórico, e, embora não se perceba nitidamente, sofrem todas as crises do mundo pós-moderno.

A pós-modernidade e sua acelerada movimentação dos campos do saber fornecem mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, nos papéis e nas percepções do indivíduo. A emergência de um novo tipo de sistema social, como a sociedade de informação e a sociedade de consumo, por exemplo, tornam-se centros do debate sobre as questões que envolvem a condição humana.

Ao mesmo tempo em que a urbanização e a industrialização convivem com a exploração e a reificação, lados positivos e negativos do capitalismo, o mundo globalizado experimenta a expansão da forma mercadoria. Tanto a natureza quanto o inconsciente, manifestam os sintomas da globalização e do capitalismo tardio. Na tentativa de totalizar e de discernir as formas de inserção do indivíduo no conjunto das múltiplas dimensões da realidade descontínua, ouve-se a voz marxista de Fredric Jameson que confere ao termo pós-moderno dimensões socioeconômicas e geopolíticas que extrapolam seu estatuto cultural.

Para o autor, o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova, mas é reflexo e age em consonância com as mudanças que são provocadas pelo capitalismo. Seu conceito agrega não somente uma teoria epistemológica ou uma nova tendência estética, mas um fenômeno social.

O pós-modernismo é o que se tem quando o processo de modernização está completado e a natureza se foi para sempre. É um mundo mais completamente humano do que o anterior, mas é um mundo no qual a "cultura" se tornou uma verdadeira "segunda natureza. [...] Assim, na cultura pós-moderna, a própria "cultura" se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem. [...] O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadoria como processo. (JAMESON, 2006, p. 13-14)

Neste sentido, é certo afirmar que a nova divisão do trabalho, as dinâmicas dos lucros e juros das transações bancárias e as novas maneiras de se relacionar com as mídias, por exemplo, são sintomas da pós-modernidade que acabam por conduzir à ideia da possibilidade de se ler no geral o específico e, nas manifestações artísticas, nuances da estrutura socioeconômica que descentralizam o homem da atualidade. Desta forma, o processo de apropriação do real pela cultura surge como atualização do conceito de "indústria cultural" e aponta para a integração e subordinação das produções culturais à lógica da mercadoria.

Segundo Adorno (2002),

quanto mais sólidas se tornam as posições da indústria cultural, tanto mais brutalmente esta pode agir sobre as necessidades dos consumidores, produzi-las, guiá-las e discipliná-las, retirar-lhes até o divertimento. Aqui não se coloca limite algum ao progresso cultural. (p.24-25)

Esta linha de pensamento auxilia a compreender as toadas de bumba-meu-boi, não em sua excepcionalidade de objeto artístico, mas como parte da produção cultural brasileira e mundial, que também sofre as influências do consumo. Então, a partir disso, enfrentar o modo como esse objeto particular se insere no conjunto torna-se o foco de interesse.

Como poesias baseadas na transmissão oral, em resposta ao mundo pós-moderno, são agora registradas, gravadas e reproduzidas em pequena e grande escala. Como expressão cultural põem em contradição identidades locais ao se relacionarem com a sociedade de consumo e do espetáculo, que evidencia a imagem, a mercantilização pela mídia, a fragmentação e o hibridismo cultural. Como produto histórico, as toadas revelam a condição humana através da experiência poética do cantador, que pode ser pessoal, social ou ambos.

Todavia, ao falar de sua condição, de si mesmo, de suas experiências e sentimentos, o poeta-cantador fala do que é. O cantador contemporâneo é também um indivíduo descentrado, deslocado e fragmentado. Desta feita, já não se pode falar em uma identidade unívoca do cantador, posto que as mudanças na estrutura da sociedade moderna reposicionaram os sujeitos no mundo social e no mundo cultural.

Exemplificando, se em alguns momentos aquele que canta se representa como consciente de suas próprias emoções de alegria e tristeza provocadas pela despedida, como se observa na toada 15, do Bumba-meu-boi da Liberdade (2012), em outros ele se representa indiferente ao adeus, como na toada 16, do Bumba-meu-boi da Maioba (2012).

Eu tenho um prazer na vida  
Às vezes também aparece a tristeza  
Quem vive nesta preocupação  
Mas São João é minha defesa  
Amor carinho e saudade  
Vem do começo do mundo  
Da obra da natureza

Mas acontece  
Que as vezes é preciso  
E eu tenho que despedir  
Morena tu me dá teu telefone  
Que é pra depois eu ligar pra ti  
Eu digo adeus  
Eu já vou me embora  
Mas o nosso amor  
Eu sei que nunca tem fim  
Porque quando tu tiver saudade  
Por nossa amizade tu liga pra mim  
(Toada 15 Despedida, Bumba-meu-boi da Liberdade, s/d)

Eu já vou  
Saindo devagar  
Vou levando meu batalhão  
Já brinquei no seu terreiro  
Satisfiz o seu desejo  
Consolei teu coração  
Maioba está em festa com o povão  
Brincando, dançando, pedindo bis  
Pelos 400 anos que completou minha São Luís  
(Toada 16 Despedida: Maioba está em festa pedindo bis, Bumba-meu-boi da Maioba, 2012)

As duas composições fazem parte do encerramento das apresentações e pertencem a compositores e grupos diferentes. Conectam-se pelo viés temático lírico-amoroso que perpassa as imagens em cada uma delas. Na primeira, alegria e tristeza como momentos da vida se enlaçam para descrever a vida e as dificuldades que o eu-lírico enfrenta. Mesmo sentindo-se atacado, acredita que no plano religioso – invocando “São João” - encontra proteção. Recorre também ao lugar idílico da natureza como lugar de segurança, onde reinam os sentimentos que nutrem as relações amorosas “amor carinho e saudade”.

O mesmo tom lírico-amoroso captado na primeira se faz presente na segunda toada. Entretanto, o cantador, desta vez, se afasta da atmosfera de envolvimento amoroso e se mantém como alguém que cumpriu sua tarefa diante do interlocutor.

Um outro ponto interessante a ser discutido é que a primazia da imagem sobre os objetos, sustentada principalmente pela disseminação televisiva, transforma a estrutura da subjetividade. A individualidade não incorpora mais a relação entre passado, presente e futuro, mas emerge da presentificação do aqui e agora. Nestes termos, um dos temas mais em voga na teoria contemporânea, apontados por Jameson (2006) é “a ênfase correlata, seja como um novo ideal

moral, seja como descrição empírica, no *descentramento do sujeito*, ou psique, antes centrado.” (p. 42).

A pós-modernidade assinala o fim do dilema da condição da subjetividade individual autossuficiente e fechada em si que provoca o isolamento de todo o resto e condena os indivíduos à solidão. O fim do ego burguês traz o que Frederic Jameson chama de “esmaecimento dos afetos.” A expressão dos sentimentos e das emoções do sujeito implica a liberação da ansiedade, uma vez que já não há mais a presença de um eu centrado que sente. Não que os sentimentos sejam destituídos dos seus campos de expressão, mas, agora, autossustentados e impessoais, se revelam em forma de euforia.

Essa identidade móvel, que reage de acordo com o sistema cultural e social no qual está inserido, sustenta a posição das toadas na pós-modernidade e no processo de globalização que tende a diminuir as fronteiras do tempo e do espaço. Inseridas nas sociedades pós-modernas de constante mudança, as identidades do cantador podem ser contraditórias, não mais unificadas e homogêneas, como podem parecer em alguns momentos.

A toada que segue põe em destaque o tom confessional do par opositivo - “de um lado”/ “de outro” – internalizado pelo eu lírico e exemplifica sua resistência em cumprir a tradição do bumba-meu-boi. Mostra como os símbolos e as representações são capazes de construir sentidos que influenciam e organizam as ações e os conceitos que o cantador tem dele mesmo.

De um lado sou cantador  
De outro sou meu próprio fã  
Ainda sou fiel boieiro  
Não vou deixar Maracanã  
O meu canto pra todo mundo faz bem  
Tanto pra quem gosta e quem não gosta também  
(Toada 01 – Bumba-meu-boi de Maracanã -2012)

A ideia positiva sobre si é imaginada, cantada e performatizada. Num mundo de fronteiras dissolvidas e de continuidades rompidas, não se pode mais pensar nas toadas somente como lugar da preservação da tradição, mas também como o lugar de representação de sujeitos que, mesmo presos a aspectos da tradição folclórica - que fundamentam as expressões culturais - revelam novas e plurais identidades.

A sociedade contemporânea, lugar de heterogeneidade e de fragmentação cultural, é também o mundo de aceitação das diferenças, das identidades mutáveis e provisórias, e, por conseguinte, das culturas híbridas, que parecem direcionar as expressões artísticas e estéticas. O bumba-meu-boi sobrevive e revigora-se nestas condições, mantendo-se como uma criação espontânea, original e autêntica nascida e consumida pelos próprios sujeitos que a geraram. Mesmo que seja influenciada por outros ramos da cultura, como a indústria de massa, não tem seu caráter popular descaracterizado. A toada 08 exemplifica como o uso da palavra “show” parece destoar da intenção do cantador. Ao mesmo tempo em que invoca o padroeiro – São João – para cumprir a tradição, faz dela mesma seu espetáculo, associando-o à imagem de exibição e fama, recursos midiáticos muito comuns nos tempos atuais.

Já pedi pra São João  
Para ele me ajudar  
Que é pra eu cantar boi  
Junto com os meus companheiro  
Vou avisar minha turma  
Te prepara meu vaqueiro  
Ta chegando mês de junho  
Eu vou levar  
Santa Fé pra dar show no mundo inteiro  
(Toada 08 Já pedi para São João, Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2013)

É possível compreender, desta maneira, como as toadas, convivendo com o modelo cultural heterogêneo da pós-modernidade, se alimentam de referências e significações relacionados a um mundo histórico de homens e mulheres. Partem da palavra para dar sentido ao mundo. Esses sentidos não pertencem ao passado, e sim ao presente. As expressões da luta de classes e de embates travados pelo cantador, por exemplo, como tipo representativo de uma classe, é sempre atual.

Como se pode notar, essa inserção das toadas de bumba-meu-boi na pós-modernidade tem seus paradoxos. Como atividade criada num meio especial de sociabilidade, num ambiente de identidade coletiva, de usos, costumes e práticas comuns ainda consegue manter a marca da especificidade de costumes locais, próprio e independente das culturas globalizantes. Ainda que os modos de vida produzidos pela modernidade tenham influenciado a ordem social de forma nunca antes vista, alguns aspectos tradicionais se mantêm.



É preciso lembrar ainda de que ao se referir a espaços e tempos, as toadas articulam instituições, tais como, família, economia, religião, política e outras, sujeitas ao processo de transformação pós-moderna. Por isso, não se pode esperar total pureza por parte dos textos de base popular e folclórica. Cultura popular, erudita, pop, identificações pós-modernas e as formas da cultura de massa estão na mesma esfera cultural, sendo comum a apropriação de criações entre uma e outra. Esse processo de hibridismo é quem sustenta a ideia de heterogeneidade a qual estão associadas as múltiplas identidades apresentadas pelo cantador nas imagens que faz de si nas toadas.

Bauman (2005), ao tratar da questão da identidade na pós-modernidade, associa-a ao colapso do Estado de bem-estar social e ao crescimento da sensação de insegurança. O esvaziamento das instituições democráticas e a privatização da esfera pública são sintomas dos efeitos produzidos pela profunda ansiedade que caracteriza o comportamento das pessoas na sociedade ocidental. Nesta mesma sociedade tornaram-se incertas e transitórias as identidades sociais, culturais e sexuais e seria infrutífera a tentativa de solidificar o que se tornou “líquido”.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. [...] As identidades flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. (BAUMAN, 2005, p. 18-19)

Ao refletir sobre as angústias que governam os sentimentos humanos que se prendem às metas ideais, em vez da realidade concreta, o autor propõe o conceito de “modernidade líquida” para definir o presente. Neste contexto, o indivíduo, sujeito de direitos, passa, então a ser indivíduo que busca afirmação no espaço social. As estruturas de solidariedade coletiva são substituídas por ambientes de disputa e competição, enfraquecem-se os sistemas estatais e aumenta a insegurança em relação ao futuro.

As toadas, objetos culturais que são, reúnem traços desse contexto, ainda que sejam produzidas pela tradição cultural do estado do Maranhão. Inserem-se no ambiente da modernidade líquida ou da pós-modernidade pelas vias da identidade cultural, do pertencimento e da agregação de valores do mundo no qual estão

inseridas. Nesta linha, a visão complexa sobre as relações entre tradição e modernidade se amplia. O tradicional nas toadas de bumba-meu-boi, por sua vez, não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos.

O mundo se transforma, o bumba-meu-boi também. Mantendo as funções tradicionais, desenvolve outras, em linha com a contemporaneidade. Turistas e consumidores urbanos encontram na expressão folclórica os signos da diferenciação, da personalização e identificação a um movimento cultural específico que os bens industriais não oferecem. Ainda que tenham suas vivências redefinidas pela lógica do mercado, nem sempre prescindem da informação e da iconografia moderna, do encantamento do mundo descentrado e espetacular da mídia. E assim, as composições folclóricas vão resistindo e pela ressignificação, mantendo-se.

Como atividade da poesia oral, as toadas reivindicam seu lugar legítimo na contemporaneidade ao lado das outras expressões de base discursiva. Por ter como suporte a voz viva, interessa entender a poética da voz postulada por Paul Zumthor e seus estudos sobre a oralidade.

## 2.2 Voz, corpo, *performance* e as toadas de bumba-meu-boi

*A voz, como tal, em sua existência fisiológica, está situada no coração de uma poética. (Paul Zumthor)*

Apesar de permanecer como forma recalcada no inconsciente cultural humano, a poesia oral em, sua relação direta com a escrita, teve seu lugar renegado entre os estudos literários. Sendo a escrita monopolizada pelas classes dominantes, tudo o que se refere à oralidade, torna-se objeto de repressão. Daí a justificativa de se ouvir através dos poetas orais a voz dos oprimidos.

A noção de literatura, historicamente demarcada nos séculos XVII e XVIII e referente à civilização europeia, afastou-se da noção de poesia como uma arte da linguagem humana que tem seus fundamentos nas estruturas antropológicas mais profundas. No modelo de juízo de valor operado na dicotomia popular X erudito, a poesia oral, ou como prefere chamar Paul Zumthor, vocal, ficou desacreditada.

Necessário, portanto, é dizer que oral, popular, escrito e erudito são termos que se referem a coisas diferentes. “Oral não significa popular, tanto quanto escrito não significa erudito.” (ZUMTHOR, p. 119, 1993)

Entretanto, por mais que a escrita tenha tentado fugir da voz, universo que abriga a existência coletiva, as comunicações vocais persistiram e resistiram. Espalharam-se pelas praças públicas, pelos lugares de circulação da massa e, desde então, a hegemonia da escrita tem sido questionada. A preferência por essa modalidade foi estabelecida a partir do século XVII, época em que para fortalecer as comunidades e suas instituições proibiu-se o nomadismo, pois, poetas, trovadores e artistas da palavra poética, formada na boca dos nômades, foram obrigados a fixarem-se na terra.

Enquanto o texto oralizado centraliza a voz, engajada num corpo, assumindo, sobretudo, uma função social e um lugar diferenciados porque se alimenta da tradição e das circunstâncias, o texto escrito centraliza-se na formalidade poética e tende a se afastar do momento da *performance*. Entretanto, ambos, texto oralizado e texto escrito, interessam a esta pesquisa, pois servem para compreender a leitura e proceder à análise das toadas de bumba-meu-boi.

Zumthor (1993, p. 9) alerta que “a oralidade é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas.” Seus estudos sobre a voz objetivam valorizá-la como constitutivo de toda obra literária medieval, abordando a importância de se levar em consideração a questão da teatralidade e as circunstâncias da transmissão do texto pela presença simultânea, num tempo e num lugar determinados e com a participação de uma plateia. O texto, por sua vez, faz parte da obra. E poesia está no texto, na voz, no corpo e na *performance*.

Para além da simples transmissão da mensagem poética, a poesia, neste sentido, implica improvisação e, portanto, *performance*. Essas considerações põem ainda mais em evidência os questionamentos sobre a escritura como forma dominante e hegemônica do fazer literário e oferecem abertura para o entendimento das toadas de bumba-meu-boi, dado às aproximações destas com a poesia oral em seus modos de realização.

Tem-se, portanto, nas toadas de bumba-meu-boi um lugar de ressonâncias de vozes. Produzidas primeiramente de forma oral, essas composições sofrem modificações quando são repassadas para a escrita. Uma ou outra palavra pode ganhar novos morfemas, um ou outro verso pode ser reestruturado, mas sua condição primeira estará sempre assegurada: produção,

comunicação, recepção, conservação e repetição se dão pela via sensorial, oral-auditiva, pela voz e pela *performance*.

No extremo, a obra oral seria concebível inteiramente modalizada, mas não textualizada. A ação vocal implica uma libertação das imposições linguísticas, ela deixa emergirem as marcas de um saber selvagem, proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal. (ZUMTHOR, p 160, 1993)

Somente quando o poeta-cantador está presente em cena, cantando ou recitando aquilo que produziu, seja o texto memorizado ou improvisado, é que é possível reconhecer sua autoridade conferida pela voz. É a ação da sua voz que o integra na tradição que ele mesmo carrega. O efeito vocal revela à plateia as intenções do discurso do sujeito que o pronuncia. Símbolos e signos ganham sentido na presença do corpo físico do cantador e da voz que ele emana.

Se a vocalidade carrega a historicidade de uma voz, então o que se realiza nas toadas não é apenas a denotação das palavras que as constituem. No momento da apresentação do cantador, os aspectos corporais também conferem ao texto um modo de existência que é percebido sensorialmente por quem presencia, durante a socialização desses textos, que não se oferecem inteiramente à leitura, mas à audição.

O material que serve de corpus de análise da pesquisa que aqui se realiza é o texto escrito, transcrito das gravações em CDs. Apesar dos *media* abolirem a presença física do cantador, afastarem-se do momento presente e tenderem a apagar as referências espaciais da voz viva, nada disso impede que se avistem a partir do escrito a vocalidade e a *performance*. Os olhos conseguem detectar o que pode pertencer ao ouvido e ao corpo. Por certo, o que temos nas toadas escritas é apenas um resíduo da vocalidade, apenas índices de oralidade. A letra escrita serve à pesquisa como objeto, mas não substitui a voz.

É possível se encontrarem nas toadas de bumba-meu-boi várias palavras que denotam a situação de elocução, como por exemplo, a presença dos verbos: “dizer”, “falar”, “ouvir”, “escutar” e outras palavras e expressões que introduzem as cenas ou enredos que serão narrados. Têm-se, logo abaixo, três toadas do grupo de bumba-meu-boi da Floresta, do ano de 2011 que confirmam essa possibilidade.

“Meu senhor meu São João  
**Eu vou fazer um pedido pra você**  
Quando o meu avô morrer  
Não leve ele pro céu de uma vez  
Bote dentro da igreja  
Quando eu vir pra minha terra  
Eu ainda quero ver”  
(Toada 6 – Boi da Floresta – 2011)

“O boi da Floresta é uma beleza  
**Eu digo** e tenho certeza  
Igual a esse na Baixada  
Não tem não  
A frente de índias lindas tem um batuque  
Que faz tremer o chão  
Aonde chega pra brincar  
O povo levanta e bate a mão”  
(toada 10 – Boi da Floresta – 2011)

“[...]”  
**Eu vou contar a verdade**  
Que aconteceu em dois estados  
Que doeu meu coração  
No complexo de Pedrinhas  
Em São Luís do Maranhão  
Preso degolaram preso  
Foi a maior rebelião  
Também no Rio de Janeiro  
Houve grande confusão  
A polícia e a marinha  
Pra acabar com tudo isso  
Invadiu o Morro do Alemão  
[...]”  
(Toada 15 - Boi da Floresta – 2011)

Os apelos e pedidos ao público são demonstrados ou por designação direta ou por pistas que revelam o comparecimento da plateia. Sentenças inteiras surgem nas composições como se o cantador estivesse falando em presença de outro (s).

Olha como a noite está tão linda  
**Vejam** o que eu preparei pra São João  
Convidei minhas índias  
Vaqueiros e conjunto  
Aí saímos juntos  
Cantando toada e fazendo arrastão  
Avisei Pai Francisco e Catirina  
Vamo fazer esse boi  
Com mais animação  
Foi aí que eu gritei: Axixá  
Vamo guarnicer nosso batalhão  
**Oh moreninha** venha ver  
O teu canário cantar  
No galho desta palmeira  
Onde canta o sabiá  
(Toada 01, Bumba-meu-boi de Axixá, 2012)

No caso da toada acima, os verbos “olhar” e “ver”, ambos no imperativo afirmativo, indicam a situação do discurso que se constitui como um convite à participação física. Os verbos “cantar”, “avisar”, “gritar” dão à composição pistas ao modo de recepção ao qual o poeta-cantador se refere. Remetendo à modalidade vocal-auditiva, os versos sugerem a dimensão de um texto que se valoriza ainda mais no seu espaço de existência real, no “aqui agora”.

A reflexão sobre esses pontos leva a afirmar que se as imagens visuais e auditivas forem examinadas nas toadas, será possível também examinar a historicidade e o contexto da produção destas.

Neste sentido, em diálogo com Zumthor, pode-se entrever um perfil do cantador como aquele que é portador de uma voz poética. No momento de apresentação do bumba-meu-boi, ele detém a palavra pública capaz de transformar a manifestação e a si mesmo em espetáculo que estimula o prazer em quem ouve. Para o autor, a voz poética não difere das outras vozes. Ambas nascem no mesmo lugar, que é um lugar anterior às palavras pronunciadas e ressoam pela sonoridade de bocas, rostos e gestos, ressoam a partir da *performance*.

Tal como os recitadores, cantores, contadores de histórias, jograis, trovadores e menestréis da Idade Média, os poetas-cantadores do bumba-meu-boi do Maranhão têm em sua voz a maneira de propagação de seus valores, de suas virtudes e de suas ancestralidades. Assim como aqueles, estes têm na voz a carga de algo que remete a algo mais do que eles. A poesia que emana da oralidade, quando pronunciada nas festas e terreiros espalhados pelas cidades do Estado, tem o poder de manter o laço social, sustentado e alimentado pelo imaginário com seus mitos e lendas.

A divulgação e a confirmação dos elementos deste imaginário se dão pela composição do cantador. Autoridade em um lugar determinado inculca ideias, corrige posturas, incita à alegria, aconselha e promove, enfim, uma festa para alívio da alma e do corpo daqueles que participam dela, seja dentro – como brincante – seja fora, como plateia.

Cantador desmangolado  
Te dei conselho não quiseste me atender  
Tu mexeu comigo vê o que vai acontecer  
Vou te botar no lixeiro pra ave de rapina da Maioba te comer  
(Toada 9 – Boi da Madre Deus – 2011)

A ação do cantador diante do adversário, detectado no texto acima como o Boi da Maioba, evidencia a presença da voz – “te dei conselho”, “me atender”– na composição. O poeta prepara o adversário para uma possível luta, avisando que vai ser melhor que o outro ao metaforizar no último verso. Esses sinais revelam a natureza figural do texto e mostram como os enunciados do corpo do texto pertencem à ordem da vocalidade.

São constantes os termos que remetem à voz e ao corpo e, por conseguinte, à performance nos textos analisados. No levantamento feito foi possível encontrar palavras e expressões como: “falou”, “dei conselho”, “me atender”, “cantor”, “cantador”, “artista”, “vai dizer”, “toada”, “escuta”, “vou saudar”, “pra cantar”, “estou cantando”, “eu vou falar”, “onde canta o sabiá”, “sacudi meu maracá”, “com meu chicote na mão”, “o meu canto”, “cantarola”, “guriatã”, “versos”, “rouxinol”, “escutei”, “pra te dizer” e muitas outras.

Assim, vão circulando entre os grupos de bumba-meu-boi, ano a ano, mitos, temas e formas originárias da sensibilidade e da capacidade inventiva de homens simples. Operadas pela voz e pelo corpo do cantador em presença, as toadas já não são mais somente letras, “é o jogo de um indivíduo particular, incomparável.” (ZUMTHOR, 1993, p. 71) Os textos das toadas se agrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra, em conjuntos discursivos, em elementos que dão sentido a todos os outros que se apresentam durante a *performance*.

A palavra, então, ganha poder real na ação do discurso, de onde provém a natureza física e psíquica da tradição oral. A voz diz o que foi criado pela palavra-força, aquela proferida por velhos pregadores, chefes, santos e poetas. Esse poder da palavra profética está também presente em muitas toadas e vem representada por expressões do tipo: “eu vou falar”, “vou avisar”. Os trechos que seguem exemplificam bem essa ideia:

“Tenha certeza eu vou derribar teu cartaz” (Trecho da toada 5 – Boi da Madre Deus – 2011)

“Tu mexeu comigo vê o que vai te acontecer/ Vou te botar no lixeiro pra ave de rapina da Maioba te comer” (Trecho da toada 9 – Boi da Madre Deus – 2011)

Madre Deus entricheirada não vai perder pra ninguém” (trecho da toada 11 – Boi da Madre Deus – 2011)

“Você vai ver a terra tremer” (Trecho da toada 12 – Boi da Madre Deus – 2011)

Esse poder da palavra já era sentido pela Igreja dogmática e autoritária da Idade Média. Única dona da palavra verídica, colocou-se contra os artistas populares, mas laicizou o discurso político e a poesia. Desde essa época, a relação do homem com o sagrado parece ser dramatizada, por meio da voz, por onde também é estabelecida a doutrina e sustentada a fé. A força exercida pelo domínio da voz, do gesto e do cenário dão às comunicações orais as características da comunicação de massa, por isso, a Igreja reivindicava para si esse poder.

Algumas toadas de bumba-meu-boi exercem muito bem o papel de comunicação de massa, quando evocam a participação do povo, da multidão e/ou da comunidade.

Enfrenta meu touro valente  
Tão botando quente  
Pra querer te derrotar  
**Eu já avisei muita gente**  
Prepara o teu nome  
Aqui já tem teu lugar  
É o boi bonito e pesado  
É um batalhão de ouro  
**É por isso que o povo**  
Diz Axixá é um tesouro

Oh moreninha  
Como é lindo  
Olhar meu boi balançar  
E quem tiver dormindo acorda  
Vem olhar Boi de Axixá.  
(Toada nº 3 “Touro Valente” – Boi de Axixá- 2012)

Construída a partir da concentração de imagens que denotam características positivas do boi (“touro valente”, “boi bonito e pesado”, batalhão de ouro”, “tesouro”), os verbos “enfrentar”, “derrotar” e “preparar” dão à toada a expressão de luta e de combate, temas recorrentes em quase todas as toadas analisadas. A autorrepresentação salta na toada por meio do indício de vocalidade presente no verso 4 (“Eu já **avisei** muita gente”). Esse mesmo verso concentra, junto com o verso 9, o domínio da comunicação de massa que pode ter a voz do cantador.



O conteúdo da mensagem de aviso do cantador pressupõe a presença de um interlocutor, inferido aqui como o próprio boi de Axixá. Ter um “nome” e um “lugar” indica a certeza e/ou o desejo de ser admirado e de ter seu nome reconhecido.

A terceira estrofe parece ser um corte temático da toada. O interlocutor muda para a “moreninha” e o tom convidativo da toada aproxima-a do lirismo. Chama atenção o uso do verbo “olhar” o que demonstra claramente que o bumba-meu-boi de Axixá não é somente a toada, há nele presença física do corpo (“balancear”) e beleza que só os olhos de quem a ela assiste é capaz de captar.

No relato que se apresenta dentro da toada, a tradição ganha voz. Pensamentos, sentimentos, percepções de mundo dos presentes afinam-se pela palavra pronunciada. O poeta-cantador, depositário do saber coletivo, tem em suas toadas, textos que ocorrem em *performance* e produtos da enunciação, a força que o fixa à tradição. A recepção de seus textos, veiculados oralmente, é garantida, como já mencionado, nos arraiais espalhados pelo Estado. Por esse fato, as tradições carregam uma energia particular e sofrem variações. Comprova essa ideia o fato de que as apresentações de bumba-meu-boi não são idênticas, nem possuem sempre o mesmo sentido, mesmo sendo o mesmo boi, a mesma toada, os mesmos brincantes.

A palavra pronunciada, no bumba-meu-boi, é cantada. Voz e instrumento se harmonizam para dar ritmo e efeito às apresentações. A metáfora do canto está presente em várias toadas. Num levantamento feito entre as toadas selecionadas, foram registradas formas como: “sabiá”, “guriatã”, “canário”, “seresteiro” e “sereia”, como é possível perceber nos exemplos que seguem:

#### Exemplo 1

Santa Fé chegou  
O bicho pegou  
A poeira levantou  
Quando eu comecei a cantar  
Escutei uma linda voz  
Que vinha das ondas do mar  
Era uma linda **sereia** dizendo assim  
Eu vou ver o meu **canário** cantar  
(Toada 4 – Santa Fé chegou – Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé – 2012)

## Exemplo 2

Minha linda São Luís  
Te amo muito minha linda São Luís  
Sob os ramos dos teus arvoredos  
Cantarola e esvoaça um **guriatã** pra te ver feliz  
No contexto dos teus versos a beleza é a primeira  
Tu és a capital da cultura brasileira  
(Toada 2 – Boi de Maracanã - 2012)

## Exemplo 3

**Sereia** das águas verdes  
Na beira da praia te escutei cantar  
Vive sentada na pedra Itacolomi  
Escutando eu sacudir meu maracá  
(Toada 8 – Boi de Maracanã - 2012 )

## Exemplo 4

Adeus garota brasileira  
Adeus querida eu já vou me retirar  
Não fique triste eu vou mas tornarei voltar  
Vou pra sombra da palmeira onde canta o **sabiá**  
(Toada 16 - Boi da Madre Deus – 2012)

## Exemplo 5

Morena o teu **canário** ainda sou eu  
Cheguei e estou feliz porque você me escolheu  
Eu vivo cantando pelas madrugadas  
É em ti que eu me inspiro pra compor minhas toadas  
Moça bonita  
Esqueça o passado  
Vem brincar comigo  
Teu lugar é do meu lado  
(Toada 4 – Boi da Maioba – 2012)

A comparação dos aspectos relacionados à sintaxe e à morfologia nas toadas revela uma preferência pela ordem direta das frases. Pouco é utilizada a ordem inversa. Além disso, o peso sintático recai na construção de períodos simples, com menos aparecimento de períodos compostos. Quando estes aparecem são utilizadas conjunções, tais como “que” e “quando”. Essas formas sintáticas se repetem em quase todas as toadas, o que indica uma escolha pelos critérios da simplicidade linguística.

A análise morfo-semântica das palavras que constituem as toadas sinaliza a presença de eu poético que pode se manifestar num elogio a si mesmo, como no primeiro exemplo, numa homenagem à cidade, como no segundo, numa exaltação e invocação das figuras mitológicas, como no terceiro, num discurso lírico-amoroso de despedida, como no quarto, e num discurso convidativo como no último.

O quadro que segue deixa ver com mais clareza a organização das escolhas morfológicas e semânticas do poeta-cantador:

<b>Classe</b>	<b>Exemplo 1</b>	<b>Exemplo 2</b>	<b>Exemplo 3</b>	<b>Exemplo 4</b>	<b>Exemplo 5</b>
<b>Subst.</b>	Santa Fé Bicho Poeira Voz Ondas Mar Sereia Canário	São Luís Ramos Arvoredos Beleza Capital Cultura Guriatã Contexto Versos	Sereia Águas Praia Pedra Itacolomi Maracá	Garota Sombra Palmeira Sabiá	Morena Canário Madrugada Toadas moça Passado Lugar Lado
<b>Verb</b>	Chegou Pegou Levantou Comecei a cantar Escutei Vinha Era Dizendo Vou ver	Amo Cantarola Esvoaça Ver É	Escutei Cantar Vive escutando Sacudir	Vou Retirar Fique Tornarei Voltar Canta	Sou Cheguei Estou Escolheu Vivo Cantando É Inspiro Compor Esqueça Vem brincar
<b>Conj.</b>	Que Quando			Mas onde	E Porque Que
<b>Adj.</b>	Linda	Linda Feliz Brasileira	Verde sentada	Brasileira Querida Triste	Feliz Bonita
<b>Pron.</b>	Eu Meu	Minha Te Teus Tu	Te Eu Meu	Eu Me	Teu Comigo Ti Eu Teu Você Meu Me Minhas
<b>Adv.</b>		Muito Sob os ramos dos teus arvoredos	Na beira da praia	Já Não Pra sombra da palmeira	Ainda Pelas madrugadas
<b>Num.</b>		Primeira			
<b>Interj.</b>				Adeus	

A intensidade e força dos versos estão sustentadas, como se pode notar no quadro, na classe dos substantivos e dos verbos. No caso das toadas aqui analisadas, os substantivos montam um bloco semântico que se liga às imagens da natureza, do canto e da beleza da cidade. Os verbos, ora no passado – resgatando fatos da memória – ora no presente – demarcando a presença física do cantador,

seus movimentos e sua voz – oferecem à autorrepresentação imagens que elevam a condição do cantador lírico-amoroso, que possui poderes de encantar, que ama a cidade, que se encanta e se inspira com as figuras mitológicas, que deixa saudade e que é um eterno apaixonado, respectivamente.

Um exercício de comparação entre outras letras revela também estruturas gramaticais, regras sintáticas, vocabulário e referências similares, além de aproximações entre os conteúdos estéticos.

**Quando eu gritei** na fazenda  
Escutei o eco da minha vaqueirada  
Avisamos a fazenda vizinha  
Que eu vou partir pra mais uma jornada  
Eu não sou rei  
Mas com a ajuda de Deus  
Não tenho medo de nada  
O meu touro é velho  
Tá preparado pra qualquer parada  
Lá vai o arrastão do povo  
La vai o pai da malhada  
(Toada 2 – Eu não sou rei – Boi de Axixá)

**Quando eu chego** na fogueira  
Que vejo meu batalhão glomerar  
Pra mim é um dos grande prazer  
E eu fico entusiasmado  
Me lembrando do presente  
E tenho a recordação do passado  
Essa brincadeira  
Nunca perdeu seu direito  
Em todo lugar que chega  
Nunca teve preconceito  
E porque todos filho tem sua graça  
E não existe um bonito sem defeito  
Reúne vaqueirada reúne  
Com a força do pai poderoso, Jesus e Nossa Senhora  
Eu to reunindo porque chegou minha hora  
E a turma da Liberdade tem seu nome na história  
(Toada 2 - Boi da Liberdade –s/d)

Santa Fé chegou  
O bicho pegou  
A poeira levantou  
**Quando eu comecei** a cantar  
Escutei uma linda voz  
Que vinha das ondas do mar  
Era uma linda sereia dizendo assim  
Eu vou ver o meu canário cantar  
(Toada 4 – Boi de Santa Fé – 2011)

Quando é madrugada que a estrela d'alva  
Começa a sorrir enfeitando o alvorecer  
O sol se prepara para um novo dia

Trazendo alegria e calor para nos aquecer  
Pode avisar os arvoredos  
Com as andorinhas que embelezam o entardecer  
Quando o universo entra em harmonia  
A natureza só tem a agradecer  
Por isso é que eu canto  
Com todo prazer  
Avisando a Ilha  
Para o povo saber  
Que a Maioba reuniu pra guarnicer.  
(Toada 2 – Boi da Maioba – 2012)

As quatro toadas, como se pode ver, pertencem a grupos diferentes de bumba-meu-boi , mas não variam muito em relação ao tema e nem quanto à organização gramatical. Obedecendo às regras sintáticas sujeito + verbo + complemento, as construções seguem um padrão que visa à clareza poética. Utilizando palavras que remetem ao seu universo, o cantador mistura elementos do meio rural a elementos religiosos, na primeira toada, elementos do combate e da força do boi a elementos religiosos também, na segunda, elementos mitológicos e naturais à euforia da chegada do boi na terceira e, finalmente, na quarta toada, mistura elementos da natureza à beleza do cantar do boi que representa.

As formulações sintáticas, tais como: “Quando eu chego”, “Quando eu gritei”, “Quando eu começo a cantar” se referem à *performance* e demonstram o poder e a força que tem a toada quando se realiza plenamente na voz e na socialização. A intenção original das composições é essa: misturar som e presença, e assim, realizar o que é escrito.

Obviamente, são poetas-cantadores diferentes, mas que trazem em suas composições um alinhamento estético que os aproxima, seja pela forma de organizar os versos, seja pelos elementos e temas escolhidos para as composições.

O conjunto dos sinais poéticos ligados à vocalidade caracterizam as toadas como textos que se inscrevem no âmbito da oralidade e da *performance*. Tal como as poesias da Idade Média, as toadas “afirmam a vontade de ensinar e convencer, atravessar o vivido e, em seguida, voltar a ele, circularmente, enriquecido das significações colhidas – poesia profundamente oratória – desdobrada na praça pública, como se num teatro.” (ZUMTHOR, 1993, p. 162)

Enquanto permanece no papel, o ritmo dos versos é apenas textual, mas quando é concretamente percebido no plano da audição transforma-se em canto e

canção. A voz valoriza e comunica o ritmo do verso que parece adormecido no texto escrito.

Ainda na tentativa de compreender as recorrências de palavras, estruturas gramaticais e sonoras nas toadas analisadas, optou-se pela escolha de cinco toadas de *guarnecer*<sup>16</sup> para que, num processo de comparação, pudessem ser registradas similaridades e/ou diferenças. Os resultados nos sugerem uma aproximação quase idêntica entre algumas passagens de toadas de grupos diferentes, o que demonstra como os cantadores tendem a seguir um mesmo padrão de composição, pouco fugindo dele.

*Toada 01 do Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé (2012)*

Vaqueirada eu vou reunir  
É hora eu vou guarnicê  
O meu padroeiro mandou  
Vaqueiro eu vou atender  
Este ano é do jeito que o  
Povo gosta de ver

*Toada 02 do Bumba-meu-boi da Maioba (2012)*

Quando é madrugada que a estrela d'alva  
Começa a sorrir enfeitando o alvorecer  
O sol se prepara para um novo dia  
Trazendo alegria e calor para nos aquecer  
Pode avisar os arvoredos  
Com as andorinhas que embelezam o entardecer  
Quando o universo entra em harmonia  
A natureza só tem a agradecer  
Por isso que eu canto  
Com todo prazer  
Avisando a Ilha  
Para o povo saber  
Que a Maioba reunir pra guarnicer

*Toada 01 do Bumba-meu-boi da Liberdade (s/a)*

Eu to convocando a minha turma  
Tá na hora de todos comparecer  
Eu assoprei meu apito  
Porque esse é meu dever  
Vamos responder toada  
Na fogueira vaqueirada  
Agora é pra valer  
Eu vou guarnicer

*Toada 01 do Bumba-meu-boi da Floresta (2011)*

Soprei meu apito  
Eu vou reunir meu batalhão  
Com a força divina  
E meu senhor São João

---

<sup>16</sup> Uma das primeiras toadas cantadas pelo cantador durante as apresentações do bumba-meu-boi. Serve para reunir os brincantes, também chamados de vaqueiros ou vaqueirada. Essa toada também é conhecida como "Reunida".

Eu vou guarnicer a boiada da Floresta  
Pra fazer tremer o chão

*Toada 01 do Bumba-meu-boi de Axixá (2012)*

Olha como a noite está tão linda  
Vejam o que eu preparei pra São João  
Convidei minhas índias  
Vaqueiros e conjunto  
Aí saímos juntos  
Cantando toada e fazendo arrastão  
Avisei Pai Francisco e Catirina  
Vamo fazer esse boi  
Com mais animação  
Foi aí que eu gritei: Axixá  
Vamo guarnicer nosso batalhão  
Oh moreninha venha ver  
O teu canário cantar  
No galho desta palmeira  
Onde canta o sabiá

Toada de Guarnicer	Trechos
Santa Fé	“Vaqueirada <b>eu vou reunir</b> / é hora <b>eu vou guarnicer</b> ” (toada 01)
Maioba	“Quando é madrugada que a estrela d’alva/ começa a sorrir enfeitando o entardecer /[...] / é por isso que eu canto/ com todo prazer/ avisando a Ilha/ para o povo saber/ que a Maioba <b>reuniu pra guarnicer</b> . (toada 02)
Boi da Liberdade	“Eu to convocando a minha turma/ tá na hora de todos comparecer/ [...] / vamos responder toada na fogueira vaqueirada/ agora é pra valer/ <b>eu vou guarnicer</b> ” (Toada 01)
Boi da Floresta	“Soprei meu apito/ <b>eu vou reunir meu batalhão</b> / [...] / <b>eu vou guarnicer</b> a boiada da floresta/ pra fazer tremer o chão.” (Toada 01)
Boi de Axixá	“Olha como a noite está tão linda/ Vejam o que eu preparei para São João/ [...] / Vamos fazer esse boi/ Com mais animação/ [...] / <b>Vamos guarnicer</b> nosso batalhão. (Toada 01)

Interessante observar que, em todas as cinco toadas aqui recolhidas para esta comparação, a presença de uma autoimagem de liderança é recorrente. A construção sintática: pronome (eu) + verbo (vou/ indicando ação que está prestes a acontecer) + verbo no infinitivo, recupera no texto as ações que estão fora dele, que acontecem na *performance*. Seu léxico e sintaxe demonstram seu universo cultural e a eles se articulam construções verbais que sinalizam tempo futuro e ações do fazer e do dizer. Opera, nesse sentido, aquilo que Zumthor (p. 216, 1993) denomina a

poesia de feitiço “capaz de tornar presente aquilo que não o é; inserir essa ausência num simbolismo não apenas evocador, mas também criador de outra coisa.”

Durante a análise da *performance* nas toadas tentou-se perceber os sinais de concretude das ações do poeta-cantador, identificando-se as expressões que direcionavam para o aqui-agora da apresentação. Assim, mesmo entendendo que a mensagem da *performance* não pode ser fielmente reproduzível, dado às suas referências dêiticas, foram apontados aspectos performativos facilmente comportados pelas toadas e sua linguagem poética, o que permitiu situar historicamente e também compreender a mobilidade do bumba-meu-boi no curso do tempo.

O texto escrito comporta a forma, e esta, por sua vez, apenas sugere aos leitores a presença de sons, de instrumentos e gestos. Para melhor ilustração dessa ideia, escolheu-se, aleatoriamente, o bumba-meu-boi de Axixá e algumas de suas toadas.

*Toada: Guarnicê (Donato Alves)*  
Olha como a noite está tão linda  
Vejam o que eu preparei pra São João  
Convidei minhas índias  
Vaqueiros e conjunto  
Aí saímos juntos  
Cantando toada e fazendo arrastão  
Avisei Pai Francisco e Catirina  
Vamo fazer esse boi  
Com mais animação  
Foi aí que eu gritei: Axixá  
Vamo guarnicer nosso batalhão  
Oh moreninha venha ver  
O teu canário cantar  
No galho desta palmeira  
Onde canta o sabiá  
(Toada 01 - Boi de Axixá- 2012 )

*Toada: Eu não sou rei (Donato Alves)*  
Quando eu gritei na fazenda  
Escuteio eco da minha vaqueirada  
Avisamos a fazenda vizinha  
Que eu vou partir pra mais uma jornada  
Eu não sou rei  
Mas com a ajuda de Deus

*Toada: Touro afamado (Mourão)*  
Me convidaram  
Para essa brincadeira  
Dona Leila  
Gostou de me ouvir cantar  
Estou feliz e faço um agradecimento  
Peguei meu instrumento  
E vamos festejar



Com minhas índias, meus vaqueiro e minha orquestra  
Vou fazer festa no momento exato  
Na minha vida  
Era tudo o que eu queria  
Cantar bumba boi um dia  
Com Mestre Donato  
(Toada 04 – Boi de Axixá – 2012)

*Toada: Mulher (Antonio Leite)*  
Na minha infância  
No meu tempo de criança  
Eu já ouvia falar  
Do velho Francisco Naiva  
Que comandava o boi de Axixá  
Aí eu fui crescendo desenvolvendo  
E conhecendo a razão  
Aqui estou eu na frente do batalhão  
Inda estou fazendo festa pro meu São João  
Este batalhão  
Sempre é abençoado  
Porque Deus quer  
Pode acreditar  
Pode botar fé  
Hoje é comandado por uma mulher  
Mulher tratada  
Mulher brasileira  
Mulher guerreira  
Mulher poderosa  
Na sua vida  
Você merece  
Um mar de rosas  
(Toada 05 – Boi de Axixá – 2012)

*Toada: Cidade Linda (Donato Alves)*  
Existe uma cidade linda  
Entre tantas no Brasil mas é muito pequenina  
Mas sempre foi hospitaleira  
É valente é guerreira  
É sua heroína  
Por isso quando entra o mês de junho  
Ela faz muito sucesso e evolui a multidão  
Mas o folclore mais lindo do mundo  
Mostrando o bumba-boi a todo Maranhão  
Foi onde eu ganhei meu primeiro beijo  
Foi onde conquistei meu primeiro amor  
Foi onde eu ganhei o meu primeiro abraço

Por isso meus queridos conterrâneos  
Eu fui curioso perguntar  
Que terra é essa de admiração  
Tu responde a tua dúvida  
É Axixá  
Oh Axixá, oh Axixá  
Tu para mim  
É um tesouro  
Oh Axixá Oh Axixá  
Se tu ouvisse o meu primeiro choro  
Eu sou feliz porque te amo tanto  
Tu és meu berço  
És minha terra

Onde em encanto e beleza  
 Onde nasceu o canário de Veneza  
 E por aqui via canção e terra.  
 (Toada 6 – Boi de Axixa – 2012)

*Meus queridos vaqueiros (Antonio Leite)*

Meus queridos vaqueiros  
 Do bumba-meu-boi de Axixá  
 Nós já estamos preparado  
 E todo mundo animado

Pra fazer a festa  
 Porque meu grupo é pesado  
 É considerado e não é só no Munim  
 Quando ele passa tão dizendo assim  
 É o pai da malhada tá chegando aí  
 (Toada 07 – Bumba-meu-boi de Axixá - 2012 )

*Outro melhor não tem (Antonio Leite)*

No mês de maio  
 Povo começa a me perguntar  
 Pra onde tu vai mesmo  
 Sacudir teu maracá  
 Vou pro boi de Leila  
 Que lá eu me sinto bem

Eu vou levar meu conjunto  
 Que outro igual não tem  
 Vou levar meu boi  
 Vou levar meus vaqueiros  
 Vou levar minha índias  
 Pra dançar neste terreiro  
 (Toada 11 – Boi de Axixá - 2012 )

Grupo	Toada	Presença do som	Presença dos instrumentos	Presença dos gestos
Axixá	01	“Cantando toada/ [...] / foi aí que eu gritei/ [...] / o teu canário cantar/ [...] / onde canta o sabiá		
	02	“Quando eu gritei na fazenda/ escutei o eco da minha vaqueirada.”		
	04	“Gostou de me <b>ouvir cantar</b> /[...].”	“com minha índias, meu vaqueiros e minha <b>orquestra</b> ”	“ <b>peguei</b> meu instrumento”
	05	“eu já ouvia falar”		
	06	“se tu ouvisse o meu primeiro choro”		
	07	“quando ele passa <b>vão dizendo</b> assim”		

	11		“sacudir meu maracá”	“Sacudir meu maracá” “pra dançar neste terreiro”
--	----	--	----------------------	---

Ainda é possível se verificar nas toadas escolhidas para análise informações sobre o tempo, o lugar e a ocasião da *performance*.

O tempo, o lugar e a ocasião da performance nas toadas do Bumba-meu-boi de Axixá						
Toada 01	Toada 02	Toada 04	Toada 05	Toada 06	Toada 07	Toada 11
“Olha como a <b>noite</b> está tão linda (tempo)/ vejam o que eu preparei para <b>São João</b> ” (ocasião)	“Lá vai arrastão do povo/ Lá vai pai da malhada” (ocasião)	“Me convidaram/ para <b>essa brincadeira</b> (ocasião)/ [...] <b>estou feliz e faço um agradecimen to</b> (ocasião)	“[...] <b>Aqui</b> estou eu <b>na frente do batalhão/ lnda estou fazendo festa pra meu São João</b> .” (ocasião)	“[...] eu fui curioso perguntar/ que terra é essa de admiração/ tu responde a duvida/ é Axixá [...] (ocasião)/ és minha terra/[...]on de nasceu o poeta de Veneza/ e por <b>aqui</b> via canção e terra.”	[...] <b>quando ele passa</b> vão dizendo assim/ (ocasião) é o Pai da Malhada tá chegando <b>aí</b> .” (lugar)	“No <b>mês de maio</b> / povo começa a me perguntar (tempo)/ [...] vou pro boi de Leila (lugar)/ [...]”

Indícios sobre a qualidade da voz/ da toada do cantador apareceram em pelo menos nove das 80 toadas analisadas.

Qualidade da voz/ toada/ canto				
Maracanã	Axixá	Madre Deus - 2011	Santa Fé	Maioba
“[...]/ o meu canto pra todo mundo faz bem/ tanto pra quem gosta e quem não gosta também” (toada 01)  “[...]/ Sob os ramos dos teus arvoredos/ cantarola e esvoaça um guriatã pra te	[...]/ Dona Leila/ gostou de me ouvir cantar” (toada 4)  [...]/ Pra que o inimigo sinta quando canto/ que não é fácil me vencer.” (toada 09)	“[...]/ escuta o teu rouxinol gorjeador” (toada 15)	[...] a poeira levantou/ quando eu comecei a cantar.” (toada 04)	“[...] Morena o teu canário ainda sou eu” (toada 3)

fazer feliz.” (toada 02)				
[...]/ tem cantor que não sabe fazer toada/ canta dos outros pra poder participar/ [...]/ eles não têm capacidade de competir com Maracanã (toada 05)				
[...] É assim que meu canto se estende/ Mesmo onde eu nunca fui lá.” (toada 11)				

Esse quadro aponta para a compreensão sobre a imagem veiculada do cantador. Por meio do seu canto, o sujeito poético se qualifica como possuidor de uma bela voz – quando se compara aos pássaros (guriatã, rouxinol, canário), como o melhor cantador e o que possui as melhores toadas. Esse é um perfil comum a todos os cantadores, funcionando como uma forma de provocação a outros bois por meio da autoafirmação sobre si.

As toadas também oferecem informações sobre o acompanhamento musical e a presença dos instrumentos que marcam o ritmo das músicas e os passos coreográficos dos brincantes. Para cada sotaque de bumba-meu-boi há a predominância, presença e ausência de um ou outro instrumento. As toadas nas quais foram identificados dados que corresponderam aos acompanhamentos musicais fazem parte dos grupos: Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, Bumba-meu-boi da Floresta (Sotaque da Baixada<sup>17</sup>), Bumba-meu-boi da Liberdade, Bumba-meu-boi de Pindaré (Sotaque Zabumba), Bumba-meu-boi da Madre Deus, Bumba-meu-boi de Maracanã (Sotaque de Matraca) e Bumba-meu-boi de Axixá (Sotaque de orquestra). Registraram-se expressões como:

[...]/ vou cantando e tocando **apito** (Toada 01 – Boi de Santa Fé – 2012)

[...]A minha **matraca** bateu[...] (Toada 13 – Boi de Santa Fé – 2012)

<sup>17</sup> Também conhecido como sotaque de Pandeirão ou Pindaré, devido à localização geográfica de origem dos grupos, oriundos da Região da Baixada Maranhense ou proximidades do Rio Pindaré. Os grupos que fazem parte desse sotaque embalam suas toadas com matracas e pandeiros pequenos.

[...]/ Eu assoprei meu **apito** (Toada 01 – Boi da Liberdade – 2012)

[...]/ Lá na sede parece o vaqueiro/ e com o chapéu enorme e um **apito** no peito/ [...]/ **Pandeiro** toca sozinho (Toada 06 – Boi de Pindaré – 2010)

Soprei meu **apito**/ [...] (Toada 01 – Boi da Floresta – 2011)

[...]/ tem um que bate **matraca**/ outro que bate **pandeiro** [...] (toada 08 – Boi da Floresta – 2011)

[...]/ Os cazumbás pisando o moderno/ com os **chocalhos** na mão/ [...] (toada 12 – Boi da Floresta – 2011)

“Sacudi meu **maracá**/ [...] ( Toada 01 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...] É pra contrario saber/ Mostra **matraca** que é pro povo ver/ [...] (toada 04 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ o meu povo vibra com as matracas pra cima (toada 14 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ Soprei meu **apito**/ meu novilho esturrou/ [...] (toada 5 – Boi da Floresta – 2011)

[...]/ E vamos festejar/ com minhas índias, meus vaqueiro e minha **orquestra**/ [...] (toada 4 – Boi de Axixá – 2012)

[...]/ uma latinha machucada foi meu **maracá** [...] (toada 08 – boi de Maracanã – 2012)

[...]/ escutando eu sacudir o meu **maracá** (toada 09 – Boi de Maracanã – 2012)

O que esses elementos revelam à análise das imagens do cantador? O apito e o maracá, por exemplo, assumem a posição de símbolo da liderança do eu lírico. Só ele possui essas peças, e com elas ele chama atenção sobre si. Sempre que assopra o apito sinaliza aos brincantes que é hora de parar para ouvir a voz do cantador. O maracá serve para ritmar os outros instrumentos e sinalizar que é hora de começar a tocá-los.

Os outros instrumentos, matraca, pandeiros e outros, como orquestra e chocalho, fazem parte da brincadeira, mas não são usados pelo cantador. Acompanham o ritmo das toadas, mas são tocados por brincantes e também pelo público que assiste.

A plateia ou o público também aparecem marcados nos textos e são interlocutores sempre evocados nas toadas. É comum aparecerem expressões como:

[...]/ Guarnece de novo/ pra alegrar **esse povo** brasileiro/[...] (toada 02 – Boi Santa Fé- 2012)

[...] Por isso que eu canto/ com todo prazer/ avisando a Ilha/ para o povo saber/ que a Maioba reuniu pra guarnicer. (toada 01 – Boi da Maioba – 2012)

Meu boi urrou fazendo **meu povo** feliz/ [...] (toada 8 – Boi da Maioba – 2012)

Meu **povo** eu vou falar/ [...] (toada 13 – Boi da Madre Deus – 2012)

Chamei **meu povo** pra cantar toada nova/ [...] Vou cantar toada pra **meu povo** aprender/ [...] (toada 14 – Boi da Madre Deus – 2012)

[...] **Teu povo** está feliz eu sei que está/ 400 anos São Luís vai festejar (toada 15 – Boi da Madre Deus – 2012)

[...] E a **todo este povo** que preza Maracanã/[...] (toada 4 – Boi de Maracanã – 2012)

[...]/ **Meu povo** é firme e bem selecionado/ [...] (toada 15 – Boi de Maracanã – 2012)

[...]/ É por isso que **o povo**/ diz Axixá é um tesouro/ [...] (toada 3 – Boi de Axixá – 2012)

[...]/ Mostra matraca que é pro **povo** ver/ [...] (toada 4 - Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ **O povo** pula e grita, o Boi da Madre Deus urrou/ [...] (Toada 8 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ **O meu povo** vibra com as matracas pra cima/ [...] (toada 14 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ boa noite **pros morador**/ pra **quem trabalha na roça/ bordadeira e pescador** / [...] / **o povo** batendo palma/ e dando vida a São João [...] (toada 07 – Boi da Floresta – 2011)

[...]/ **Boa noite maranhense/ boa noite brasileiros/ boa noite minha turma**/ [...] / E abençoe a todos **vocês**/ Que nesta data querida/ Comigo tão comemorando [...] (toada 11/ boi da Floresta – 2006)

[...]/ **o povo** levanta e bate a mão/ [...] (toada 10 – Boi da Floresta – 2011)

[...]/ Que eu quero mostrar para **esse povão**/ [...] (toada 4 – Boi de Axixá – 2012)

[...]/ Por isso **meus queridos conterrâneos**/ eu fui curioso perguntar/ [...] (toada 6 – Boi de Axixá – 2012)

Boa noite **assistência**<sup>18</sup>/ levantei minha bandeira branca, azul verde e amarela/[...] (toada 6 – Boi da Floresta – 2006)

---

<sup>18</sup> O termo assistência ou “sistência” (supressão comumente feita na oralidade) refere-se às pessoas que assistem o boi. Os brincantes – pessoas que dançam no cordão e que fazem parte da brincadeira - podem ser chamados de vaqueirada, de batalhão ou pelo nome das personagens que representam: índios, caboclos, etc.

Vem ver **turista** essa nossa brincadeira/ quero ver **todo mundo** balançando/ [...] vem ver **sistência**/ como é bonita a cultura brasileira (Toada 4 - Boi da Liberdade – s/d)

[...]/ **Assistência** vem chegando/ pra ver nossa brincadeira/[...] (Toada 7 – Boi da Liberdade – s/d)

Em outros momentos, o cantador se dirige a pessoas específicas ou a outros grupos, o que não deixa de sugerir a presença física de um interlocutor ou de alguém que assiste/ ouve a toada e/ou a apresentação:

Cheguei **morena bela**/ eu vim te rever/ [...] (Toada 02 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/corre **morena** vem ver/[...] (Toada 12 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ chega **morena** vem ver/ [...] (Toada 4 – Boi de Pindaré – 2010)

[...]/ **Morena** tu te levanta e vem ver/ o orgulho da nossa cidade [...] (toada 3 – Boi da Liberdade – s/d)

[...]/ Adeus **moça**/ o santo já me chamou/[...] adeus **garota** eu já vou me arretirar/[...]” (toada 10 – boi de Pindaré – 2010)

**Morena** o teu canário ainda sou eu/ [...]/ **moça bonita**/ [...] vem brincar comigo/ [...] (toada 4 – Boi da Maioba – 2012)

Adeus **querida jardineira do lugar**/ Chegou a hora e eu vou me arretirar [...] (toada 16 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...]/ Boa noite **dona da casa**/ boa noite/eu lhe dou/[...] (Toada 1 – Boi Santa Fé – 2012)

**Cantador desmangolado**/ Te dei conselho não quiseste me atender/ [...] (toada 09 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...] Olha **cantador** veja como é que é/ Sai pra lá com teu olho grande/ É melhor tu dá no pé. (toada 11 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...] Lá vai Maioba/ touro verdadeiro/ te arreda da frente **cantador**/ este ano não quero baixaria/[...] (toada 3 – Boi da Maioba – 2012)

**Você** vai ver a terra tremer/ quando ver o meu batalhão passar/[...] (toada 12 – Boi da Madre Deus – 2011)

[...] **Ribamar**<sup>19</sup> e **Maioba**<sup>20</sup> pode chegar pra trás/ **Cantador da Pindoba**<sup>21</sup> já falou demais/ Tenha certeza que eu vou derribar o teu cartaz (toada 5 – Boi da Madre Deus – 2011)

---

<sup>19</sup> Bumba-meu-boi de São José de Ribamar, município maranhense localizado no extremo leste da Ilha de São Luís. Faz parte da Região Metropolitana da Ilha de São Luís.

<sup>20</sup> Bumba-meu-boi da Maioba, localidade/ bairro situada(o) no município de Paço do Lumiar (MA), que faz parte da Região Metropolitana da Ilha de São Luís.

<sup>21</sup> Bumba-meu-boi da Pindoba, localidade/bairro situada (o) no município de Paço do Lumiar (MA), que faz parte da Região Metropolitana da Ilha de São Luís.

Os termos que se referem à mulher aparecem nas toadas em tom amoroso. Com nuances de convite ou saudade as formas: “morena”, “garota”, “moça” são comumente utilizadas nas toadas para identificar o interlocutor. Quando o eu-lírico se refere a cantadores de outros grupos de bumba-meu-boi, seu tom é de provocação.

A plateia que assiste às apresentações do bumba-meu-boi também participa da execução das toadas, preenchendo um papel importante e dando significado ao bumba-meu-boi como um todo. O público presente espera ouvir e ver o espetáculo. Há algo no cantador que revela aos ouvidos e aos olhos dos espectadores/ ouvintes partes escondidas sobre a comunidade a qual o boi pertence, sobre o mundo ou sobre as pessoas. É à plateia a quem se dirige o cantador. Sua presença física e o conjunto de imagens que ele evoca nas toadas causam na plateia reações diversas: ora acompanham em coro as toadas memorizadas, ora disputam lugar na multidão para acompanhar tocando algum instrumento, ora dançam e entram na roda para brincar com os vaqueiros ou índias.

Um outro levantamento que também interessa à pesquisa, quando se refere ao entendimento das toadas de bumba-meu-boi como voz e performance, é aquele que se refere à gestualidade e acompanhamento coreográfico dos participantes, além de sua vestimenta, acessórios e outros aspectos de suas ações. São vários os exemplos encontrados desta natureza nas composições analisadas, entretanto, atendendo aos objetivos desta pesquisa, que se centra na figura do cantador e sua autorrepresentação, buscou-se informações apenas sobre este sujeito. Portanto, são exemplos, os termos grifados nas toadas:

“Com 11 anos comecei a cantar  
Uma **latinha machucada** foi o meu **maracá**  
Eu não usava **toalha** e nem **vidro de mel**  
Mas já tinha umas meninas pra segurar meu **chapéu**  
Hoje estou firme no meu batalhão  
Cantador só tem valor nos festejos do senhor São João.”  
(Toada 08, Bumba-meu-boi-Maracanã , 2012)

Eu estava no meu viveiro  
Com meu **chicote na mão**  
Dando pisa que tira lapo  
Na costa de medalhão  
Lá no BF abalou coração  
Ronaldinho **dançava mina** com seu **maracá na mão**  
Moleque saliente tu respeita meu torrão  
Madre Deus é terra firme ninguém vai jogar no chão  
Você ta cuspiendo no prato que já comeu



Quem te mata é a cachaça (paixão) na festa de São João  
(toada 12, Boi da Madre Deus, 2012)

**Sacudi meu maracá**

O clarão da lua resplandeceu  
Grande sinal que no céu apareceu  
Anunciando que a Madre Divina guarniceu  
(Toada 01, Boi da Madre Deus, 2011)

**Eu levantei bandeira branca**

Meu vaqueiro deu sinal  
Tá tudo na santa paz  
Ôh Boi mandou Brasil levantou

**Soprei meu apito**

Meu novilho esturrou

**E só eu balançar**

Que a poeira levantou  
(toada 05, Boi Da Floresta, 2006)

A busca de detalhes nas letras das toadas que revelam a participação do corpo do cantador demonstram como o ato performático é jogo. Jogo poético, como diria Zumthor (1993), no qual o instrumento é a voz poética, visível, palpável, audível e emanada de um corpo, fonte criadora dos acontecimentos. Cantador, brincantes, o próprio boi e a plateia se desdobram em atos gerados por suas próprias intenções. Os sinais atestam como o espetáculo é capaz de gerar um mundo que se afasta do real, mas se mantém conectado a ele.

Desta feita, é fácil compreender que a poesia oral comporta elementos que extrapolam o texto escrito, englobando tudo o que poeticamente pode comunicar: sonoridades, ritmos, elementos visuais e outros elementos do âmbito da *performance*, posto que

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Assim, tudo no bumba-meu-boi pode ser transformado em linguagem: melodia, ritmo, canção, gestos, danças, vestimentas, objetos... tudo dentro da brincadeira remete a algum sentido e tem uma importância. Ressalta-se, ainda, que durante a apresentação da toada pelo cantador, esta é cantada sem acompanhamento musical e sem dança. Somente se ouve a voz do cantador. Ele é, no momento da *performance*, uma evidência, uma presença que representa a si mesmo e os outros.

As toadas intencionam provocar e assim, movimentam multidões. Sua retórica, seu ritmo e sons contribuem para esse efeito. O cantador se manifesta como aquele que regula o seu pensamento pela ordem do que é sensível ao corpo, sem necessariamente passar pelo registro escrito. Quando entoada a toada rompe a clausura do corpo. A sua voz atravessa o limite do corpo e dá significação ao sujeito que tem agora sua localização ampliada. Desalojado do seu corpo, lança-se aos olhos do mundo por meio da poesia.

Se os estudos literários se debruçaram a tratar apenas do escrito, retirando da obra o texto e se fixando apenas nele, a noção de *performance* mostra a necessidade de reintegrar o texto ao conjunto dos aspectos que formam a obra. É nesse sentido que as toadas são tomadas como texto poético. Pressupõem a existência de um grupo de produtores que criam objetos qualificados como poéticos. Esses produtores, por sua vez, são identificados pelo público como poetas populares. O texto, em si mesmo, possui seu valor poético no contexto cultural no qual se realiza e, por fim, o público recebe esse texto como poesia de base popular.

### 2.3 Representações da cultura popular nas toadas de bumba-meu-boi

Desde o final do século XVIII, quando a cultura popular tradicional estava começando a desaparecer, as produções culturais provenientes do povo são temas de interesse para intelectuais europeus. Vem de tempos antigos o estudo da influência da poesia no costume dos povos. Herder (apud Burke, 1989) em 1778, sugere em seus ensaios que

apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. (p. 32)

Passando pelos irmãos Grimm, para os quais a poesia também se associava à noção de povo, a literatura tradicional, desde então, se insere nesse movimento de descoberta do popular. A cultura popular, então, passa a se contrastar com a cultura erudita, enfatizando, em primeiro lugar, tudo que é produzido pelo povo.

São várias as razões desse interesse, e perpassam motivos estéticos, intelectuais e políticos. É dessa época a ideia da valorização do bom selvagem, do

inculto e do não clássico num movimento de primitivismo cultural. Com a ascensão do nacionalismo, o estudo do passado nacional assumiu significados políticos e sustentou o movimento de autodefinição e libertação nacional na Europa. A descoberta da cultura popular identificou-se com o movimento nativista de reviver a cultura tradicional dos povos.

Interessante notar que todas essas ideias sobre cultura popular nascem com os intelectuais e são impostas ao povo. Além disso, possuem um viés romântico e nacionalista, próprio dos intelectuais europeus do século XIX.

Na sociedade de estratificação cultural e social como a brasileira do século XXI, a cultura popular tende a se fixar como cultura ou tradição dos incultos, dos iletrados, da não-elite. Mas seria um equívoco omitir a participação das classes altas na cultura popular brasileira. No caso do bumba-meu-boi do Maranhão, é visível a presença de políticos, por exemplo, participando dos apadrinhamentos do boi, das apresentações e dos financiamentos. Ricos e pobres têm acesso livre às comunidades de origem dos bumbas, além das apresentações que são gratuitas nos arraiais espalhados pela cidade.

No que se refere à aceitação das toadas de bumba-meu-boi como objeto artístico, pode-se dizer que estas exigem do pesquisador de literatura abertura para relativizar as teorias canônicas e para revisar certas noções conceituais.

Mesmo que ainda submetida em muitos fóruns acadêmicos formadores de opinião às margens do conhecimento que descarta o que é produzido pela massa pobre e “inculta”, a cultura popular brasileira ignora as barreiras e resiste com a tradução da tradição, na atualização de seus costumes, seus rituais, suas formas de transmissão.

Quanto aos aspectos carnavalescos das toadas de bumba-meu-boi, a leitura de Bakhtin sobre a cultura popular ajuda a esclarecer que

O denominador comum de todas as características carnavalescas que compreendem as diferentes festas é a sua relação essencial com o tempo alegre. Por toda parte onde o aspecto livre e popular se conservou essa relação com o tempo e, conseqüentemente, certos elementos de caráter carnavalescos sobreviveram. (Bakhtin, 2008, p. 191)

Tal como o carnaval medieval descrito por Bakhtin (2008), a festa do bumba-meu-boi “ignora toda distinção entre atores e espectadores.” (p. 6) Plateia, assistência, brincantes e cantador vivem intensamente a brincadeira durante o mês de junho e participam do festejo a São João celebrando o renascimento e a

renovação do boi. Como uma festa que traz a marca do não-oficial e da liberdade, ocupa os lugares públicos como seu território, misturando na grande “praça pública” homens e mulheres de diferentes classes sociais, tal como ocorria no fim da Idade Média e no Renascimento na Europa:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formavam um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (Bakhtin, 2008, p. 132)

A cada ano, o boi morre e renasce. O couro que envolve a armação de madeira muda e, com ele, os temas e as toadas. O bumba-meu-boi engloba assim, morte e nascimento, caracteres tão caros ao carnaval e às festas populares medievais comentadas por Bakhtin (2008).

O cantador, nestas circunstâncias, representa sua própria vida que, por sua vez, se transforma em jogo e brincadeira durante a festa aos padroeiros (São João, São Pedro e São Marçal). Esse modo particular de existência do cantador durante a festividade reflete sua maneira própria de ver o mundo. Sua voz é também as vozes da praça pública, de homens e mulheres que sofrem, que se alegram, que vivem na comunidade e que compartilham dores e prazeres coletivos.

Dei uma volta na baixada  
Eu voltei com medo  
Porque tá ruim pra viver  
É água pra todo lado  
Não tem nada pra parar de chover  
Eu vi muito lavrador chorando  
Ah meu Deus o que é que eu posso fazer  
(Toada 4, Bumba-meu-boi da Floresta, 2011)

O tema das inundações trazido pelo cantador no seu discurso lamentoso testemunha a imagem do outro – lavrador – que sofre. O uso do superlativo “muito” denota que sua dor solidariza-se não por uma pessoa única, mas por um grupo, por um corpo coletivo. O último verso da canção vem em forma de súplica ao divino, demonstrando a fé, a devoção e, sobretudo, a resignação. O tom enfático sobre situações sociais graves como essas é diminuto dentro dos versos das composições, ao contrário dos tons alegres que dominam as canções. Ainda assim, mesmo que de forma reduzida, toadas como essas demonstram a conexão do

cantador com o seu tempo, sua participação dos problemas ao público que o escuta interessadamente.

Por outro lado, comumente encontradas nas manifestações de cultura popular medieval, as litanias de imprecções populares, tais como os louvores de agradecimento a Deus, os discursos injuriosos, irônicos e/ou elogiosos dirigidos a outrem, também comparecem nas toadas. Para fins de ilustração, têm-se os exemplos:

Eu estou preocupado com a Ilha  
No que diz respeito a cantoria  
**Tem cantor que não sabe fazer toada**  
**Canta dos outros pra poder participar**  
E não respeita a nossa história  
Quem não tem memória desocupa o lugar  
Eles não têm capacidade de competir com Maracanã  
Por isso que a coroa é bela  
Só quem usa ela é o Guriatã  
(Toada 5, Bumba-meu-boi de Maracanã, 2012)

Eh Veleiro Grande  
Cuidado com a Pedra de Itacolomi  
E touro negro anda sobre a maresia  
**Benzeiro grande eu sempre canto pra ti**  
Morro branco de areia na praia do Carimã  
De lá avistei a sereia na Baía de Cumã  
**Contrário tua profecia sempre falha**  
**Por mim tu não ganha medalha**  
Ser contra mim leva a pior  
Vontade e realidade enganam a gente  
São duas coisas diferentes  
**Se tu és bom, Deus é melhor**  
Só vou morrer depois de 2040  
Pisando firme neste chão  
Cantando boi pra São João  
(Toada 13, Bumba-meu-boi de Maracanã 2012)

Cantador do boi grandão  
Pede esmola de brincante no meu batalhão  
**Vergonha não ficou pra todo mundo**  
O arrastão a bagunça dominou  
Meu povo é firme e bem selecionado  
Eu tenho certeza que não te dá valor  
(Toada 15, Bumba-meu-boi de Maracanã, 2012)

Observa-se que o conteúdo das canções escolhidas acima se dirige ao cantador, ao brincante ou ao grupo de bumba-meu-boi rival. Em forma de afronta e ataques, os versos referem-se ironicamente a outros cantadores que não sabem compor toadas, que não têm autonomia e que, principalmente, não valorizam a

história do grupo. Essas referências sinalizam para a definição dos atributos necessários, segundo as leis próprias da brincadeira, para ser um bom cantador.

A toada 13 apresenta, ainda, uma espécie de agradecimento às entidades do culto de encantaria na sua primeira parte. A partir do verso 12, com a indicação dos nomes de “Deus” e “São João” retoma-se a relação com o divino e com a cristandade, mantendo-se o jogo livre e alegre com as coisas sagradas.

Interessante notar a presença constante do autoelogio e, conseqüentemente, da representação de uma imagem de si sempre positiva e melhor em comparação ao Outro/ “contrário”.

As imagens de medo e de sofrimento são raras nas toadas de bumba-meu-boi analisadas. Ainda assim foi possível recolher uma toada do Boi da Maioba para exemplificar o tom de alegria e ironia que preenche as imagens de sofrimento e derrota do Outro.

Toada Urrou: Se levantou cavou barreira  
Meu boi urrou fazendo meu povo feliz  
Saudando minha cidade a grande São Luís  
Depois saiu fazendo grande confusão  
**Derrubou o castelo destruindo o medalhão**  
**No Ribamar o boi grandalhão se acabou**  
**Eu tive pena daquele grande cantador**  
**No Iguaíba Zé Alberto chorou**  
**Saiu dizendo meu cumpadre nosso tempo** já passou  
Meu boi urrou levantou cavou barreira  
Touro respeitado na Atenas Brasileira  
(Toada 8, Bumba-meu-boi de Maioba, 2012)

A descrição da festa aparece em metáforas como: “Meu boi urrou fazendo meu povo feliz/ Saudando minha cidade a grande São Luís”, na toada 08. O “urro” representa a volta do boi que morreu<sup>22</sup> meses antes e que agora retorna ao ciclo da festa, ao tempo alegre.

As alusões aos elementos da natureza são constantes nas canções e correspondem ao caráter cósmico da festa. “Terra”, “sol”, “lua” são termos corriqueiros que resgatam o valor da relação do cantador com o mundo natural que o circula. Expressões como essas aparecem como criação divina, como dádivas e motivos de agradecimento e louvores, além de fontes de inspiração. As citações

---

<sup>22</sup> A morte do boi faz parte do ciclo da festa do bumba-meu-boi

sobre o lugar de origem do boi também são frequentes e remetem a imagens e a símbolos que o identificam.

Rapaziada o universo é criador  
Vamos ter fatura na **Ilha do Amor**  
Vamos agradecer ao nosso pai criador  
Que esta **ilha** tão querida ele abençoou  
Tem lindas **palmeiras onde canta o sabiá**  
Oh terra boa o que se planta nela dá  
É um santo milagroso o padroeiro do meu lugar  
(Toada 4, Bumba-meu-boi Madre Deus, 2012)

Adeus querida eu já vou me retirar  
Não fique triste eu vou mas tornarei voltar  
Vou pra **sombra da palmeira onde canta o sabiá**  
(Toada 16, Bumba-meu-boi Madre Deus, 2012)

Os termos “Ilha do Amor”, “palmeiras” e “sabiá”, apropriados exaustivamente pela poesia popular maranhense, desde a época do poeta Gonçalves Dias<sup>23</sup>, conectam o cantador com a natureza que o circula e sinalizam o valor afirmativo que engloba beleza, alegria e fartura de uma particularidade local, nesse caso da Ilha de São Luís.

Como é possível perceber, as fórmulas e os motivos utilizados pelo cantador no processo de composição das toadas deixam entrever o vocabulário daquele que é considerado portador da tradição. Sua gramática e sintaxe estão expressas nas combinações que se repetem e que circulam nos textos, formando um sistema e uma estrutura própria. Como os cantadores aprendem ouvindo os mais velhos e imitando-os, por isso, o vocabulário de seus textos constitui-se de fórmulas, motivos e regras que se combinam, podendo, às vezes ampliar e enfeitar a estrutura.

Tomando quatro toadas de “lá-vai” (que são as toadas que avisam que o boi está chegando) por exemplo, é possível reconhecer o uso de combinações prontas entre elas. São toadas de grupos diferentes, mas que apresentam um esquema comum.

Lá vai (Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2011, toada 02)  
Lá **vai**, lá **vai**, meu boi

---

<sup>23</sup> Antônio Gonçalves Dias, poeta maranhense, grande expoente do romantismo brasileiro.

**Iluminando** meu batalhão  
Meu vaqueiro **cantando** boiada  
Pro gado de São João  
Lá **vai**, lá **vai**, **vem ver**  
Vou manter a tradição

Lá vai ( Bumba-meu-boi Maioba, 2012, toada 3)  
Eu formei trincheira de Jenipapeiro  
Lá **vai** Boi da Maioba touro verdadeiro  
Te **arreda** da frente cantador  
Este ano eu não quero baixaria  
Por cima do vento com a toada e melodia  
Em cima da terra eu **dou** show de tropeada e de harmonia

Lá vai (Bumba-meu-boi da Liberdade, toada 3, s/d)  
Lá **vai** meu boi lá **vai**  
Turma pesada campeã da Liberdade  
Eu mesmo que **vou levando**  
Com muito gosto e vontade  
Morena tu te **levanta** e **vem ver**  
O orgulho da nossa cidade

Já vou sair da fogueira  
Com essa minha vaqueirada  
Onde a turma **é esperada**  
Como **é** bonito  
Rajado **espalhando** fita  
No romper da madrugada

Lá vai (Bumba-meu-boi da Floresta, toada 2, 2011)  
Lá **vai** o boi  
Deu o murro na malhada  
Estremeceu pau de porteira  
Êh boi do lombo dourado  
E **tem** uma fita na madeira  
Passou no meu jardim  
E balançou a roseira

O esquema utilizado é avisar ao público que o boi está chegando. As características do grupo são valorizadas e vêm em expressões do tipo: “meu boi “Iluminando meu batalhão”, “Touro verdadeiro”, “Turma pesada”, “boi do lombo dourado”. As variações entre as toadas mostram a imagem do cantador que circula no imaginário cultural: responsável pela tradição, corajoso, valente, forte, campeão e bom ao que se dedica.

O elemento temporal também está presente, de modo que os verbos em destaque apresentam-se no aqui e agora da enunciação. No nível do gênero, reside o paralelo literário da canção com a poesia, percebido na organização dos versos e das estrofes e no seu ritmo melódico conduzido, em sua maioria, por seis versos em cada estrofe.



Obviamente que cada cantador desenvolve seu estilo próprio quando compõe suas toadas, e pode muitas vezes preferir fórmulas e temas diferentes do repertório comum, a exemplo das canções do CD do bumba-meu-boi de Maracanã, organizado sem a identificação das toadas (só é possível identificar a de guarnicer e a de despedida). Entretanto, ainda assim, é possível se ouvir a voz da tradição que fala através dele.

Repetições, lugares-comuns, motivos, esquemas e variações se misturam nas toadas analisadas e sinalizam para a limitação do indivíduo cantador, que ao construir uma autoimagem positiva combina formas estereotipadas e poucas tentativas de modificação.

Eu só me alegro  
Quando eu vejo uma boiada  
Que eu sinto  
O sotaque do pandeiro  
É hora eu vou reunir  
O meu batalhão brasileiro  
É boi de São João padroeiro  
(Toada 06, Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2011)

Quando eu chego na fogueira  
Que vejo meu batalhão glomerar  
Pra mim é um dos grande prazer  
E eu fico entusiasmado  
Me lembrando do presente  
E tenho a recordação do passado [...]  
(Toada 02, Bumba-meu-boi da Liberdade, s/d)

As duas toadas demonstram como a autoimagem do cantador circula nas composições. Em ambas, o cantador se mostra entusiasmado e satisfeito mediante a realização da festa. Sua vida e seus feitos são colocados nas canções de forma a reproduzir aspectos que se repetem em toadas de grupos diferentes. Assimilações como essas podem ser justificadas pela própria exigência do gênero. Produzir toadas novas a cada ano torna-se mais fácil se as fórmulas dos anos anteriores forem adaptadas, já que estarão, de qualquer maneira, atendendo à expectativa do público.

Um outro ponto que chama a atenção no que se refere às fórmulas e os motivos das toadas é que elas expõem a visão do cantador sobre a ordem social vigente. As referências sempre presentes a termos como “batalhão”, “trincheira”, “tropeada”, “campeão”, “luta” e outras dessa natureza exibem os conflitos e revelam

a insatisfação do poeta popular com a pobreza, a injustiça, o desemprego e assim por diante.

A seleção esta formada olha como é  
A bola vai rolar de pé em pé  
Cantador fuleiro começou se preocupar  
Quando viu a Madre Deus tomando conta do lugar  
Eu não sou rei também não sou imperador  
Nunca usei coroa na nossa Ilha do Amor  
O que eu uso é meu bom (...)  
Dou surra de tirar lapo da costa de cantador  
(Toada 06, Bumba-meu-boi da Madre Deus, 2011)

Resistindo em nome da tradição, mesmo sem receber reconhecimento, riqueza ou status a ênfase do cantador recai sobre os cantadores de outros bois que são “fuleiros”, ruins e fracos, em comparação a ele.

Em outras toadas, o tom fatalista se expressa na resignação diante das coisas que não podem ser diferentes, denotando a tolerância para se suportar o sofrimento, ou, de fazer a sua parte para que Deus ou a natureza possa ajudar. Em destaque se apresentam os elementos que compõem a autoimagem do eu lírico que se permite à luta.

O vento faz mudança  
Por muito tempo o noroeste dominou  
Mas tudo tem seu tempo e tem a hora  
O vento norte agora tá soprando **a meu favor**  
**Vou insistir se vence é lutando**  
A justiça divina quando tarda está chegando  
(Toada 07, Bumba-meu-boi de Maracanã, 2012)

A pouca diversidade de temas pode apontar para a experiência social limitada do cantador. Entretanto, é patente a disposição por parte do poeta popular em compor sobre o seu modo de vida e garantir, deste modo, a tradição e o ritual que a acompanha.

Até aqui a autoimagem do cantador esteve relacionada aos aspectos que envolvem a representação da cultura popular. A partir deste ponto será tratada a representação de si relacionada a outras representações que o eu lírico faz.



# *Capítulo 3*

### 3. “DE UM LADO SOU CANTADOR, DE OUTRO SOU MEU PRÓPRIO FÃ, AINDA SOU FIEL BOIEIRO...”: autorrepresentação e intenções do texto

Representar a si mesmo não é uma técnica que se prende a artifícios conscientes por um autor durante a criação de um texto. A autorrepresentação pode se efetuar sem que os interlocutores se deem conta. Ruth Amossy (2011) estabelece o estudo da imagem de si no discurso, a partir do desenvolvimento do conceito de *ethos* como uma construção da imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório.

Por este caminho, ao se colocar no centro desta pesquisa o cantador e a forma como este mobiliza a língua para construir sua subjetividade nas toadas, pretende-se analisar as toadas de bumba-meu-boi a partir da tríade abordada por Umberto Eco (2010) para compreender o texto literário: a intenção do autor (*intentio auctoris*), a intenção do leitor (*intentio lectoris*) e a intenção do texto (*intentio operis*)

A imagem de si apresentada nas canções tem a ver com o papel social e com os dados situacionais do sujeito que fala e age nas composições. Muitos desses dados podem ser confirmados e verificados pela experiência e conhecimento do leitor, destinatário do texto (*intentio lectoris*).

Mas é o próprio texto que fornece as informações sobre o autor nesta pesquisa. Entretanto, há de se cuidar em não confundir as instâncias internas do texto, ficcional, com o sujeito que se situa fora dele. O que é oferecido pelo texto é a aparência do sujeito, a imagem que ele faz de si.

A letra da canção, por si só, confere às interpretações seus limites e legitima o que diz o cantador, porque outorga a ele uma posição social e marca sua relação com um saber. Como já foi explanado em capítulos anteriores, o sujeito que comporta a voz também se apoia na corporalidade e em índices de *performance* que causam impacto e adesão à construção de uma imagem positiva. Construída no momento da enunciação, essa imagem confiável de sua própria pessoa se relaciona também com as crenças e com os valores que ele atribui àqueles que o ouvem.

Resultado das escolhas linguísticas e estilísticas de um sujeito, as toadas revelam caracteres, tipos, complexidades, ambiguidades, problemas, maneiras de viver, de mostrar sentimentos, paixões... Ora, o alvo é a plateia, expectador, o brincante de bumba-meu-boi que acompanha a brincadeira pelos arraiais da cidade.

O processo de convicção, portanto, deve ser dirigido a ele de forma conveniente a expressar o que deseja.

Uma moça me telefonou  
Querendo saber  
Qual a boiada que eu vou  
Eu te dei meu telefone  
O meu endereço eu não dou  
Ê vem pro boi de Santa Fé  
Vem vê seleção de cantador  
(Toada 07- Bumba-meu-boi de Santa Fé, 2011)

O interlocutor apresentado pelo termo “moça” denota a presença feminina que, interessada quer saber “por onde vai” o cantador. Note-se que as escolhas linguísticas nominais -“moça”, “telefone”, “endereço”, “cantador” - ao lado das escolhas linguísticas verbais - “telefonou”, “não dou”, “vem”, “vem vê” – dão o tom do interesse na toada. É a moça quem quer saber, portanto, é ela quem se interessa por ele. Manter contato é permitido pelo cantador, mas somente pelo telefone. O endereço, o que sugere um contato mais íntimo, não é possível. Para amenizar a situação, existe o convite para acompanhar o boi. A primeira pessoa nas construções: “eu vou”, “eu te dei”, “eu não vou” mostram como o cantador se oferece ao público. De forma generosa, busca a aprovação do outro, mas na apresentação, na festa, que nesse caso, remete para uma ocasião especial que é a seleção do cantador.

Procurando compreender o perfil do cantador nas letras das canções, as informações extralinguísticas sobre ele auxiliam. Entretanto, o registro do mostrado pelo texto escrito é suficiente para entender a aparência construída pelo que é dito.

Outro ponto de reflexão sobre a autoimagem do cantador nas toadas é que esta pode revelar também uma relação da representação de si com a representação coletiva cristalizada e com a atividade de estereotipagem. “[...] não se pode ignorar, entretanto, que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale.” (AMOSSY, 2011, p, 71). As toadas, por sua vez, possuem uma vocalidade específica, que permite relacioná-las a uma fonte de enunciação, a uma instância encarnada no corpo que se recobre não somente da dimensão vocal, mas também de determinações físicas e psíquicas que lhe são atribuídas por representações coletivas.

Os indícios textuais podem corresponder aos traços psicológicos ou à corporalidade, seja num movimento ou numa forma de se vestir. Constituem, desta

maneira, como já foi discutido no capítulo anterior, uma dimensão que faz parte de um posicionamento do cantador. Este, por sua vez, libera no momento da execução das toadas sua maneira de ser, sua participação imaginária no momento vivido do aqui e agora.

Nas palavras de Eco (2010)

Podemos, igualmente, assumir um ponto de vista hermenêutico admitindo, no entanto, que a interpretação tem por finalidade buscar o que o autor queria realmente dizer, ou então o que o Ser diz através da linguagem, sem, contudo, admitir que a palavra do Ser possa ser definida com base nas pulsões do destinatário. Seria mister, em seguida, estudar a vasta tipologia que nasce do cruzamento da opção entre geração e interpretação com a opção entre intenção do autor, obra ou do leitor [...]. (2010, p. 7)

Desta maneira, as toadas dependem da pessoa legitimada para, neste caso, serem cantadas, da situação e de receptores legítimos para sua total eficácia. Para entender a maneira como o cantador se engaja nesse processo, construindo uma imagem de si, é preciso que se leve em consideração a imagem que ele faz do outro e da imagem que o outro, neste caso o público, faz dele.

O saber prévio que o auditório possui sobre o cantador intervém no sentido das toadas.

No momento em que toma a palavra, o orador faz uma ideia de seu auditório e da maneira pela qual será percebido; avalia o impacto sobre seu discurso atual e trabalha para confirmar sua imagem, para reelaborá-la ou transforma-la e produzir uma impressão conforme as exigências de seu projeto argumentativo. (AMOSSY, 2011, p. 125)

Trazendo esse entendimento para a análise, é correto afirmar que as ideias prévias feitas pelo expectador/ouvinte do cantador, quando compartilhadas socialmente, operam representações culturais cristalizadas em esquemas estereotipados. Esses modelos pré-construídos podem ser difundidos e percebidos por meio dos elementos e traços que se manifestam dentro ou fora do texto. O nome do grupo de bumba-meu-boi do qual o cantador faz parte, o sotaque daquele grupo, o próprio cantador e suas características podem vir ou não nomeados no texto, e são dados suficientes para evocar uma representação estereotipada que é levada em consideração no jogo de sentido da canção.

Confirmadas ou modificadas, essas representações das imagens de si são instaladas a partir dos papéis e lugares-comuns desempenhados pelo cantador.

A maneira como este constrói a toada, o imaginário social brasileiro e maranhense, a sua autoridade como líder de um grupo, todos esses elementos contribuem para estabelecer o sentido da imagem que o cantador faz de si.

A partir do conceito de que “os signos literários são uma organização de significantes que, ao invés de servirem para designar um objeto, designam instruções para a produção de um significado” (ECO, 2010, p. 6), são considerados, para a leitura das canções escolhidas, os três tipos de intenções: intenção do autor, da obra e do leitor.

A abordagem interpretativa do texto, segundo Umberto Eco (2010), pode se articular à pesquisa da *intentio auctoris*, da *intentio operis* ou da *intentio lectoris*. Assim, as análises das toadas nesta seção vão buscar no cruzamento daquilo que o autor quer dizer (intenção do autor), com aquilo que o texto diz em relação a sua coerência contextual e situação dos sistemas de significação (intenção do texto) e com aquilo que o leitor/ destinatário do texto encontra em relação aos seus próprios sistemas de significação e/ou desejos, pulsões e arbítrios. Só assim será possível se revelar a pluralidade de sentidos existente.

Seguindo a linha da interpretação crítica ou semiótica, as toadas de bumba-meu-boi foram interpretadas semanticamente a partir da sua estrutura. Procurou-se explicar as estratégias que produziram determinado sentido, sem deixar de lado as intenções do autor, posto que

[...] quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o autor sabe que esse texto será interpretado não segundo suas intenções mas segundo uma complexa estratégia de interações que co-envolve também os leitores, juntamente com a competência destes em relação à língua como patrimônio social. (ECO, 2010, p. 84)

Respeitando as perspectivas culturais e linguísticas do cantador e partindo dessa tríade conceitual proposta por Eco (2010), investigam-se nas canções as informações simbólicas presentes no conjunto dos signos socialmente partilhados entre autor, obra e leitor para que, desta maneira, se possa recuperar a autoimagem do poeta popular, cantador de bumba-meu-boi.

Nas toadas selecionadas que apresentaram o elemento da autorrepresentação, foi possível localizar preferências temáticas do compositor, que invocando um carisma para falar de si, explicita assuntos como: a sua relação com o

boi e a comunidade, a sua relação com outros grupos de bumba-meu-boi, a sua preocupação social, a sua manifestação de poder e valor, a sua evocação religiosa e referências à luta, à natureza e à mulher, que passarão a ser abordados a seguir em tópicos didaticamente divididos em: representação do social, representação do sagrado e representação da paixão. Logo em seguida, serão tratados outros desvelamentos analíticos.

### 3.1. Representação do social

As representações do que é social surgem nos textos em forma de autorrepresentação. Sempre positiva, a representação de si em contextos de protesto e de denúncia mira o “contrário”, termo utilizado para designar o grupo adversário. Nesses casos, o tom sarcástico toma conta das composições que despejam zombaria e escárnio ao outro grupo. A ironia amarga e provocatória aguça a disputa e a troca de insultos, exemplificados pelo termo “cantador enferrujado” na toada que segue:

Lá vai, lá vai, meu batalhão de novo  
Fazendo aquele arrastão e alegrando o povo  
Por onde meu boi passa deixa um sinal no chão  
Cantador enferrujado controla teu coração  
(Toada 2, Bumba-meu-boi da Madre Deus, 2011)

Os vocábulos e expressões que sinalizam o confronto (“batalhão”, “fazendo arrastão”) sintetizam a experiência do sujeito forte que se posiciona a frente do grupo, como líder. O pronome possessivo “meu” demonstra com firmeza a quem pertence aquele grupo de pessoas prontas para a festa. O termo “batalhão” e muitos outros ligados semanticamente ao contexto de luta e de guerra destacam a emoção do povo que acompanha a festa.

Em outros casos, o tom é de indignação, mesmo que não aponte para o destinatário correto.

Dei uma volta na baixada  
Eu fiquei com pena do povo daquele lugar  
A enchente tá grande  
E ninguém tem casa pra morar  
Estão vivendo em abrigo  
Só Jesus pra ajudar.  
(Toada 9, Bumba-meu-Boi da Floresta, 2011)



O sofrimento dos moradores da região que tiveram suas plantações alagadas com as chuvas e as inundações tematiza a preocupação social sintonizada com a consciência de seu papel enquanto cantador. A toada torna-se, neste caso, uma via de denúncia social, seja convidando os ouvintes a solidarizarem-se uns com os outros, seja colocando-se como impotente diante da tragédia humana. Pondo-se à escuta do som mais profundo que ecoa da voz do eu lírico ouve-se a súplica e o clamor às forças divinas alegorizadas nas figuras de “Deus” e “Jesus”, dada à incapacidade de mudar a situação diante do abandono dos Governos Federais e Estaduais, alvos presumidamente certos, mas omitidos nas canções.

A chuva, elemento antitético presente em muitas expressões textuais nordestinas, é apresentada na toada acima como elemento que reproduz a imagem da calamidade, a partir do uso do vocábulo “enchente”. A mesma imagem é possível ser notada na toada que segue:

Dei uma volta na baixada  
Eu voltei com medo  
Porque ta ruim pra viver  
É água pra todo lado  
Não tem nada pra parar de chover  
Eu vi muito lavrador chorando  
Ah meu Deus o que é que posso fazer.  
(Toada 4, Bumba-meu-Boi da Floresta, 2011)

Diante da calamidade a atitude do cantador na primeira toada é sentir pena, na segunda é sentir medo. Ambos os sentimentos remetem à passividade, resignação e até mesmo culpa, visto que o clamor a Deus na segunda aparece conjugado ao sentimento de responsabilidade de fazer algo para mudar a situação.

Para essa região descrita nas toadas acima, a Baixada Maranhense, área predominantemente rural, o período da chuva é recebido com muita alegria pelos moradores ribeirinhos. Estes aproveitam os lagos inundados para a pesca e a abundância da água para o cultivo. Além disso, faz-se importante destacar que

No contexto da Baixada, há o predomínio de população afrodescendente e mestiça, muitas áreas quilombolas e os indicadores sociais confirmam a insuficiência de políticas públicas, agudizando-se a precária condição de vida na região, como resultante da alta concentração de terra e de renda. (Instituto Baixada, 2013)

Desta maneira, as atividades econômicas nessa região estão concentradas no setor agrícola, de baixo impacto para o desenvolvimento econômico, predominando as atividades de subsistência. Daí, presume-se a

dificuldade em se manter as pessoas na zona rural, motivando o deslocamento do campo para a cidade ou para a periferia da capital do estado. Talvez, por isso, a voz poética nas duas toadas mantenha distância do objeto de que fala, como se o eu poético não fizesse parte do lugar.

Entretanto, o regime irregular das chuvas pode causar danos. Os agricultores pobres, sem medida protetora contra as inundações e enchentes, entregam, literalmente, o trabalho e a sobrevivência nas mãos de Deus e ignoram que políticas de planejamento urbano e de controle de ocupação das áreas, tratamento de esgotos e da poluição difusa rural são medidas humanas que solucionariam grande parte dos problemas.

Fugindo da tradição dos versos que centralizam a seca como tema das canções do nordeste, as duas toadas dos grupos de bois da baixada maranhense tratam de posicionar de forma antitética a abundância de água como a fonte de angústia, de desespero, desamparo e desterro. A chuva abraça o significante da crueldade opressora, diante da qual o homem já não pode lutar.

Preso às razões divinas e insondáveis, retrato da forte religiosidade que o conduz, o cantador alimenta a representação do outro, que também é dele, com esperança, conformismo e resignação. Sua voz resvala sobre o pequeno e lamenta o abandono, a falta de moradia e a plantação perdida. Tece, desta maneira, a imagem do seu povo, sofrido, mas resistente. Seu tom é de desencanto e fatalismo, este que, para Benjamin (1994), se origina na “inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz.” (p. 225), o que revela a identificação afetiva dos derrotados com o ponto de vista dos vencedores da história.

O efeito alienante da ideologia e a adesão afetiva aos vencedores produzem, assim, o primeiro fundamento da tristeza. Como vítima passiva diante da natureza, inconscientemente, dá razão aos vencedores históricos que, na disputa por terras, verbas e benefícios, impuseram a ordem escravocrata (num primeiro momento) e latifundiária.

Interessante observar que a figura do colonizador, dono da fazenda, no bumba-meu-boi é representado pelo amo, que, como já se sabe, também é o cantador. Relação paradoxal em que ora se apresenta como subalterno, ora como colonizador ressalta a dupla e controversa identidade que o envolve na

compreensão da representação que faz de si. Ao mesmo tempo em que se coloca como líder bom, generoso e vitorioso coloca-se como súdito fiel, devotado e selvagem.

O espaço social em que vive também é ponto importante para o discurso afirmativo que se identifica. A representação da comunidade e do espaço sugere a cena de pertencimento ao lugar. A intimidade entre o cantador, o boi e a comunidade denotam como esses elementos podem se confundir, muitas vezes, num só corpo, ou numa mesma substância, dado que um e outro marcam a identidade local e a história de luta da comunidade:

Maioba, minha querida Maioba  
Eu tenho orgulho de dizer  
Tu és meu torrão  
Na tua terra eu nasci  
Vou cumprindo a tua sina  
Cantando toadas pra ti  
Em 2004, teu povo me aprovou  
E na sombra da mangueira  
Mostro o meu valor  
Hoje faço parte desse família guerreira  
Agradeço de coração nação maiobeira.  
(Toada 10, Bumba-meu-boi da Maioba, 2012)

Cantador, boi e comunidade sofrem e lutam para ultrapassar as barreiras e vencerem juntos. Há, portanto, em registro o enlace do eu-poético com o que faz, com o que é e com o que representa.

Maioba, nome da região e da comunidade de origem do boi, é homenageada na canção. Ligam-se ao termo noções de afetividade: “querida”, de grandeza: “nação maiobeira” e de firmeza: “tu és o meu torrão”. As pessoas que fazem parte da comunidade são representadas em expressões como: “nação” e “povo”, o que demonstra ainda mais o peso que é conferido à irmandade, demonstrando como é forte a ligação entre o lugar e o artista.

Esta ligação se torna visível no segundo verso. Motivo para se orgulhar, a região é agora a terra de nascimento, lugar onde ele cumpre sua “sina”, seu compromisso. Neste sentido, o vocábulo “terra” assume toda a carga semântica da vida do poeta popular. É nesse pedaço de chão, nesse “torrão”, que ele canta toadas para a Maioba.

O jogo constante entre a primeira e a segunda pessoa recupera as imagens do objeto da homenagem e revela a autoimagem de um sujeito afetuoso,

comprometido com o que faz, devotado à comunidade que o aceitou desde 2004 (data que marca o início do seu trabalho como cantador frente àquele grupo). Reconhecer-se como igual aos outros e do outro como igual a si é também forma de fortalecer os laços de solidariedade e de identidade que sustentam a brincadeira.

Fruto de um imaginário poético simples, a Maioba é representada pelo cantador como um lugar de descanso, de paz, como descreve o verso: “E na sombra da mangueira”, que o aceitou. Agora, cantador que faz parte da “família guerreira” faz sua homenagem em forma de agradecimento expondo-se ao público e mostrando como é bom cantador.

A base construtiva da toada lida gira em torno das imagens do lugar. E não se pode deixar de notar a construção de um eu relacionado diretamente a sua terra. O tom é de alegria e de graça, por se sentir agradecido por fazer parte daquele grupo. Mas o cantador também pode expressar representar os laços sociais que mantém com a comunidade a partir da imagem do boi.

Meu touro é forte  
Derrubou Maioba  
Arrasou Iguaíba e já quebrou a Pindoba  
É pra contrário saber  
Mostra matraca que é pro povo ver  
O meu batalhão já é tradição  
Nos festejo de São Pedro, São Marçal e São João  
(Toada 4, Bumba-meu-boi da Madre Deus, 2011)

Mesmo diante da ausência explícita do pronome “eu”, o eu-lírico comparece com os pronomes possessivos para designar-se. Na imagem do boi, trazido aqui como “touro”, ele constrói sua autorrepresentação. Essa escolha não se dá por acaso. O touro, segundo a sabedoria popular, é diferente do boi porque não sofreu a castração tal como o boi. Seus testículos estão intactos e por isso pode cruzar com as vacas e multiplicar o rebanho. O boi é usado em outros serviços, como arar a terra, por exemplo.

A palavra carrega, portanto, o estereótipo do macho reprodutor que é confirmada pelo adjetivo “forte”, no primeiro verso. Os outros versos seguem acertando a premissa do primeiro verso. Os verbos “derrubou”, “arrasou”, “quebrou” se erguem sob o signo da briga, da luta e do combate, que acaba por humanizar o boi. Por isso, a evocação semântica dos termos relacionados ao combate. As designações “Maioba”, “Iguaíba” e “Pindoba” referem-se aos bumba-meu-bois

destas comunidades. A personalização do boi, por sua vez, produz um efeito de comunhão entre sujeitos, sejam eles o cantador ou os próprios brincantes, e o objeto.

Ainda que aponte sua provocação a outros bois – “contrário” – o cantador assume a existência do outro como um ser que possui identidade e história, atualizando-o sempre que deseja provocar ou provar sua grandiosidade. Assim, descontentamento, revolta, violência e sofrimento são temas que servem a autorrepresentação da figura do cantador. Seja na provocação a outros bois, como forma de afirmar-se como o melhor cantador, seja nas imagens da luta para vencer as dificuldades impostas pela vida, sugerindo a elaboração de uma autoimagem vitoriosa:

Eu formei trincheira  
Do Jenipapeiro  
La vai Boi da Maioba  
Touro verdadeiro  
Te arreda da frente cantador  
Este ano eu não quero baixaria  
Por cima do vento com a toada e melodia  
Em cima da terra  
Eu dou show de tropeada e de harmonia.  
(Toada 3, Bumba-meu-boi da Maioba, 2012)

A identificação do grupo ao qual pertence o eu-lírico se apresenta nomeado na toada: “Lá vai Boi da Maioba”. O processo de construção da sua autoimagem parte dos seus feitos enquanto cantador superior, que tal qual um comandante de guerra, “forma trincheira”, uma fortificação de campanha militar. A referência ao Jenipapeiro, árvore muito comum na região da Maioba, identifica o lugar.

Esses elementos que guiam o imaginário social do cantador estão inseridos na base da construção da sua imagem. Seus valores e todos os outros aspectos positivos ligados a ele, como nos versos: “touro verdadeiro”, “eu dou show de tropeada e de harmonia” se estabelecem a partir da representação que o boi tem na memória coletiva e no imaginário social.

### 3.2 Representação do sagrado

Qualquer tentativa de compreender a representação do cantador nas toadas remete à ideia daquilo que há de fundamental na relação dele com o divino, o sagrado e o religioso, visto que por meio dessa perspectiva religiosa entram em cena modos particulares de ver, de discernir, de aprender, de compreender, de entender e de olhar a vida. Há uma maneira particular de construir o mundo.

Essa construção, entretanto, extrapola os limites do senso comum e se diferencia dele, vinculando-se diretamente a uma perspectiva religiosa, haja vista que o senso comum se exhibe

como simples aceitação do mundo, dos seus objetos e dos seus processos exatamente como se apresentam, como parecem ser e o desejo de atuar sobre esse mundo de forma a dirigi-lo para seus propósitos práticos, dominá-lo ou, na medida em que isto se torna impossível, ajustar-se a ele. (GEERTZ, p. 82, 1989)

enquanto que a perspectiva religiosa

se move além das realidades da vida cotidiana em direção a outras mais amplas, que as corrigem e completam, e sua preocupação definidora não é a ação sobre essas realidades mais amplas, mas sua aceitação, a fé nelas. (Geertz, p. 82, 1989)

Neste sentido, manter-se vivo e saudável para comandar a brincadeira é a marca do ser fortemente regido pelos poderes santos. A relação com o sagrado sintetiza o *ethos* do cantador e sua visão de mundo, apresentando-se numa demonstração clara de como a crença e a prática religiosa podem oferecer um estado emocionalmente convincente de verdade para uma condição de vida que lhe foi imposta como inalterável. Neste sentido é que estilo de vida particular e metafísica confrontam-se e confirmam-se mutuamente, sustentando a autoridade do cantador.

Mulher é luz  
A chama da procriação  
Mulher de José no Jardim do Éden  
Foi companheira de Adão  
O que seria do mundo sem o teu ventre mulher  
A genitora de Jesus de Nazaré  
Nossa Senhora a Virgem da Conceição  
Ela me dá forças pra comandar meu batalhão  
(Toada 07, Bumba-meu-boi da Madre Deus, 2012)

Ao tratar da mulher, por exemplo, foi preciso compará-la a termos como “luz”, “Maria”, “genitora” sempre fazendo referências ao modelo de mulher e mãe cristão. Percebe-se que as menções ao mundo religioso – mulher de José, Jardim do Éden, Adão, Jesus de Nazaré, Nossa Senhora Virgem da Conceição – modelam e induzem o compromisso de comandar o grupo. Retomando o mito da criação e fazendo alusão às figuras de Adão e Eva, a visão de mundo do cantador aponta para a representação de imagens que constituem uma vida idealmente adaptada e convincente. A frase afirmativa, sem uso de um artigo definido, universaliza o termo “mulher” e engendra a relação entre a figura de Eva e de Nossa Senhora da Conceição. É verdadeiro o estado das coisas no mundo e a ratificação disso na toada também reforça a relação com religiosidade, com a fé e com a ordem que rege o cantador.

Outras representações se vinculam à imagem da mulher: procriadora, companheira do homem, genitora... sempre relacionando a condição feminina a referências cristãs. Destaca-se que o dia de Nossa Senhora da Conceição é comemorado na cidade de São Luís com grande festa. Neste dia, feriado na cidade, acontecem missas e procissões à padroeira do local. Este dia também é festejado nos terreiros de umbanda espalhados pela região.

O que o eu-lírico nos diz de si nessa toada? Além de verter homenagens a sua divindade protetora, ele reconhece que a força para “comandar o batalhão” provém da sua relação com o divino. E assim o faz em quase todas as composições.

Boi urrou vaqueirada  
Cinco horas da manhã  
A ilha inteira tremeu  
Abalou encantaria<sup>24</sup>  
Contrário se escondeu  
Cantador saiu correndo  
Com o urro que o meu boi deu  
São mais de trinta anos  
Que a boiada da Floresta  
Pede paz em nosso país  
Apolônio quem criou

---

<sup>24</sup> Segundo Ferretti (2008) o termo encantaria é usado em terreiros de mina, religião de matriz africana muito praticada dos estados do Maranhão e Pará. Pode também ser encontrado nos salões de curadores ou pajés. Refere-se a uma categoria de seres espirituais recebidos em transe mediúnico que não podem ser observados diretamente ou que se acredita poderem ser vistos, ouvidos ou sentidos em sonho, em vigília por videntes ou médiuns.

Essa turma boa e feliz  
Nosso boi Paz do Brasil  
É orgulho de São Luís  
Às seis horas da manhã  
A hora que o sol apareceu  
A noite só se espalhou  
Na hora que o boi gemeu  
Contrário saiu correndo  
Pedra do morro desceu  
Foi um gemido forte  
Que a mata escureceu  
Eu vou contar a verdade  
Que aconteceu em dois estados  
Que doeu meu coração  
E no complexo de Pedrinhas  
Em São Luís do Maranhão  
Preso degolaram preso  
Foi a maior rebelião  
Também no Rio de Janeiro  
Houve grande confusão  
A polícia e a Marinha  
Pra acabar com tudo isso  
Invadiu o Morro do Alemão  
Digo Adeus moça não chora  
Digo Adeus que eu já vou  
Vou levar meu batalhão  
São João foi quem mandou  
Que Jesus lhe abençoe  
Como me abençoou  
Aqui vai ficar a marca  
Do nosso reproduzidor  
Pra contrário respeitar  
E ficar sabendo  
Que aqui Floresta passou.  
(Toada 15, Bumba-meu-boi da Floresta, 2011)

Uma das toadas mais longas do *corpus* escolhido para análise, essa canção foi dividida em seis partes.

Na primeira, que vai até o verso “com o urro que o meu boi deu”, o cantador enaltece a força do boi e conclama os brincantes, chamando-os de “vaqueirada”. As marcas de tempo e espaço vêm explícitos em “cinco horas da manhã” e “ilha”. Ainda é início da manhã, e desde cedo, no romper da aurora, que anuncia um novo dia, o boi mostra sua força. A imagem do tempo reflete o começo do dia e representa o início da brincadeira. É de novo o mesmo boi que retorna para fazer a Ilha de São Luís tremer e dançar.

Os verbos no passado asseveram a narratividade do eu-poético sobre acontecimentos guardados na memória, como comprovado em outros momentos da canção. Tremer, abalar, esconder-se, sair correndo assoalham a força que o urro do



boi dá. A própria imagem do boi urrando revela a chegada triunfal daquele grupo, encerrando assim a primeira parte da toada.

A segunda parte que se inicia com o verso “São mais de trinta anos” e vai até “É orgulho de São Luís” trata da imagem do boi da Floresta e de sua missão enquanto tal. A revelação do tempo encaminha o sentido à tradição que se cumpre. O nome do cantador e fundador do grupo aparece (“Apolônio”), assim como o nome do boi (“Paz do Brasil”).

A terceira parte retoma a primeira, a partir do verso “Às seis horas da manhã”. O tempo passa, e o sol aparece porque a madrugada se foi completamente com o gemido do boi, que tem domínio sobre a natureza (“Pedra do morro desceu”, “a mata escureceu”) e sobre outro boi (“Contrário saiu correndo”).

Na quarta parte, o relato narrativo continua. O eu-poético se debruça sobre o sofrimento da guerra entre criminosos de dois estados do Brasil. Consciente do que acontece dentro e fora do seu estado, o cantador estabelece um vínculo afetivo “que doeu meu coração” com os homens presos no complexo de Pedrinhas, presídio estadual, situado a 15 Km da capital São Luís e com os homens que vivem no Morro do Alemão no Rio de Janeiro.

O relato em tom penoso sofre um corte a partir do verso “digo adeus moça não chora”. A quinta parte da toada vem em tom de despedida e a autorrepresentação se manifesta na voz de um eu poético responsável, obediente e abençoado. É neste ponto que resvala a relação com o sagrado na toada. Delineiam-se as figuras emblemáticas do cristianismo (“São João” e “Jesus”) que, de certo modo, regem e protegem a brincadeira.

Para encerrar, retoma o signo do poder e da força, com a marca que fica do reprodutor, do touro forte e respeitado que é o Bumba-meu-boi da Floresta.

Nota-se que o sentido do compromisso está no laço do devoto no momento do encontro com o que ele considera como sagrado. O eu lírico assume a verdade de uma realidade que se apresenta por meio de uma atividade simbólica que é a religião. Em meio à mistura de símbolos, mitos e ritos, várias crenças e origens se entrelaçam e dão forma ao sistema cultural produzido, intensificado e, de certa maneira, tornado inviolável pelo cantador e sua autoridade persuasiva.

No caso específico dessa toada, o comportamento convincente de que o boi da Floresta é o melhor; portanto, seu cantador também, é legitimado pelas

figuras de São João e Jesus. A referência aos entes sagrados e celestiais é reforçada pela representação do cantador, ao mesmo tempo em que a reforçam. A figura de Jesus é recorrente em muitas toadas e dá a clara visão do quanto a imagem do humano que também é divino é importante para o sentimento de devoção.

Há na mente dos desvalidos uma relação tácita com uma força superior (Deus, a Providência); relação que no sincretismo religioso, se desdobra em várias entidades anímicas, dotadas de energia e intencionalidade, como os santos, os espíritos celestes, os espíritos infernais, os mortos; e assimila ao mesmo panteão os ídolos provindos da comunicação de massas ou, eventualmente, as pessoas mais prestigiadas no interior da sociedade. (BOSI, 2002, p. 325)

A detecção da presença dos símbolos sagrados nas toadas oferecem também caminhos para se analisar as concepções que ordenam a existência. A identidade é marcada pela reiterada presença das divindades. É a presença do signo do campo semântico religioso que diz aos fiéis que a toada é em louvor, portanto, seu tom pode ser de súplica e/ ou de reconhecimento pelos favores prestados.

**Meu senhor meu São João**

Eu vou fazer um pedido pra você  
Quando meu avô morrer  
Não **leve ele pro céu** de uma vez  
Bote **dentro da igreja**  
Quando eu vir pra minha terra  
Eu ainda quero ver.  
(Toada Boi da Floresta – 2011 – Faixa 06)

Reúne Vaquejada  
Soprei meu apito  
Eu vou reunir meu batalhão  
**Com a força divina**  
**E meu senhor São João**  
Eu vou guarnicê a boiada da Floresta  
Pra fazer tremer o chão.  
(Toada do Boi da Floresta – 2011 – faixa 01)

Levando em consideração que a noção de que “a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana” (GEERTZ, 1989, p. 67), pode-se dizer que o aparecimento de nomes e símbolos sagrados nas composições refletem noções,

experiências e ideias de um sujeito que se apoia na devoção para reforçar o compromisso emocional. A toada sugere que, para além do mundano, existe a prerrogativa de que os entes celestiais orientam a conduta humana com fidelidade, dando fundamento às ações humanas no contexto da existência.

É relevante observar que a presença do mito nas toadas fornece ao contexto da brincadeira reforço a institucionalização social e à racionalização dos privilégios do cantador.

Nas toadas que seguem, a estrela guia, ilumina, reflete e inspira. Relacionada à magia, a figura da estrela guia sugere uma intimidade do poeta com a mística estrela que guiou os três magos ao local de nascimento de Jesus, ao próprio Cristo no mundo<sup>25</sup> ou à lançã<sup>26</sup>. Traduz-se, desta maneira, como uma forma de enfrentar os problemas e as dificuldades da vida, de orientar o caos ou aquilo com o qual já não se pode lidar pela incapacidade de entender ou de construir.

Vou saudar a **estrela guia**  
Que me ilumina refletindo sua magia  
Ela é quem me traz inspiração  
Pra cantar todo ano pra São Pedro e São João  
No mês de junho poeira vai levantar  
Coração bate mais forte  
Faz o corpo arrepiar  
Madre Deus essa é minha paixão  
Extravasa a alegria junto com meu batalhão  
(Madre Deus – 2012 – faixa 05)

**Estrela do Oriente** me proteja  
Na minha luta com o esplendo de minha luz  
E a todo este povo que preza Maracanã  
Como o dia de reis magos para visitar Jesus (??)  
(Boi de Maracanã – 2012 – Faixa 04)

Os símbolos sagrados expressam a atmosfera que circunda o mundo e a vida do cantador e “a imagem do real acaba sendo parte da realidade”. (BOSI, 2002, p. 259). Num outro momento, essa modelação e indução se associam com a qualidade do boi:

Tudo posso naquele que me fortalece  
**Jesus Cristo** está querendo tudo acontece

---

<sup>25</sup> Para os cristãos, a estrela também é o símbolo de Cristo no mundo. “Eu sou a luz do mundo, quem me segue não andaré em trevas, mas terá a luz da vida.” (Jo 8.12)

<sup>26</sup> A estrela do oriente é o símbolo de lançã, entidade da Umbanda.

Eu estou cantando pra **São Pedro, São Marçal e São João**  
Vem ver meu batalhão  
**O boi da Madre Deus é tradição**  
(Boi da Madre Deus – 2012 – Faixa 11)

O uso do pronome indefinido “tudo” sugere a ideia de totalidade e é repetido em dois versos seguidos. No primeiro retoma a passagem bíblica registrada em Filipenses (4:13), comumente interpretada como o enfrentamento de todos os problemas da vida com a força que é gerada em Cristo. A mensagem de Cristo como entidade poderosa, capaz de intervir no destino humano corrobora para a autoimagem de devoto que segue a tradição, que louva os três santos do mês junino, o que, portanto, o faz merecedor do aval da vitória.

A prova de devoção é um sacrifício que confere à construção uma autoimagem animada e motivada. O poeta vê o bumba-meu-boi como símbolo de alguma verdade transcendental e se vê capaz de praticar a devoção porque se sente dependente do símbolo sagrado. Só é possível ser bom cantador, um bom líder, um bom homem ou um boi protegido se louvar e respeitar as entidades sagradas. Delas depende, muitas vezes, sua capacidade de inspiração, de enfrentar as dificuldades de se manter a tradição e de se manter sempre sensível às coisas do mundo.

Todo esse sacrifício espontâneo e sublime encaminha a análise na direção da elaboração de uma imagem heroica. Reproduz-se o mito sacrificial alencariano a respeito dos vencidos, que repete o esquema feudalizante de interpretação da história brasileira: o colonizador dominador e o colonizado dedicado, evidenciando como as práticas sociais e culturais se enraizaram no tempo e no espaço, formando ideologias e expressões simbólicas e destacando a existência da relação íntima entre as representações sociais.

No tocante à representação da resistência por meio da fé diante do sofrimento, da vida e de seus contratempos, compreende-se o olhar do sagrado a partir do pensamento de que

os símbolos religiosos oferecem uma garantia cósmica não apenas para a sua capacidade de compreender o mundo, mas também para que, compreendendo-o, deem precisão a seu sentimento, uma definição às suas emoções que lhes permita suportá-lo, soturna ou alegremente, implacável ou cavalheirescamente” (Geertz, 1989, p. 77)

e também, do entendimento e da existência de uma lacuna entre o que é e como deveria ser, um fenômeno bem resumido nesta toada:

É **Veleiro Grande**  
Cuidado com a **pedra de Itacolomi**  
E  **touro negro** anda sobre a maresia  
**Benzeiro Grande** eu sempre canto pra ti  
Morro branco de areia da praia do Carimã  
De lá avistei a **sereia da Baía de Cumã**  
Contrário a tua profecia sempre falha  
Por mim tu não ganha medalha  
Ser contra mim leva a pior  
Vontade e realidade enganam a gente  
São duas coisas diferentes  
Se tu és bom, **Deus** é melhor  
Só vou morrer depois de 2040  
Pisando firme nesse chão  
Cantando boi pra São João  
(Boi de Maracanã – 2012 – faixa 13)

Antes de mudar o assunto, a toada evoca em seis versos os encantados que circulam pelas religiões de matriz africana: “Veleiro Grande”, “Pedra de Itacolomi”, “Touro negro”, “Benzeiro grande”, “Sereia da baía de Cumã” e que, portanto, caracterizam-na como um louvor, um canto semelhante aos entoados a santos, entidades e/ou encantados reverenciadas pelas doutrinas de religião afro-maranhense.

A evocação às forças da natureza se faz presente na toada ao se constatar que a “Pedra de Itacolomi” refere-se a uma pedra mística que segundo o imaginário popular maranhense acredita assumir contornos e formas, podendo, inclusive, materializar-se. O touro negro que anda sobre a maresia faz alusão direta ao mito do Rei Sebastião, rei português, desaparecido durante a batalha de Alcácer-Quibir que virou um touro negro encantado nas terras dos Lençóis Maranhenses. A referência às ondas furiosas do mar, provocadas pela força do touro, é indicada pelo termo “banzeiro grande”.

Na segunda parte da toada, a partir do sétimo verso, o eu lírico dialoga com “contrário”, termo usado para se reportar a outro boi. O termo “profecia” atribui à fala do outro uma atmosfera mística, de adivinhação, prenúncio ou presságio, neste caso, negativo, já que o cantador que dá voz à toada é protegido por Deus e só vai morrer depois de 2040.

Refletindo sobre a própria diversidade religiosa existente no país, as toadas cujo tema faz referência aos santos e entidades religiosas reproduzem imagens de um cantador comprometido com o legado de seus ancestrais, sejam eles portugueses - com a expressão das figuras cristãs, estabelecidas pelo cristianismo no século XVI -, índios - com a expressão dos ritos e entidades ligadas à pajelança e à natureza - ou negros - com a expressão de elementos das religiões africanas. Estes últimos, escravizados, como se sabe, tiveram seus cultos misturados aos ritos católicos na tentativa de recuperar a mística da pátria distante.

Nos estados do Maranhão, do Piauí e do Amazonas é comum encontrar terreiros de tambor de mina, religião de matriz africana muito difundida que utiliza as encantarias como forma de culto. Para muitos cantadores de boi, a ligação com essa vertente religiosa é importante, chegando a dançar nos terreiros antes das apresentações para que possam pedir permissão e proteção.

Observa-se que o elemento religioso está presente como um arranjo que manifesta um inconsciente coletivo. A própria figura do boi sacrificado no auto parece corresponder ao sacrifício de Jesus e seu caráter sagrado. Esse sincretismo declara-se como uma característica positiva na composição das toadas, pois a partir dele muitos símbolos, mitos e ritos do catolicismo somam-se harmonicamente às encantarias dos terreiros afro-maranhenses, nos quais, orixás e voduns jêje/ nagô, “nobres”, “gentis”, entidades brasileiras como caboclos, índios e seres da mitologia indígena como mãe d’água, curupira e muitos outros se exibem, naturalizando-se essa prática dentro do bumba-meu-boi.

Segundo Ferretti (2008, p. 10),

Muitos grupos de Boi atualmente que adotaram estrutura de empresa nasceram como promessa de seus fundadores em momentos de aflição e todos são batizados [...] Mas o boi do Maranhão tem também uma relação muito estreita com encantados e certo número deles foi organizado para atender a um desejo deles anunciado em sonho ou em vigília ou para pagar uma promessa feita a um deles.

Estas considerações reiteram a causa da perceptível semelhança existente entre os cantos e doutrinas entoadas a santos dos cultos católicos e entidades e encantados dos cultos africanos. Neste sentido, ganha destaque a aura de seriedade moral que toma conta da figura do boi deixando entrever uma

autorrepresentação do cantador como corajoso devoto que tem sua conduta humana orientada pelos poderes míticos, como bem ilustra a toada que segue:

Pindaré tem um segredo  
Só quem tem sangue do fazendeiro é que pode explicar  
Lá na sede aparece o vaqueiro  
Dançando na frente do touro  
E com o chapéu enorme e um apito no peito  
Cantando boi da ponteira de ouro  
Pandeiro toca sozinho  
E se escuta o queimar da fogueira  
Mamãe que me falou que a força do boi  
Tá firmado lá na Ponta D'areia.”  
(Toada 6, Bumba-meu-boi de Pindaré, 2010)

As lendas e os mitos que circulam no imaginário popular, seja maranhense ou brasileiro, são substância de muitas toadas. Manifestações do folclore que são, esses elementos sustentam a unidade que aglutina todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro e reconhecer isso é essencial para que se compreenda cada vez mais as vozes que ressoam nas composições e seus destinatários, o momento de suas falas e, principalmente, o lugar de onde ecoam.

### 3.3 Representação da paixão

Mesmo nas toadas carregadas pelo tom passional, os cantadores, em geral, se põem como consoladores. Algumas canções apresentam as sutilezas inerentes às relações amorosas e, portanto, trazem para o cerne da questão o tema da separação, evidenciando a força que emerge da paixão. Entretanto, disfarçado sob o signo da paixão, da saudade ou da despedida, o sujeito traduz-se como ele mesmo o tema de sua composição. Há a presença marcante do ego que se coloca em posição superior, deixando ver que são eles mesmos quem se expõem com tal paixão e importância.

Eu já vou  
Saindo devagar  
Vou levando meu batalhão  
Já brinquei no seu terreiro  
Satisfiz o seu desejo  
Consolei teu coração  
Maioba está em festa com o povão  
Brincando, dançando, pedindo bis  
Pelos 400 anos que completou minha São Luís  
(Toada do Boi da Maioba – 2012 – faixa 16)

Na toada que segue, o narrador/ amo se despede de um interlocutor, figura aqui equivalente a uma mulher, presente pelo uso do pronome demonstrativo, uma hora em 2ª, outra em 3ª pessoa do singular. A utilização dos termos “seu terreiro”, “seu desejo”, “seu coração” refere-se a um interlocutor cuja voz não se faz presente, mas pressupõe o desejo atrelado ao sofrimento, a ponto de ter que ser consolado.

Desfocado o desejo em nome da autorrepresentação positiva do cantador, é possível encontrar a sinalização do compromisso. A relação entre os dois interlocutores na toada está centralizada no dever cumprido, na obrigação, no pacto, tal qual o que persiste entre o boi e a comunidade, entre o cantador e o boi ou entre o cantador e a comunidade, fato que é reiterado nos três últimos versos.

Observa-se que o tema passional é tecido a partir das construções semânticas relativas à despedida, à saudade e à paixão. Temos um sujeito na iminência da separação, contudo não se assiste a uma cena de dor ou sofrimento, ao contrário, na sua verdade sobre as coisas, quem sentirá a perda será seu interlocutor. Para o cantador, a separação não lhe parece negativa, visto que cumpriu com sua obrigação.

#### 3.4 Outros desvelamentos analíticos

A autorrepresentação do sujeito cantador também aparece em produções como a toada 01 do Boi de Maracanã (2012):

**De um lado** sou cantador  
**Do outro sou** meu próprio fã  
Ainda sou fiel boieiro  
Não vou deixar Maracanã  
O meu canto pra todo mundo faz bem  
Tanto pra quem gosta  
E pra quem não gosta também.

Ao manifestar como vive e como se vê, o eu-lírico manifesta consciência de dois polos possíveis - “de um lado sou”/ “do outro sou” - para sua autoimagem. Uma como cantador, como produtor e estrela do espetáculo que encena, outro como fã dele mesmo. O uso da palavra “fã” revela intenção de se posicionar como astro ou como artista que merece destaque, o que é reiterado nos três últimos versos, ao



destacar que seu canto faz bem pra quem gosta ou não do seu grupo, nesse caso específico, do Boi de Maracanã.

Interessante observar como, em muitos casos, as toadas podem ser afetadas pela indústria de consumo. O uso de termos como “fã” e “show” demonstra como é poderoso o modo de interferência da cultura de massa no que se refere, sobretudo, à percepção da realidade.

Sobre esse atravessamento da cultura de massa na cultura popular, Bosi (2008) explica que

[...] tanto do ponto de vista histórico quanto do funcional, a cultura popular pode atravessar a cultura de massa tomando seus elementos e transfigurando esse cotidiano em arte. Ela pode assimilar novos significados em um fluxo contínuo e dialético. (BOSI, 2008, p.80)

É relevante apontar a ação que incide a cultura de massa sobre o cantador. Bosi (2002), em suas reflexões sobre a cultura brasileira, constata que não existe uma unidade e/ ou uniformidade na cultura brasileira, assim como em nenhuma sociedade moderna, que aglutine todas as manifestações materiais e espirituais do povo. O reconhecimento do plural é essencial para se compreender a cultura como herança de valores e objetos compartilhados pelo grupo humano supostamente coeso.

Portanto, o homem cantador, “pobre suburbano”, que ainda não foi de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna, ocupa uma imbricação íntima com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo favorecidos pela indústria cultural e pela cultura de consumo. “A relação íntima entre cultura clássica e status social desapareceu na sociedade contemporânea” (BOSI, 2002, p. 310), bastando ao homem ser conhecido, popular e admirado.

Por isso, a revelação de uma *persona* narcísica é um elemento presente nas toadas. Centrado em si mesmo como se estivesse de frente a um espelho, o cantador vislumbra sua própria imagem e, num misto de vaidade e autoamor, representa o que é pelo que não é. Desta maneira, o espelhamento funciona como estímulo ao desejo de ser distinguível dos demais, de obter uma particularidade que o revele diferente e melhor que outros cantadores:

Eu estou preocupado com a Ilha  
No que diz respeito a cantoria  
Tem cantor que não sabe fazer toada  
Canta dos outros pra poder participar  
E não respeita a nossa historia  
Quem não tem memória desocupa o lugar  
Eles não têm capacidade de competir com Maracanã  
Por isso que a coroa é bela  
Só quem usa ela  
É o Guriatã.  
(Toada do Boi de Maracanã 2012 – faixa 02).

O contexto de uma sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito influencia a composição de toadas como:

É boi, é boi  
Tu não sabe quem eu sou  
Te balança no terreiro  
[...]  
Tu esturra galheiro  
Como fez na beija-flor  
(Toada 17, Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2012)

Numa referência clara ao tema do desfile da escola de samba carioca Beija-Flor em 2012, quando vários grupos de bumba-meu-boi do Maranhão lá estiveram presentes, a toada demonstra como o avanço da cultura midiática serve para afirmar a tendência à visibilidade narcísica dos sujeitos. A mídia, a televisão e as redes sociais - com toda a sua atmosfera confessional e psicanalítica - assumem muito bem essa tarefa e se ocupam cada dia mais em tornar o que é privado visível, em tornar intimidade em espetáculo e na exploração do “ser celebridade”.

Como produto da lógica da cultura de massa, o sujeito se percebe e atua como sujeito midiático, por isso também o seu jogo com as estratégias da provocação a outros grupos para se autorrepresentar como melhor. Na toada que segue, o grupo, num processo metonímico, é representado pela expressão “tribo guerreira”. A referência ao índio, um dos personagens que fazem parte do cordão da brincadeira, percorre toda a composição, como assinala os verbos “levantar” e “balançar” e as expressões “bater o pé firme no chão”, “arco e flecha na mão”. As indicações do campo semântico que envolvem a figura do índio servem para abalizar o tom provocativo presentes nas três últimas estrofes.

Levanta **índio maroto**  
Levanta **tribo guerreira**  
Levanta e vem balançar  
Quero ver levantar poeira  
Seu diretor é **índio brabo**  
Bate o pé firme no chão  
Eu quero ver diretor  
**De arco e flecha na mão**  
Quando eu cheguei no terreiro  
A poeira levantou  
Eu gritei arrocha, arrocha  
Foi aí que o bicho pegou  
Seu diretor preste atenção  
Repara que eu to te avisando  
O que é bom se copia  
Por aí tão me copiando  
Talento a gente não compra  
Ele nasce dentro do peito  
Quem é bom não precisa tempero  
Quem é bom já nasce feito  
(Toada 5, Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé, 2012)

Atente-se para o uso de expressões como “arrocha” e “bicho pegou”, próprias do uso coloquial, mantendo as designações de motivação e de acontecimento de algo fenomenal, respectivamente. As expressões antecipam o tom de aviso e conselho das próximas estrofes que finalizam, então, a toada com a assertiva de que o cantador tem sido imitado por outros que, mesmo possuindo condições materiais melhores (“talento a gente não compra”), não possuem o dom (“ele nasce dentro do peito”). O sujeito poético investe na relação afetiva com o uso do vocábulo “peito” que sugere a ligação imediata ao coração e ao amor, opondo-se, assim, à relação financeira que incide a outros grupos.

As relações de afetividade nas toadas dizem sobre melancolia, amor, saudade... e apontam para o desejo sempre crescente de autoexposição. Esta, por sua vez, se transforma numa possibilidade de voz. A ocorrência da 1ª pessoa mascara elementos produzidos seja pela cultura de massa, midiática ou popular, e mesmo contando sobre a sua vida, o eu lírico é capaz de elaborar um texto artístico.

A partir do que foi analisado até aqui, pode-se dizer que a leitura das toadas como um fenômeno literário leva à leitura de um fenômeno histórico e social. A autorrepresentação tende a reproduzir a produção, a distribuição econômica e as relações de poder do mundo político e social em que o cantador se vê inserido. Essa compreensão por parte do eu lírico sobre a realidade econômica se manifesta em toadas como:

Com onze anos comecei cantar  
Uma latinha machucada foi o meu maracá  
Eu não usava toalha e nem vidro de mel  
Mas já tinha umas meninas pra segurar meu chapéu  
Hoje estou firme no meu batalhão  
Cantador só tem valor nos festejos do senhor São João.  
(Toada 8, Bumba-meu-boi de Maracanã, 2012)

Neste caso, o resgate da infância e a referência à latinha machucada revelam o lugar de fala de alguém que manteve a tradição com esforço. O poeta fala da sua história como cantador, ainda criança, usando latinha machucada no lugar do maracá. Ressalta-se que o maracá é o instrumento usado somente pelo cantador, funciona como uma espécie de símbolo da liderança, marca o ritmo das batidas dos outros instrumentos, como matracas e pandeirões. Outros elementos também conferem poder ao cantador: a toalha e o vidro de mel.

A presença do maracá nas canções é constante. O instrumento, como já mencionado, é utilizado somente pelo cantador para marcar o ritmo da toada. A reprodução constante dessa imagem obedece a uma necessidade interna da brincadeira. É por meio da maracá que o sujeito se destaca dos demais e é percebido pelo outro como alguém de poder:

Sacudi meu maracá  
O clarão da lua resplandeceu  
Grande sinal que no céu apareceu  
Anunciando que a Madre Divina guarniceu  
(Toada 1, Bumba-meu-boi da Madre Deus, 2011)

A presença feminina é marcada na toada do Boi de Maracanã como aquelas que seguram o chapéu. As mulheres têm conquistado cada vez mais espaço dentro do bumba-meu-boi. Na década de 1960, assumiam papéis secundários, eram mutucas, caboclas rajadas, mas nunca dançavam no cordão. Acompanhavam, confeccionavam roupas e adereços, guardavam chapéus, bebidas, instrumentos ou ficavam na torcida. Nas décadas de 1970 e 1980 passam a ser incluídas e disputam o mesmo espaço com os homens, assumem responsabilidades na produção, na diretoria e podem ser brincantes no cordão, vaqueiras e até amas. Entretanto, ainda é comum encontrá-las executando papéis na preparação da brincadeira, acompanhando os brincantes dando suporte – as mutucas – ou performatizando o indígena – as índias. Algumas vezes, em número menor,

completam outros grupos de brincantes, como vaqueiros, caboclos-de-pena ou de fita, matraqueiros e outros.

Ainda na canção, é notável que, ao traçar um trajeto de sua história, seu passado e seu presente, o eu lírico que representa o amo do bumba-meu-boi de Maracanã demonstra que apesar de sua luta, seu valor, enquanto cantador, só se manifesta durante os festejos de São João. Fora dessa época ele não tem muita notoriedade, o que reitera nossa análise na perspectiva e no desejo de ser valorizado e notado pelo outro.

As escolhas do compositor relançam o olhar para a sua vida prática e para a sua história. Os significantes, as metáforas e as evocações torcem e se contorcem com o próprio movimento de construção da poesia, na qual sentenças e frases aparentemente independentes, isoladas e incoerentes cruzam passado, memória, tradição, presente, desejos e esperança. Tem-se um sujeito que com sua poesia é capaz de captar a experiência daquilo que é compartilhado pela comunidade silenciada. No instante em que a construção poética se faz toada, ele – cantador – fala com sua própria voz, fala por si mesmo e se reconhece como pertencente à comunidade que representa.

Nomes, símbolos e referências saltam nas toadas como força de expressão. Os lugares-comuns, os clichês e a simplicidade da linguagem revelam a encarnação do ponto de vista comungado pelo grupo social. As tradições, as crenças e os saberes são claramente expostos na própria superfície do texto, sobretudo porque o eu lírico se reconhece como agente autêntico da história e da tradição do bumba-meu-boi. Seus julgamentos sobre o que é ser um bom cantador declaram como estima as origens, ao mesmo tempo em que quer se posicionar e se inscrever no mundo de tantas transformações culturais e sociais. Aquilo que foge dos padrões como a “firmeza no cantar”, o respeito pela história dos outros bois, a honestidade, a humildade, por exemplo, é julgado e apontado nas toadas como inautêntico e motivo de chacota.

Identifica-se o discurso do colonizado em expressões do tipo “valente”, “guerreiro”, como na toada:

Sou índio **guerreiro**  
Eu sou **valente**  
Eu sou vencedor  
Ôh na chegada no terreiro

A poesia levantou  
Danço, gingo, balanço e canto assim  
**Eu sou floresta**, eu sou floresta sim senhor.  
(Toada 11, Bumba-meu-boi da Floresta, 2011)

As imagens do índio evidenciam a luta, a diferença e a marca daquele que precisou, e ainda precisa, combater para conquistar seu espaço dentro do corpo social. Assim, a fala do cantador ressurgem em metáforas que sugerem a figura do índio como um herói, tal como a literatura canônica por muito tempo tem apresentado.

Essas traduções dos discursos hegemônicos e não-hegemônicos nas toadas são perceptíveis pelo uso constante das metáforas que se referem à luta, ao combate ou à guerra, visto que estas se remetem a questões que se encontram no âmbito daquilo que é essencial ao sujeito cantador. Sua posição enquanto sujeito social se articula às

[...] práticas e valores alternativos que estão incrustados no tão frequentemente avariado, fragmentário, estorvado ou ocluído trabalho das minorias; tendo sido coagido a uma posição de sujeito negativa e genérica, o indivíduo oprimido a transforma em uma posição coletiva positiva. (BHABHA, 1998, p. 315)

A ideia de comunidade que agrega conceitos, valores e domínios próprios oferece à imagem do cantador elementos que revelam sua consciência de classe e de identidade. Ao se declarar metonimicamente pertencente a uma determinada agremiação de bumba-meu-boi: “eu sou floresta”, o cantador rompe a ideia de homogeneidade entre os grupos, diferenciando-se dos outros cantadores por ser melhor, por ser mais aceito, por ter o boi mais bonito, ou mais rico. É como se a identificação declarada a um determinado boi automaticamente denotasse a recusa por qualquer outra agremiação.

Pode-se dizer que toda essa noção de comunidade que circula entre os cantadores de bumba-meu-boi é sintoma dos antagonismos provocados pela modernidade. O espaço metropolitano é reorganizado e a comunidade se torna o território das minorias, lugar privilegiado para a significação do direito de dizer, de subverter e de transgredir. A autorrepresentação por meio da identificação e da descrição da comunidade deixa ver a autoidentidade como um processo de

conhecimento sobre as diferenças culturais, os mecanismos políticos e os descompassos sociais.

Desta forma, entre as imagens de autoconsciência, representando em sua fala poética a voz da comunidade a que ele pertence pelas vias de um discurso de engajamento social, dramatizando seja o sofrimento dos silenciados na prisão ou dos que vivem no sofrimento pelo excesso de chuva, por exemplo, e as imagens que o poeta projeta sobre si mesmo, é possível a identificação de subjetividades plurais significantes para a compreensão do processo de criação poética.

Diante de um sujeito que produz aquilo que canta, nota-se que valores são rompidos e confirmados nas canções, institucionalizando-se a cultura maranhense a partir da identificação com aquilo que é contemporâneo. Mesmo que o texto mimetize estereótipos já reconhecidos social e culturalmente, evoca a postura crítico-reflexiva do cantador e suas intenções disfarçadas pela autorrepresentação.

Tomadas como autênticas representações de um grupo social subalterno, as toadas delatam e reinventam posições de resistência, revertendo-se em discurso produzido pelo popular que resiste ao que está imposto por uma cultura de elite e que reivindica seu lugar de oposição à cultura dominante.

Nas toadas, os signos possuem correspondência íntima com os referentes. São elementos que circulam no imaginário do povo e no cotidiano de quem faz o bumba-meu-boi. Os tons que regem as composições alcançam graus de expressividade visíveis na dança, no bater das matracas, dos pandeirões ou de qualquer outro instrumento. O boi, a comunidade, os elementos sagrados, os espaços e muitos outros componentes são motivos para a autorrepresentação de uma identidade polivalente.

Patenteando modos de ser, de viver, de pensar e de falar de sua formação social, o sujeito-cantador se articula e se exprime por meio de lugares, tempos e modos diferenciados de um poeta que manteve proximidade com a vida acadêmica ou que tenha sido consagrado pela academia. Assume “caráter difuso, mesclado intimamente com toda vida psicológica e social do povo.” (BOSI, 2002, p. 320)

Quando **eu chego** na **fogueira**  
Que **vejo** meu **batalhão glomerar**

Pra mim é um dos grande **prazer**  
E eu fico entusiasmado  
Me **lembrando**  
Do presente  
E tenho a recordação do **passado**

**Essa** brincadeira  
**Nunca** perdeu seu direito  
Em todo lugar que chega  
Nunca teve preconceito  
E porque todos filho tem suas graça  
E não existe um bonito sem defeito

Reúne vaqueirada reúne  
Com a força do pai poderoso, Jesus e Nossa Senhora  
Eu tô reunindo porque chegou minha hora  
E a turma da Liberdade tem seu nome na história  
(Toada 2, Bumba-meu-boi da Liberdade, s/a)

A toada, marcada pelo uso da primeira pessoa, apresenta os ingredientes do texto que fala de si. O eu lírico em primeira pessoa se manifesta logo nos primeiros versos, revelando-se menos nas outras estrofes. Os verbos que compõem os primeiros versos: “chegar”, “ver”, “glomerar” (aglomerar) sugerem o movimento da reunida dos brincantes para a apresentação e trazem como acompanhantes termos como “fogueira” e “batalhão” que, ao lado de “prazer”, marcam o campo semântico da festa do bumba-meu-boi. Para o cantador, o prazer e o entusiasmo de fazer a brincadeira estão ligados às lembranças.

O uso do verbo “lembrar” no lugar de “pensar” parece ter sido proposital. “Pensar”, apesar de ser o mais adequado, já que se trata do “presente”, não teria o mesmo efeito de devir e transformação, ao que tudo indica, pretendida pelo eu poético. Portanto, é o verbo “lembrar” que ajusta os sentidos construídos com base nos termos “presente”, “recordação” e “passado”.

A recordação do passado é o mote para representar o outro, que nesse caso é a própria brincadeira. A segunda estrofe resgata o sentido de reivindicação do bumba-meu-boi. Ao utilizar o termo “essa”, o cantador se refere explicitamente ao boi da Liberdade, comparando-o aos outros bois que, no passado, como já se sabe, perderam seus direitos de se apresentarem em alguns espaços e sofreram preconceito. Não se sabe ao certo até que ponto o boi da Liberdade não (“nunca”) sofreu preconceito. Os registros históricos pesquisados sobre o bumba-meu-boi não fazem nenhuma referência a este grupo especificamente, ao contrário deixam claro, que todos sofreram algum tipo de proibição e repressão até os anos de 1960, como contata Barros (2005), em sua pesquisa:



[...] Fato é que não serão poucas as proibições ao bumba-meu-boi no Maranhão, bem como seu afastamento do centro das cidades, especialmente da capital, São Luís: a barbárie deveria afastar-se da civilização. Tal festa frequentemente se apresentava fora da ordem e dos padrões da sociedade ideal pretendida pelas elites locais [...] quando, Flávio Bezerra, então Chefe de Polícia, baixou uma Portaria “afim de evitar ocorrências desagradáveis durante os festejos” juninos, “para evitar perturbação da ordem e tranquilidade publicas”. (BARROS, 2005)

A partir do que foi tratado até aqui se pode inferir que inventando uma realidade desejada, o eu lírico fala de si e das mudanças geradas pela experiência. Esta fornece os elementos para a mistura do eu lírico com o próprio cantador.



# *Considerações Finais*

“Adeus moça não chora”, expressão muito utilizada pelos cantadores de bumba-meu-boi, serve aqui para concluir esta pesquisa. Depois de ter “brincado nesse terreiro”, terreno teórico fértil que pode suscitar ainda muitas e outras interpretações, finalizo este trabalho que procurou apontar as representações de si feitas pelo cantador em suas toadas.

Está na hora, está no tempo, e esse é o momento que rege a brincadeira: o presente. A festa consuma-se como a celebração do momento presente. Consagrou-se o instante, reiterando o passado, por meio dos mitos, das lendas e dos ritos. No presente está contido o passado que retorna todos os anos e assim mostrou-se como a representação dos mundos pode ser reatualizada num retorno cíclico, transmitido de geração a geração.

Obedeci ao ritual, tal como o cantador: parti da história do bumba-meu-boi, traçando seu perfil cultural, relacionando-o à cultura de massa e contextualizando o cantador e as toadas na festa que é o bumba-meu-boi do Maranhão. E seguindo a sequência, fui percorrendo o entendimento dos valores da pós-modernidade, a vocalidade, o corpo e as representações da cultura popular nas canções até chegar ao estudo da imagem de si.

Buscando sustentar, em certa medida, a identidade das vozes que falam, evidenciei a obediência às regras e ao ordenamento da brincadeira, visto que estes revelam o compromisso, que por sua vez, deve ser recompensado pelos poderes divinos que a regem. Destaquei a importância dada pelo poeta-cantador à evocação dos santos protetores, de Jesus ou de Deus, para representar-se como alguém que cumpre ordens ou como alguém que tem seu destino guiado pela intuição ou poderes divinos.

O que se pode dizer, ao final desta pesquisa, é que, situado no tempo histórico que se pode chamar de pós-modernidade, esse sujeito preserva as tradições e a elas estão vinculados os ritos, os mitos, as práticas sociais e culturais que fundamentam a brincadeira. Enraizado num tempo ancestral, sintoniza-se com ideologias e expressões simbólicas do presente de forma a se relacionar intimamente com sua realidade efetiva.

As toadas tomadas para análise revelaram a emergência constante da voz do poeta popular registrada em 1ª pessoa. Deu-se, desta maneira, um passo à

frente ao tratamento sobre o tema que sempre esteve posicionado à parte no contexto dos estudos literários.

Cabe ressaltar que este registro em 1ª pessoa nas canções é gerado pela própria estrutura social na qual se encontra inserido o sujeito- cantador. Mesmo afastado e distante da cultura erudita ou universitária, mantém-se em constante contato com a cultura de massa e alcança seu lugar de ser individual pela sua autoridade pessoal e exibicionismo. Seu eu se mostra claramente nas canções, por isso foi figura-chave que sustentou as análises.

Propus-me à investigação da intenção do texto de forma cruzada à intenção do autor e à intenção do leitor, pois entende-se que o texto possui as suas verdades independentemente das verdades de seu autor. Segundo Eco (2010)

O funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação (ECO, 2010, p. 2)

Neste sentido, o texto relaciona-se com a intenção primeira explicitada por Eco (2010), seu sentido literal, o sentido mínimo expresso pelo texto e expande-se a infinitas possibilidades de interpretação e intenções. Como objeto de múltiplas significações, o texto bifurca-se em duas formas de interpretação: as coerentes e as marginais. Entre essas duas formas os graus de certeza e de incerteza são tênues e relativos. Eco (2010), entretanto, fixa-se no sentido literal como ponto de partida e deixa claro que a significação de um texto está relacionada aos leitores, sujeitos receptores, não podendo ser controlada pela intenção do autor, nem pelo possível contexto da origem.

A significação de um texto é mutante, visto que este é uma tessitura de fios, pontos e nós de sentido. Diferenciando a interpretação de um texto do uso que se pode fazer dele, Eco (2010) orienta o ato de leitura como a busca das estratégias que constituem o texto internamente, problematizando sobre a intenção do texto e não do leitor. Como cooperação ativa entre leitor e texto, o processo interpretativo fornece as matizes da intenção do texto que não são reveladas pela superfície textual. A intenção do texto, entretanto, só existe porque também existe a leitura do leitor. Parte do leitor a iniciativa em se conjecturar sobre o texto.

Seguindo esta lógica de avaliação dos textos, descobre-se que situações nas quais as pessoas interagem em categorias, posições e lugares, levam indivíduos a substituírem seus significados subjetivos por modos de vida experimentados, portanto as toadas tendem a materializar uma forma de viver e a trazer um modelo específico de pensar sob essa ótica.

Desenvolvendo uma espécie de carisma, na acepção teológica cristã da palavra<sup>27</sup>, a liderança do cantador pode carregar conteúdos políticos, mas também, podem aproximá-lo da celebridade e da popularidade. Aparece no mês de junho, época em que o bumba-meu-boi está em evidência, mas quase que desaparece nos outros meses do ano, mantendo sua visibilidade apenas na comunidade e nas poucas apresentações que surgem fora do período junino.

Com onze anos comecei cantar  
Uma latinha machucada foi o meu maracá  
Eu não usava toalha e nem vidro de mel  
Mas já tinha umas meninas pra segurar meu chapéu  
Hoje estou firme no meu batalhão  
Cantador só tem valor nos festejos do senhor São João.  
(Toada 8, Bumba-meu-boi de Maracanã, 2012)

A tarefa de analisar as toadas como atividades sociais num mundo social equivale à tarefa de descobrir. Mesmo que neste processo muito ainda se perca, os textos revelam verdades sobre coisas apreendidas naturalmente pelo cantador, fatos que são reconhecidos por eles e que compõem um sistema cultural, um corpo de crenças e juízos que são compartilhados também com os membros do grupo em que vive. Mostram muito mais do que o reconhecimento das coisas do mundo por poetas simples, mas como esses homens se relacionam com esse mundo, suas atitudes, sobretudo, no que diz respeito à condução de suas vidas.

A figura de um cantador/poeta comprometido com a construção de uma identidade que lhe seja própria circula em quase todas as toadas analisadas. Observou-se, também, a presença repetida de um eu marcado por sua atuação pública. Esses aspectos constroem, por meio de uma linguagem simples, textos nos quais mundos são recriados e representados de modos viáveis, o que possibilita recuperar esses sujeitos e conhecê-los, já que segundo Amossy (2011)

---

<sup>27</sup> Relacionada com a capacidade concedida por Deus aos homens de fazer milagres.

Boa parte da atividade simbólica dos sujeitos tem por função reconstituir de modo constante a realidade do eu, oferecê-la aos outros para ratificação, para aceitar ou rejeitar as ofertas que os outros fazem da imagem que têm deles mesmos (p. 107)

Entendidas como inscrição cultural, as toadas mostraram-se como veículos de mensagens que se relacionam ao poder e ao imaginário. Sua construção parte da visão dos sujeitos cantadores, que, com suas formas de dizer, revelam ambientes, posições e a existência de representações de mundo diferentes.

As toadas com sua formação no âmbito da voz e da palavra foram focalizadas também pela importância da presença nas apresentações, do ouvir e do ver, porque acredita-se que só assim o cantador conserva e reitera o sentido do ato único de participação. Cada apresentação é única, onde são exercitadas a postura, o ritmo e a imaginação. Apesar de trabalhar aqui o recorte do texto escrito das toadas não se deixa de mencionar a importância da intensidade da presença exigida pelo texto oral e sua *performance* no momento da enunciação, como os outros sistemas semióticos que se cruzam nessa arte popular.

O trabalho com o texto escrito aponta para a captação de signos que indicam a recriação de imagens, identificando os destaques dados aos significantes e como o poeta-cantador mantém atenção sobre ele. Como “voz do rechaçado”, nas palavras de Zumthor (1993), as toadas dialogam com a poesia da pós-modernidade e sua maneira de conhecer o mundo por meio de imagens que nascem

[...] de uma operação pessoal, cujas regras heurísticas se fundamentam num sedimento de experiências mal comunicáveis como tal, inexplicáveis, injustificáveis, aprisionadas nos limites (largos ou estreitos, outra questão...) de um indivíduo vivo. (ZUMTHOR, 1993, p. 105)

Como poesia oral, as toadas reúnem a voz, fonte de energia da cultura. Sem a exigência da presença física, os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais – que se comparam à escrita – transmitem ao ouvido e podem ser codificados pela escrita (ao sofrerem o processo de transcrição), apesar de apagarem o momento e o espaço. O texto escrito, por sua vez, serve para captar os rastros deixados pela voz reiterável das *media*, ainda que se consiga captar a capacidade de criação, de confirmação e de rejeição de valores. Em outras palavras, traz a forma, mas não traz o espetáculo.

Desta feita, foi a análise das imagens textuais que serviram de base para a leitura das representações da criação e interpretação das mais diversas mensagens feitas pelo cantador e para compreender os recursos disponíveis pela língua para manter o sentido do texto.

Interessante observar que as toadas trazem em seu bojo os traços peculiares às manifestações de cultura popular: consciência do grupo, responsabilidade, referência à práxis e referência à universalidade.

Cabe ressaltar, portanto, que esta pesquisa não teve como objetivo o aprofundamento analítico dos elementos musicais e melódicos das toadas, detendo-se, conseqüentemente, nos aspectos de interesse e foco do Programa ao qual este estudo se vincula.

Como todo objeto de múltipla constituição de sentidos, sabe-se que é quase impossível se descrever completamente uma apresentação de bumba-meu-boi. O efeito das batidas de matracas, pandeirões, as coreografias de caboclos de pena, vaqueiros e índias produzem no momento da execução das toadas uma emoção inenarrável. Entretanto, este estudo permite que se valorize a mensagem discursiva por meio das quais também se constitui essa festa que é o bumba-meu-boi do Maranhão, visto que vinculados desde seu surgimento às lutas sociais, às lutas de classe, os grupos, ao longo do tempo, integraram-se como um lugar de fala de referência para os grupos populares. Foram reprimidos, controlados e censurados pelo poder durante três séculos de história, assim como foram os poetas interpretes do mundo medieval pela igreja, que via neles a falta de moral pelo divertimento.

[...] é visto como produção de bêbados, vagabundos, biscateiros, desordeiros, violentos, pobres e pretos, sem qualquer tipo de controle social. Da simpatia por seu aspecto folclórico à antipatia por seus traços culturais, o folguedo chega ao início do século XX proibido de sair dos seus terreiros para dançar em espaços não autorizados" (MARQUES, 1999, p. 174)

Preocupada em escapar da idealização desse Outro/ cantador, incorrendo na reafirmação do discurso da exclusão, a pesquisa buscou a concessão máxima da emergência da fala do Outro através de sua própria voz. Mesmo que isso não garanta a essencialidade de uma representação verdadeira. Entendeu-se, neste estudo, a autorrepresentação como uma construção discursiva que por vezes pode

mascarar uma cooptação inconsciente daquilo que quer desmascarar, entretanto revela-se como lugar em que impasses e possibilidades do eu lírico são representadas por uma voz própria.

O cantador, sujeito pertencente às camadas mais baixas da sociedade e distante dos meios acadêmicos, dentro da brincadeira, como é conhecido o Bumba-meu-boi, é capaz de representar politicamente e socialmente sua comunidade, seu povo, seu Estado ou seu país. Além disso, impõe respeito por ser ele o amo da brincadeira, é dele a voz que dá vida às composições geralmente de sua própria autoria.

Seja nos discursos do cotidiano ou nas universidades, a problematização dos aspectos de cultura popular tem se tornado um campo propício à pesquisa. A partir dessa ideia, a proposta do estudo crítico-analítico que envolve a manifestação da cultura popular e folclórica do bumba-meu-boi, tendo as toadas do folguedo como foco, foi possível se discutir sobre fenômenos literários que nascem da oralidade e se perpetuam no imaginário coletivo de um povo.

Nos dias atuais, em que o contexto globalizado tende a desfazer a ideia clássica de sociedade como um sistema bem delimitado, abrindo discussões sobre a homogeneização cultural, estudos que envolvam a pesquisa, com o que é local e particularizante, podem ajudar a entender como agem as forças, os símbolos e as representações do universo artístico humano. Ao se traçar uma linha de pensamento, direcionada pela análise da autorrepresentação do cantador nas toadas de bumba-meu-boi foi possível encontrar elementos eficientes e capazes de provocar reflexões consistentes sobre a construção do sentido do texto de expressão popular.

A linguagem aprisiona e também liberta, portanto as produções do nível das toadas abrem espaço para novas compreensões sobre a arte e a literatura como um aspecto essencial para o autoconhecimento sobre o contemporâneo. Obviamente que a simbolização e a figuração em contexto cultural serão necessariamente diferentes dos textos canônicos, mas ainda assim é possível perceber que quando a autoconsciência do compositor se volta para si mesmo, é possível ao leitor/ ouvinte entender as condições mais profundas de suas realidades, que são únicas e múltiplas. Assim, as formas pela qual a cultura se percebe, se expressa e se conhece podem ser alteradas.



A pesquisa tentou ao máximo evitar tanto o olhar do culto e ocidentalizado, de fundo colonizador, que estigmatiza e trata a cultura popular como relíquia dos povos primitivos, atrasados, subdesenvolvidos, que podem desaparecer, como também evitou o olhar romantizado que valoriza o folclore, mas ignora e recusa a relação dele com a cultura de massa e a cultura erudita, vinculado à ideia mítica do “espírito do povo”. Buscou-se encarar a manifestação como um modo de viver que implica necessidades tanto orgânicas quanto naturais.

Desta forma, tratou-se de analisar o cotidiano físico, simbólico e imaginário do bumba-meu-boi em suas toadas. O objeto ora estudado é fonte viva de teores e valores que aglutina as esferas material, espiritual e simbólica dos homens e mulheres que compõem a brincadeira.

A poesia popular que se opera nas entrelinhas das toadas de bumba-meu-boi, tal como o mundo religioso, possui algo de mágico que mistura experiência vivida e explicação do mundo e ação simbólica sobre o real. Como prática social, cumpre seu papel assim como as leis, o ensino e a religião. Juntas as toadas dizem um discurso vasto e diversificado que o cantador tem sobre si e sobre o mundo que ele canta, colocando questões, sugerindo respostas, oferecendo-se como uma palavra que seja comum a todos. Com ele está o poder da voz.

Tratar de toadas de bumba-meu-boi na academia é formalizar o lugar de um símbolo de cultura popular, oferecendo a ele critérios de análise e de interpretação sistemáticas, já que uma cultura alheia daquilo que circula pelas leituras e discussões das salas de aula pode ser vista como exótica, minoritária e marginal.

Espero ter, enfim, mostrado a importância para a compreensão dessa significativa festa popular brasileira, o bumba-meu-boi e suas toadas, sob o ponto de vista se sua rica heterogeneidade artística, e, desta maneira, abrir possibilidades que libertem nossos pontos de vista convencionais e dominantes a novos olhares que permitem mais relativizações e compreensões de ordens diferentes no mundo.



# *Referências*

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. [1903-1969]; Seleção de textos Jorge Matos Brito de Almeida. Tradução Juba Elizabeth Levy...[et al] São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “URROU” DO BOI EM ATENAS Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Estadual de Campinas. 2004.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier. Do folclore à cultura popular. **Boitatá – Revista do GT de Literatura Oral e Popular ANPOLL**. Salvador, número especial, ago./dez. 2008.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2011.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte; Itatiaia; Brasília: INL/Fundação Pró - Memória, 1982.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: EDIOURO, 1941.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Vila Rica, Brasília, INL, 1972.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**; tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARROS, A. E. A. **O Pantheon Encantado: Culturas e Heranças Étnicas na Formação de Identidade Maranhense (1937-65)**. 2007. 322f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

BARROS, Evaldo Almeida. A terra dos grandes bumbas: a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-1960). **Caderno Pós Ciências Sociais**. São Luís, v. 2 n.3 jan/jul. 2005

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7.ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v.1)

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**; tradução de Myriam Ávila [et al], Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BOSI. Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BURKE. Peter. **Cultura popular na Idade Moderna** (Europa, 1500 – 1800). Tradução: Denise Bottman. São Paulo Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

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.

CASCUDO. Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

\_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CYNTRÃO. Sylvia. **Como ler o texto poético**. Brasília: Ed. Plano, 2004.

ECO. Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRETTI, M. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. Trabalho apresentado no VI Seminário de ações integradas em Folclore. São Paulo, 2008.

GEERTZ, C. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

JAMESON. Fredric. **Pós-modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo: Loyola, 2004.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura do Bumba-meu-boi**. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

REIS, José Ribamar dos. **São João em São Luís**: o maior atrativo turístico-cultural do Maranhão. São Luís: Aquarela, 2003.

\_\_\_\_\_. **Bumba-meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

SANCHES, Abmalena Santos. Batalhão Pesado. **Caderno Pós Ciências Sociais**. São Luís, v.1, nº2, ago./dez. 2004.

SANTOS, Joelina Maria da Silva. **As toadas do bumba-meu-boi**: sobre enunciados de um gênero discursivo. Tese (doutorado) Programa de Pós Graduação em Linguística. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. 2011.

VIEIRA FILHO, Domingos. Folklore sempre. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão**. Ano V, nº 5, dezembro, 1954.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa P. Ribeiro [et al] Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

### CDS e Gravações

Bumba-meu-boi da Floresta (2006)

Bumba-meu-boi da Floresta (2011)

Bumba-meu-boi da Liberdade (2012)

Bumba-meu-boi da Madre Deus (2011)

Bumba-meu-boi da Madre Deus (2012)

Bumba-meu-boi da Maioba (2012)

Bumba-meu-boi de Axixá (2012)

Bumba-meu-boi de Maracanã (2012)

Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé (2011)

Bumba-meu-boi Unidos de Santa Fé (2012)

### Internet

[www.institutobaixada.org.br](http://www.institutobaixada.org.br) (acessado em 29/05/2013)

[www.maranhaovalefestejar.com.br](http://www.maranhaovalefestejar.com.br) (acessado em 17/01/2013)



# *Anexos*

## **Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão(Boi de Maracanã)**

Fiz esta toada, pra ti Maranhão  
Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
Eu fiz esta toada, pra ti Maranhão

Terra do babaçú  
Que a natureza cultiva  
Esta palmeira nativa  
É que me dá inspiração

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

Sereia canta na proa  
Na mata o guriatã  
Terra da pirunga doce  
E tem a gostosa pitombotã  
E todo ano, a grande festa da Jussara  
No mês de Outubro no Maracanã

No mês de Junho tem o bumba-meu-boi  
Que é festejado em louvor à São João  
O amo canta e balança o maracá  
A matraca e pandeiro  
É quem faz tremer o chão

Esta herança foi deixada por nossos avós  
Hoje cultivada por nós  
Pra compôr tua história, Maranhão

Link: <http://www.vagalume.com.br/alcione/maranhao-meu-tesouro-meu-torrao.html#ixzz2qgRfuZyM>

### **Urrou do boi (Boi do Pindaré)**

Lá vem meu boi urrando,  
subindo o vaquejador,  
deu um urro na porteira,  
meu vaqueiro se espantou,  
o gado da fazenda  
com isso se levantou.  
Urrou, urrou, urrou, urrou  
meu novilho brasileiro  
que a natureza criou  
Boa noite meu povo  
Que vieram aqui me ver  
Com essa brincadeira  
Trazendo grande prazer  
Salve grandes e pequenos  
Este é meu dever  
Saí pra cantar boi bonito pro povo ver

São João mandou  
Que é pra mim fazer  
Que é de minha obrigação  
Eu amostrar meu saber  
Urrou, urrou, urrou, urrou  
meu novilho brasileiro  
que a natureza criou

Viva Jesus de Nazaré  
E a Virgem da Conceição  
Viva o Boi de pindaré  
Com todo seu batalhão  
São Pedro e São Marçal  
E meu senhor São João  
Viva as armadas de guerra  
Viva o chefe da nação  
Viva a estrela do dia  
São Cosme e São Damião

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

<http://letras.mus.br/a-quatro-vozes/1657189/>



**Se não existisse o sol (Chagas, Boi da Maioba)**

Se não existisse o sol  
Como seria pra terra se aquecer  
E se não existisse o mar  
Como seria pra natureza sobreviver

Se não existisse o luar  
O homem viveria na escuridão  
Mas como existe tudo isso meu povo  
Eu vou guarnecer meu batalhão de novo

<http://www.youtube.com/watch?v=lhtD2JGm2ig&hd=1>

### CORPUS DA PESQUISA

Nº	GRUPO	ANO	NOME DO CD	TRANS-CRIZAÇÃO	TOADAS ANALISADAS	Total de toadas
1	Madre Deus	2011	SEM NOME	Ok	1,2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 16	11
		2012	SEM NOME	Ok	2, 4, 5, 7, 11, 13, 14, 15, 16	09
2	Maracanã	2012	Seleção de Ouro 2012	Ok	1, 2, 4, 5, 7, 8, 13, 14, 15, 17	10
3	Maioba	2012	SEM NOME	Ok	1, 2, 3, 4, 6, 8, 10, 16	08
4	Santa Fé	2011	Matança de Terreiro	Ok	2, 4, 6, 7	04
		2012	Balança Terreiro. São Luís 400 anos.	Ok	1, 4, 5, 8, 13, 17	06
5	Floresta	2012	SEM NOME	Ok	5, 6, 11	03
		2011	Floresta querida	Ok	1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15	12
6	Pindaré	2010	SEM NOME	Ok	4, 6, 10	03
7	Leonardo/ Liberdade	2012	Boi da Liberdade. Mestre Leonardo.	Ok	1, 2, 3, 4, 7, 15	06
8	Axixá	2012	Mulher O poder de encanto nas toadas do boi de Axixá	Ok	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11	08
Total	8 grupos					80

1, 2, 3 - sotaque de matraca, ou da Ilha  
 4,5,6 - sotaque de pandeirão, baixada ou pindaré  
 7, 8 - sotaque de zabumba  
 9 - sotaque costa-de-mão  
 10 - sotaque de orquestra