

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
MINTER UFC/UFMA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

A IDENTIDADE DISCURSIVA DAS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI DA MAIOBA

**NILCE HELENA MARQUES DOS SANTOS
ORIENTADOR: PROF. DR. NELSON BARROS DA COSTA**



**Fortaleza
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NILCE HELENA MARQUES DOS SANTOS

A IDENTIDADE DISCURSIVA DAS TOADAS DO BUMBA-MEU-BOI DA MAIOBA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Fortaleza

2009

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

Nilce Helena Marques dos Santos

BANCA EXAMINADORA

Profº. Dr. Nelson Barros da Costa – Universidade Federal do Ceará

(Orientador)

Profº. Dr. Antonio Luciano Pontes – Universidade Estadual do Ceará

(Examinadora)

Profª. Drª. Sandra Maia Farias Vasconcelos – Universidade Federal do Maranhão

(Examinador)

Profª. Drª. Maria do Socorro da Silva Aragão – Universidade Federal do Ceará

(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em ___/___/ 2009

Aos meus pais: José Nilson e Francisca Chaves

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor, Deus e Pai, pela intervenção, pelo imenso amor e poder revelados, por ter me dado condições para continuar essa jornada. Sem Ele nada seria possível

Aos meus pais, José Nilson e Francisca Chaves, por tudo o que são e significam na minha vida, pela formação, amor, coragem e fé

A minha irmã Nilsa, pelo incentivo e desejo de vitória

Ao Prof. Dr. Nelson Barros da Costa, pela sábia orientação, pela disponibilidade, compromisso, dedicação, calma e paciência: exemplo de pessoa e de profissional

À Elizabeth, pela irrestrita colaboração e confiança. Por acreditar e fazer com que fosse possível a concretização desse trabalho

À Sagamor, por seu otimismo, carinho e credibilidade

À Zuleica e Cibele, por terem me acolhido durante a minha estada em Fortaleza

À Ana Maria, Paula e Marília, pela amizade, apoio e incentivo constante

À Maria de Nazaré Mochel, pela imensurável ajuda quanto ao acesso ao boi da Maioba

Ao presidente José Inaldo, pela gentileza e cordialidade

Aos cantadores Chagas, Marcos e Samuel, por serem tão acessíveis

A toda comunidade da Maioba, pelo apoio e energia positiva

A todos que, à sua maneira, contribuíram para que eu chegasse até aqui.

*“Se não existisse o sol
Como seria para terra se aquecer
Se não existisse o luar
Como seria para a natureza sobreviver
Se não existisse o luar
O homem viveria na escuridão
Mas como existe tudo isso meu povo
Eu vou guarnicê meu batalhão de novo.”*

Se não existisse o sol – Chagas

RESUMO

Este trabalho pretende analisar toadas do bumba-meu-boi da Maioba enquanto prática discursiva, tendo como base a orientação dada por Dominique Maingueneau para a Análise do discurso francesa. Apresentamos algumas categorias como: prática discursiva, posicionamento, investimentos genérico, lingüístico, cenográfico e ético, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas enfocadas por Dominique Maingueneau. Embasamo-nos ainda nos estudos feitos por Nelson Barros da Costa para as categorias de gestos enunciativos, identidade externa, interna e posicional, nas orientações de Stuart Hall para o conceito de identidade. Em seguida revisitamos o contexto do bumba-meu-boi na cultura popular, suas possíveis origens, o auto, a dinâmica de apresentação, as especificidades do folguedo no Maranhão, com ênfase na religiosidade, no ritual e nos sotaques e, ainda, um breve histórico do bumba-meu-boi da Maioba. Buscamos caracterizar, através de aspectos textual-discursivos, a identidade externa, a identidade posicional e a identidade interna do bumba-meu-boi da Maioba, visando com isso, obter uma compreensão mais ampla da construção da identidade discursiva desse grupo, enquanto manifestação popular, cultural, mas, principalmente, enquanto prática discursiva.

Palavras-chave: Prática discursiva. Canção – toada. Bumba-meu-boi. Maioba. Identidade.

RESUMÉE

Ce travail prétend analyser les toadas du bumba-meu-boi du Maioba comme une pratique discursive, prenant comme base l'orientation donnée par Dominique Maingueneau pour l'Analyse du discours française. Nous avons présenté des catégories tels que: pratique discursives, positionnement, investissement générique, linguistique, scénographique et éthique, les rapports intertextuels, interdiscursives et metadiscursives, montrées par Maingueneau. Nous nous sommes appuyées encore dans les études de Nelson Barros da Costa, par les catégories des gestes énonciatives, identités extérieur, intérieur et positionnel, et de Stuart Hall par le concept d'identité. Ensuite, nous retournons au contexte du bumba-meu-boi dans la culture populaire, ses origines possibles, l'« auto », la dynamique de la représentation, les spécificités des fêtes du Maranhão, avec emphase dans la religiosité, le rituel et l'accent, et, encore, un bref historique du bumba-meu-boi du Maioba. Nous avons cherché caractériser parmi les aspects textuels-discursives, l'identité extérieur, l'identité positionnel et l'identité intérieur du bumba-meu-boi du Maioba, visant avec ça obtenir une compréhension plus large de la construction de l'identité discursive du groupe, comme une expression populaire, culturelle, mais, notamment, comme pratique discursive.

Mots-clè: Pratique discursive. Chanson-toada. Bumba-meu-boi. Maioba. Identité.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	–	Imagem de São João.....	61
Figura 2	–	Imagem de São Pedro.....	62
Fotografia 1	–	Boi da Maioba.....	67
Fotografia 2	–	Caboclos de Fita e Caboclos de Pena.....	68
Fotografia 3	–	Cerimônia de Morte.....	77
Fotografia 4	–	Ensaio redondo.....	86
Fotografia 5	–	Batalhão pesado da Maioba.....	87
Fotografia 6	–	Comunidade da Maioba.....	88
Fotografia 7	–	Pandeirões.....	89
Fotografia 8	–	Cantador da Maioba, Chagas.....	90

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
CAPÍTULO I - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	
1.1 A análise do discurso.....	17
1.1.1 A proposta de Dominique Maingueneau.....	21
1.1.1.1 <i>Prática discursiva, posicionamento e investimento genérico.....</i>	<i>24</i>
1.1.1.2 <i>Investimento lingüístico.....</i>	<i>26</i>
1.1.1.3 <i>Investimento cenográfico.....</i>	<i>27</i>
1.1.1.4 <i>Investimento ético (ethos).....</i>	<i>29</i>
1.1.1.5 <i>Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas.....</i>	<i>32</i>
1.2 Outros conceitos.....	35
1.2.1 Gestos enunciativos.....	35
1.2.2 O gênero canção.....	38
1.2.3 Identidade e cultura sob a perspectiva de Stuart Hall.....	41
CAPÍTULO II - QUESTIONAMENTOS E METODOLOGIA	
2.1 Questionamentos.....	46
2.2 Metodologia.....	46
CAPÍTULO III – SOBRE O BUMBA-MEU-BOI	
3.1 O Bumba-meu-boi.....	51
3.2 O bumba-boi no contexto da cultura popular brasileira.....	52
3.3 O bumba-meu-boi do Maranhão: algumas especificidades.....	58
3.3.1 Religiosidade.....	59
3.3.2 Ritual.....	64
3.3.3 Sotaques.....	80
3.4 O bumba-meu-boi da Maioba.....	83
CAPÍTULO IV – ANÁLISE DAS TOADAS	
4.1 Identidade externa.....	93
4.2 Identidade posicional.....	107
4.3 Identidade interna.....	124
4.3.1 Cena de enunciação.....	124
4.3.2 Memória.....	129
4.3.3 Metadiscurso.....	134

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
REFERÊNCIAS.....	149
APÊNDICE.....	153
ANEXOS.....	168

APRESENTAÇÃO

O bumba-meu-boi continua sendo uma das principais manifestações culturais do Maranhão, o que explica o interesse (ainda tímido) de estudiosos e pesquisadores que se empenham não só em diagnosticar e entender os aspectos culturais, históricos e sociais dessa manifestação popular, mas também na conscientização de sua importância para a cultura e para a história do povo maranhense.

Contudo, apesar desse interesse acerca do bumba-meu-boi, nota-se que os trabalhos relativos ao tema estão centrados, em sua maioria, na área de Ciências Sociais e Comunicação, especialmente no domínio da Antropologia, como se pode observar em alguns títulos:

Em *Bumba-meu-boi no Maranhão* (1983), Américo Azevedo Neto revela estudos cuidadosos e pesquisa sobre o bumba-meu-boi maranhense, fazendo referências às várias facetas dessa manifestação cultural, como a classificação da brincadeira em sotaques, grupos e subgrupos, a trajetória do boi – ensaios, batizado, apresentações e morte –, suas características, enfatizando o tema do auto e o processo mítico do bumba-meu-boi no Maranhão, as tendências atuais decorrentes de fatores sociais, tradição e autenticidade, além de trazer um *Pequeno Dicionário de Bumba-meu-boi do Maranhão*. (AZEVEDO NETO, 1983).

Na obra *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão*, Maria Michol Pinho de Carvalho (1995), adotando o método de observação participante em sua estratégia de trabalho, direciona seu objeto de estudo à questão da tradição e modernidade do bumba-meu-boi do Maranhão, elegendo dois grupos importantes de bumba-boi a serem analisados: o *bumba-meu-boi de São João Batista*, do bairro suburbano da Floresta, e o *de Maracanã*, do povoado de Maracanã. A autora procura situar o bumba-boi sob os enfoques da religiosidade e da cultura popular, detalhando todo o ciclo da festa – ensaios, batizado, apresentações públicas, auto e morte - e finaliza com um levantamento de valiosas e interessantes questões sobre a atual situação e o destino do bumba-boi maranhense. (CARVALHO, 1995).

Em *Tu contas! Eu conto!* (1986), Maria do Socorro Araújo caracteriza o significado do bumba-meu-boi como expressão da cultura popular e, ao mesmo tempo, como um lazer institucionalizado, que interfere no processo de formação da consciência de classe. A autora, valendo-se de uma pesquisa realizada num bairro periférico da cidade, denominado Madre de Deus – escolhido por ser um dos mais antigos e tradicionais na expressão da cultura

popular –, constata, através de depoimentos registrados *in loco* a evolução histórica do “boi” e sua significação na vida do povo, fazendo um paralelo entre o lazer popular e o lazer fabricado. (ARAÚJO, 1986).

Há trabalhos voltados especificamente para um grupo e/ou comunidade discursiva de bumba-meu-boi, como é o caso do bumba-meu-boi da Maioba, por exemplo:

Maiobas do meu coração: capítulos de maranhensidade (2005), artigo de José Ribamar Sousa dos Reis, publicado no Jornal Pequeno, em que o autor faz remissão à Maioba nominando-a de Maiobas, pois são diversas Maiobas, que, no período junino se transformam em um gigante terreiro para preparar e apresentar o seu maior espetáculo popular – o bumba-boi. O autor, com seu saudosismo, ainda relembra alguns pregões dessas Maiobas e faz um resumo da trajetória histórica do bumba-meu-boi da Maioba. (REIS, 2000).

Em *Uma “flânerie”¹ no lombo do boi da Maioba: refletindo a tradição/modernidade na cultura popular maranhense* (2005), Adriano Farias Rios, considerando o bumba-meu-boi um fenômeno da cultura popular que pode ser visto enquanto objeto de reflexão para análise da relação tradição e modernidade, pois a festa é constituída por elementos “tradicionais característicos” e elementos ditos “modernos”. Entre o tradicional e o moderno, o autor faz um resgate histórico do boi da Maioba, buscando demonstrar como os brincantes do boi agem com e pela sociedade numa espécie de “flânerie” pelo passado e presente. Nessa reconstrução do mundo há uma junção do passado com o presente, num processo de inclusão, exclusão e permanência de determinados elementos que permite a tradicionalização do moderno e a modernização da tradição. (RIOS, 2005).

Vê-se também que a linguagem nas toadas do bumba-meu-boi tem sido tema de pesquisas científicas, contudo, citaremos apenas a que consideramos mais pertinente para a presente pesquisa, por encontrarem-se diretamente relacionadas ao estudo aqui proposto:

Organização discursiva da festa do bumba-meu-boi no Maranhão (2004), de Deline Maria Fonseca Assunção, dissertação de mestrado. A autora analisa a organização discursiva das toadas de grupos tradicionais de bumba-meu-boi do Maranhão, com sotaque de zabumba, de matraca e de orquestra, focalizando seus aspectos textual-discursivos à luz dos

¹ Alusão que o autor faz aos textos de Walter Benjamin quando este se refere ao poeta Charles Baudelaire como um “flâneur”, como aquele que passeia pela cidade, observando atentamente os conflitos, as contradições e transformações da vida moderna (especificamente a Paris do século XIX). Ao mesmo tempo, o “flâneur” expõe-se aos choques do mundo sensível que são mais intensos na modernidade. Para Benjamin, este passeio pela cidade apresenta-se como possibilidade de um retorno ao passado, à história como busca de uma identidade. Algo semelhante acontece no Bumba-meu-boi, posto que ao fazer a sua “flânerie” (vadiagem, no francês literal) pela cidade, o boi transita entre o passado e o presente expondo em suas toadas, indumentária e mesmo no couro do boi as inquietações do homem moderno. (RIOS, 2005, p. 73-74).

princípios teóricos propostos por Dominique Maingueneau para a Análise do Discurso francesa. Assunção, revisitando o contexto discursivo, cultural e histórico do bumba-meu-boi, faz referências à origem, ao auto, às lendas, à relação deste folguedo com as religiões católica e afrobrasileira, ao ritual da festa e a seqüência de toadas que caracterizam o ritual de apresentação dos grupos de bois, interpretando discursivamente as simbologias presentes nas toadas. E apresenta uma análise das semelhanças e das diversidades existentes entre os sotaques de zabumba, de matraca e de orquestra com o propósito de caracterizá-los como posicionamentos diversos no mesmo campo discursivo. (ASSUNÇÃO, 2004).

De acordo com o exposto acima, percebemos que os estudos sobre o bumba-meu-boi, em sua maioria, estão voltados para os aspectos antropológicos, sócio-históricos e culturais, e possuem relevância para a compreensão dessa manifestação popular, particularmente, de sua fase atual. E que estudos relacionados às toadas do bumba-meu-boi não são tão numerosos e completos que não necessitem de novas leituras, principalmente no que concerne ao campo da Linguística. O trabalho de Assunção (2004), ao contemplar o aspecto textual-discursivo da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, é o que oferece maior contribuição à nossa pesquisa uma vez que a referida autora trabalha com espaço discursivo de três posicionamentos distintos (sotaque de zabumba, sotaque de matraca e sotaque de orquestra), um dos quais é adotado pelo grupo que pretendemos analisar. Além disso, é a partir da mesma perspectiva teórica (Análise do Discurso) que abordaremos as toadas do bumba-meu-boi da Maioba, de sotaque de matraca.

O bumba-meu-boi é uma manifestação cultural popular que trabalha com os signos, com a linguagem na sua capacidade de representar, criar e/ou transformar, em cada momento histórico o que o homem concebe como realidade. Desse modo, o bumba-meu-boi se caracteriza como capaz de significar, isto é, de produzir significações. Ele produz uma realidade nascida da reatualização de uma memória popular que imbrica acontecimentos das mais variadas temporalidades e espacialidades, que permanece mesmo com o passar do tempo, transforma-se em uma prática discursiva que constrói e reconstrói a tradição, mesclando passado e presente, apresentando em seus quadros de conteúdo realista a vida das pessoas nos seus mais variados aspectos como o social, o cultural, o histórico, o econômico e o étnico.

Considerando a complexidade e abrangência dessa grande manifestação popular, pretendemos investigar, na produção textual-discursiva das toadas do bumba-meu-boi da Maioba, os mecanismos linguísticos que possibilitam o reconhecimento de sua construção identitária e que nos permite caracterizá-lo ao mesmo tempo como representativo do bumba-

meu-boi maranhense, como um grupo que investe em um dos posicionamentos da manifestação folclórica (sotaques), e como uma expressão singular diante de outros grupos do mesmo posicionamento da festa do bumba-meu-boi do Maranhão. Dessa forma, analisaremos não só os aspectos linguísticos, mas a comunidade discursiva da qual faz parte e a sua trajetória histórica e social, enfatizando alguns elementos que compõem o ritual da festa do bumba-meu-boi maranhense, como os ensaios, o batismo, as apresentações públicas e a “morte”.

Essa investigação se mostrou pertinente em relação às toadas tendo em vista serem estas um dos elementos essenciais para o bumba-meu-boi, uma vez que o folguedo se constitui como uma das principais expressões da cultura regional e que privilegia a linguagem na sua manifestação verbal.

Em segundo lugar, a relevância desse trabalho se deu pela possibilidade de ampliar os tipos de discurso que a Análise do Discurso se propõe a analisar, primeiro porque a toada, como gênero textual, não é muito abordada como objeto de estudo no campo científico e segundo é o fato de que o bumba-meu-boi, além de ser um dos grandes representantes da cultura popular maranhense, é também um vasto campo constituinte de discursos, não só no tocante às toadas – foco de nossa investigação – mas de todo o seu arsenal simbólico e contextual. O presente trabalho visa ainda fornecer uma contribuição para estudos sobre a Análise do Discurso e servir de subsídio para pesquisas posteriores, visto que há uma escassez de trabalhos que lidem com a análise linguístico-discursiva da manifestação folclórica em questão.

Assim, a opção pela análise de toadas do bumba-meu-boi da Maioba se deve ao fato de ser este um dos principais representantes do bumba-meu-boi do Maranhão. Dessa forma, a análise dos aspectos textual-discursivos das toadas do boi da Maioba impôs-se pelo fato de que, para percebermos a construção da identidade desse folguedo na comunidade discursiva à qual pertence, é necessário antes entendermos os conteúdos e/ou temas que as toadas sugerem, o perfil ético, a utilização de certa variedade linguística e recursos metadiscursivos, exigindo, portanto, uma abordagem científica da linguagem para explicá-las não somente como um objeto simbólico de significação, mas também como produto de uma sociedade e cultura específicas.

Com o intuito de uma melhor compreensão deste trabalho, nós o dividimos em quatro capítulos, assim definido:

O capítulo I apresenta os pressupostos teóricos que fundamentam a pesquisa, qual seja, a Análise do Discurso na proposta de Dominique Maingueneau e alguns de seus

conceitos básicos, como prática discursiva, posicionamento, investimentos genérico, linguístico, cenográfico e ético, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, além de uma revisitada a outros conceitos como gestos enunciativos, identidade externa, posicional e interna, na perspectiva de Nelson Barros da Costa, e de identidade, sob a ótica de Stuart Hall.

No capítulo II apresentamos alguns questionamentos que foram suscitados durante o processo de estudo do tema em questão e a metodologia trabalhada.

O capítulo III é dedicado ao folguedo do bumba-meu-boi. Iniciamos com uma abordagem acerca da figura do boi e sua relação com o homem. Em seguida fazemos uma contextualização desse folguedo na cultura popular brasileira, suas possíveis origens, sua dinâmica de apresentação (difere de região para região) e a lenda que originou o auto do bumba-meu-boi. Destacamos ainda algumas especificidades do bumba-meu-boi do Maranhão, enfatizando a religiosidade, o ritual e os sotaques – abordados nesta pesquisa como posicionamentos. Em seguida, fazemos um breve histórico do bumba-meu-boi da Maioba e a sua forte ligação com a comunidade da qual faz parte.

Com o intuito de investigar os aspectos textuais-discursivos das toadas do bumba-meu-boi da Maioba, no capítulo IV fazemos a análise de algumas dessas produções. Para isso dividimos esse tópico em três momentos assim definidos: identidade externa, identidade posicional e identidade interna do bumba-meu-boi da Maioba.

A photograph of a cultural festival. In the foreground, two women are wearing traditional costumes with large white masks and colorful headpieces. Behind them is a large, ornate banner with intricate patterns and colors. The background shows a crowd of people and green foliage.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 A análise do discurso

O suporte teórico norteador de nossa pesquisa é o da Análise do Discurso de linha francesa, tendência que teve início na década de 60 do século XX pela publicação do número 13 da revista *Languages*, intitulado *A análise do discurso* e de *Analyse Automatique du Discours*, de Michel Pêcheux.

Contudo, a década de 50 foi decisiva para que a Análise do Discurso se constituísse enquanto disciplina, com destaque para as obras *Discourse Analysis*², de Zellig Harris, *Essais de linguistique générale* (mais especificamente o texto *Linguistique et poétique*), de Roman Jakobson e *Problèmes de linguistique générale II* (principalmente o artigo *L'appareil formel de l'énonciation*), de Émile Benveniste.

Harris (1952 apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004), mesmo mantendo uma visão estruturalista, propõe-se a fazer uma análise mais ampla do discurso, denominada por ele de transfrástica, ou seja, uma análise que se estendia também para o enunciado e não somente para os elementos que o constituíam. Já Jakobson, indiferente às regras que organizam o sistema linguístico e considerando os *interlocutores*, afasta-se do estruturalismo saussureano, mas ainda mantém o viés estruturalista, pois concebe o processo comunicativo como um sistema cíclico, em que os seus elementos – remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código – se relacionam no seu interior. É Benveniste (1989), portanto, que vai romper com certos princípios do estruturalismo quando se propõe integrar à análise linguística a noção de subjetividade. Ele considerou o funcionamento da língua não só relacionado à sua estrutura, mas também ao ato de enunciação que a transforma em discurso. Para Benveniste (1989), as formas da língua são possibilidades que quando colocadas em funcionamento pelos falantes nos atos de enunciação se transformam em discursos – manifestação individual da enunciação.

Esse relevo dado ao papel do sujeito falante no processo de enunciação e a inscrição desse sujeito nos enunciados que ele emite, ofereceu subsídios para que muitos linguistas, principalmente na França, se dedicassem a estudar o ato da enunciação e a presença do enunciador nos enunciados.

Os estudos sobre os dispositivos enunciativos desenvolvidos por Foucault (2007) materializadas na obra *Arqueologia do Saber* (onde se destaca a noção de *formação*

² Apesar de ser considerada o marco inicial da Análise do Discurso, essa obra é restrita no sentido de que apenas aplica procedimentos de análise de unidades da língua aos enunciados. Nesse método, não há reflexão sobre a significação e as condições sócio-históricas de produção.

discursiva) também contribuíram de forma significativa para modelo atual da Análise do Discurso. Da mesma forma as reflexões feitas pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin sobre os gêneros de discurso e a natureza dialógica da atividade enunciativa. Para Bakhtin (1988) a essência da linguagem comunicativa é a enunciação ou enunciações, por ser através dela que o fenômeno da interação verbal se realiza. Essa visão vai extinguir a idéia de enunciação como um “ato individual de utilização da língua” concebendo-a como discurso.

Podemos afirmar, portanto, que discurso, como objeto da Análise do Discurso, não é apenas um ponto de vista ou um sistema fechado, ele é um processo e está sempre em movimento, ou seja, é uma organização que regula determinada atividade a partir de restrições, em que a enunciação aparece como um dispositivo constitutivo da construção do sentido e dos sujeitos que, nesse momento, se reconhecem. Por isso, não pode ser visto como um mero conjunto de textos, mas uma prática linguístico-social. Nesse sentido, o discurso é encarado no âmbito das práticas que edificam a sociedade na sua historicidade.

A Análise do Discurso foi marcada por orientações e procedimentos específicos, definidos em três fases. A primeira caracteriza-se pela exploração metodológica da noção de maquinaria discursiva estrutural, concebendo o processo de produção discursiva como “[...] uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos”. (PÊCHEUX, 1997, p. 311). O sujeito acredita-se produtor de seu discurso, mas é apenas assujeitado, suporte para a produção desse discurso.

Esses discursos são produzidos em condições supostamente estáveis e homogêneas, estruturados por uma só “máquina discursiva”, o que os torna fechados sobre si mesmos, isolados de outros discursos, o que facilitaria estabelecer sua identidade a partir da observação de relações de sinonímia e de paráfrase. São os chamados discursos “estabilizados”, que se apresentam pouco polêmicos, com restrita polissemia, sendo assim menos abertos à variação de sentido e possuidores de menor carga semântica.

Na segunda fase da Análise do Discurso, com a incorporação dos conceitos de formação discursiva e interdiscurso, há um deslocamento teórico em relação ao primeiro momento, passando a ser foco de estudo as relações entre as máquinas discursivas estruturais. Começa assim a desconstrução do conceito de *maquinaria discursiva*, surgindo o conceito de formação discursiva, tomado de empréstimo de Foucault (1969 apud MAINGUENEAU, 1997), responsável pela fragmentação da idéia de homogeneidade das condições de produção, pois uma formação discursiva não é concebida como um espaço estrutural fechado, mas como constitutivamente composta por elementos que provêm de fora, isto é, de outras formações

discursivas. Há aqui a descoberta de que essas máquinas discursivas coadunam-se através de elementos que se manifestam na forma de *pré-construídos*, os quais aparecem no fio do discurso transcritos em paráfrases, sinonímias, etc. Segundo Foucault (1969 apud MAINGUENEAU, 1997, p. 14), uma formação discursiva é

[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiriam, em uma época dada e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa.

A formação discursiva, portanto, vai estar presente na origem de cada processo discursivo, permitindo a este não somente sua existência, como também as condições dessa existência. Se uma formação discursiva é um espaço atravessado por outras formações discursivas, ela não pode mais ser vista como constituída por elementos unidos entre si por um princípio de unidade, mas como dispersão, resultado das regras de formação de cada formação discursiva. Podemos perceber até aqui um movimento ascendente na teoria de Pêcheux (1997). O discurso é, então, um espaço aberto, constituído a partir da existência e entrelaçamento de vários discursos. Logo não existirá um discurso uniforme, proveniente de uma fonte apenas, já que o sujeito discursivo é uma função e o indivíduo pode, simultaneamente, assumir mais de uma função social. Na verdade, o conceito de formação discursiva é o ponto de partida para a heterogeneidade discursiva que constrói o nosso eu.

Na terceira fase da Análise do Discurso, as formações discursivas são vistas como formadas em contato umas com as outras, numa relação interdiscursiva, heterogênea, que é o que vai constituir o objeto de análise a partir de então, evitando sempre a etiquetagem dos discursos (discurso burguês, discurso comunista, discurso religioso, discurso jurídico, etc.) e buscando uma abordagem da questão oposta àquela limitada e homogênea. A perspectiva adotada é a de que os diversos discursos que atravessam uma formação discursiva não se formam de maneira independente uns dos outros, mas sim de forma regulada no interior de um interdiscurso, como origem do discurso, ou seja, insiste-se na questão da alteridade na identidade discursiva e a noção de “máquina discursiva estrutural” é substituída pela de “máquinas discursivas paradoxais”. Completa-se a desconstrução do conceito de “máquina discursiva” e acentua-se o primado do *outro* sobre o *mesmo*, e abandona-se o procedimento por etapas, de ordem fixa da primeira fase da Análise do Discurso.

Baseado no texto do filósofo francês Michel Pêcheux, publicado na coletânea *Towards an automatic discourse analysis*³, organizada por Françoise Gadet e Tony Hak em

³ Essa coletânea foi traduzida e publicada em português como *Por uma análise automática do discurso*. Mais informações sobre a AD desenvolvida por Pêcheux na obra Gadet e Hak, 1997.

homenagem a esse célebre autor, falecido em 1983, o pesquisador Nelson Barros da Costa, no artigo *O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso*, vai além dos limites do texto do francês, postulando em sua resenha⁴ uma quarta época da Análise do Discurso, na qual ocorreria a primazia da prática. (COSTA, 2005b).

Costa (2005b) lembra que Dominique Maingueneau em sua obra *Genèses du discours* (1984)⁵, no capítulo *Do discurso à prática discursiva*, chama a atenção para que o discurso não deve ser encarado como um mero conjunto de textos, mas sim enquanto prática discursiva. “Com esta noção o autor pensa em articular uma formação discursiva com o funcionamento de grupos que a gerem. Desse modo, para o autor, há um intrincamento entre um discurso e uma instituição relacionada ao funcionamento de comunidades” (COSTA, 2005b, p. 40).

Segundo Costa (2005b), as principais características da quarta época da Análise do Discurso são:

- a) assujeitamento - relativizado, jamais absoluto, pois se leva em conta graus de assujeitamento que vão depender das diversas instâncias da sociedade;
- b) interdisciplina privilegiada - múltipla, tendendo para a sociologia, etnologia, antropologia, midiologia etc.;
- c) inscrições - materialismo histórico e dialético, dialogismo bakhtiniano;
- d) princípios metodológicos - rejeição às perspectivas que “calam” o objeto empírico mediante grades analíticas, estatística, dispositivos formais etc., que implicam a substituição da opacidade linguística por outra; preferência por uma análise qualitativa e interpretativa dos fatos discursivos (a Análise do Discurso é um procedimento de leitura metódico e rigoroso);
- e) procedimentos metodológicos,
 - a unidade de análise (objeto empírico) é o texto (embora não seja o ponto de partida absoluto, já que o pesquisador nunca vai ao empírico neutro ou vazio teoricamente); porém, o(s) texto(s) não pode(m) ser visto(s) como um objeto estanque; é um *recorte* produzido pelo dispositivo teórico construído pelo analista; assim, o texto deve ser considerado como um “elo da cadeia” do fluxo ininterrupto que é a linguagem. Esse recorte é o corpus;
 - o objeto teórico é o discurso, a discursividade, a interdiscursividade.
- f) princípios teóricos:

⁴ Outras resenhas em Mussalin e Bentes (2001) e Possenti (1990).

⁵ Traduzida em português por Sírio Possenti como *Gênese dos discursos* e publicada em 2005.

- o discurso é um processo em curso; ele não é um conjunto de textos mas uma prática, uma forma de intervenção no mundo;
- a prática discursiva é a prática de sujeitos que só se constituem enquanto tal porque vivem em sociedade; portanto, o primado da prática é também o primado do interdiscurso;
- os sujeitos não apenas são singulares e sociais, mas também são capazes de intervir no mundo, construindo, destruindo ou lutando para manter instituições;
- o estudo da discursividade deve perseguir a articulação radical entre uma prática enunciativa e o lugar social dos sujeitos dessa prática.

Enfim, nos dias atuais, como assinala Costa (2005a, p. 45),

[...] a 4^a. época passa inclusive pelo abandono da determinação topográfica que durante tanto tempo marcou o título da disciplina. De tal modo a AD se disseminou no mundo que não faz mais sentido falar em Análise do Discurso Francesa. A Análise do Discurso é internacional.

1.1.1 A proposta de Dominique Maingueneau

No que se refere à relação interdiscursiva, Maingueneau (1997, p. 21) proclama o *primado do interdiscurso* sobre o discurso: “[...] a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas um espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos”. Afirmção que podemos interpretar de duas maneiras: uma, indicando que o estudo da especificidade de um discurso se faz colocando-o em relação com outros discursos; e outra, o interdiscurso passa a ser o espaço de regularidade pertinente, do qual os diversos discursos não seriam senão componentes. Dessa forma, a concepção de formação discursiva implica sua relação com o interdiscurso, a partir do qual ela se define. Maingueneau (1997) advoga que a definição de uma formação discursiva não deve ser concebida fora de seu interdiscurso, pois ela se mostra como o lugar de um trabalho do interdiscurso. Segundo a sua concepção:

O interdiscurso consiste em um processo de *reconfiguração incessante* no qual uma formação discursiva é levada [...] a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, com eles provocando sua redefinição e redirecionamento, suscitando, igualmente, o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando, eventualmente, o apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação de determinados elementos. (MAINGUENEAU, 1997, p. 113, grifo do autor).

Visando especificar melhor a noção de interdiscurso, Maingueneau (1997) recorre a três termos complementares: *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*.

O *universo discursivo* compreenderia o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em um determinado contexto histórico-social. É finito, mas irrepresentável, jamais concebível em sua totalidade pela Análise do Discurso. Seria a constituição de um “arquivo” de uma época, como considera Foucault (1969 apud MAINGUENEAU, 1997).

O *campo discursivo* seria um recorte no *universo discursivo*, ou seja, um conjunto de formações discursivas que estão em relação de concorrência no sentido amplo, que se delimitam reciprocamente por uma posição enunciativa em região específica desse universo discursivo, por exemplo: campo discursivo religioso, político, literário, dramático etc. É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso. Essa hipótese, para Maingueneau (1997), é que tal constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. Isso não significa que todos os discursos se constituam da mesma forma em todos os discursos desse campo, nem é possível determinar, a princípio, as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo, uma vez que o *campo discursivo* é uma estrutura dinâmica, ele é um jogo de equilíbrio entre *posicionamentos dominantes e dominados*, *posicionamentos centrais e periféricos*.

Já o *espaço discursivo* delimitaria, enfim, um subconjunto do *campo discursivo*, constituído ao menos de dois posicionamentos discursivos que, supostamente, mantenham relações privilegiadas, de suma importância para o entendimento dos discursos considerados pertinentes pelo analista. Tais restrições devem resultar apenas de hipóteses fundadas sobre um conhecimento dos textos e um saber histórico, que serão ou não confirmados no decorrer da pesquisa.

É importante ressaltar que as formações discursivas, por pertencerem ao mesmo momento histórico instituem um campo discursivo, devido ao fato de possuírem a mesma formação sócio-histórica; razão por que é o princípio da contradição a marca de especificidade da formação discursiva. Essa contradição funciona como princípio de historicidade do discurso. Entende-se, pois, que a concepção de formação discursiva não se remete ao fechamento, à imobilidade – expressão cristalizada da visão de mundo de um grupo social – mas a um domínio aberto e inconsistente. (BRANDÃO, 1991).

O nível interdiscursivo é compreendido por Maingueneau (1997) como a relação de um discurso com outros discursos do mesmo campo, podendo divergir deles ou apresentar enunciados semanticamente vazios em relação àqueles que autorizam sua formação discursiva. O nível do intradiscurso é compreendido como a relação que o discurso define com outros campos discursivos, dependendo de serem os enunciados do discurso citáveis ou

não. Nesse sentido, pode-se propor a existência de uma intensa circulação de “saberes” de uma região para outra no universo discursivo.

Entende-se que, em se tratando do nível interdiscursivo, na formação dos enunciados está implicado o próprio saber sobre uma formação discursiva, de modo que os próprios enunciados existem no tempo de uma memória. Assim sendo, esse saber envolve toda uma transmissão cultural, não só transmitida de geração em geração, mas também regulada pelas instituições.

Maingueneau (1997, grifo do autor) apresenta algumas indagações sobre as ideias de condições de produção e formação discursiva focalizadas nessas perspectivas, porque, para ele, opor o “interior” do texto ao “exterior” das condições que o tornam possível, ou seja, fazer oposição do discursivo ao extradiscursivo é algo questionável, uma vez que o espaço de enunciação, por si mesmo, supõe que um grupo específico sociologicamente caracterizável nele esteja presente, no seu interior.

Assim, é preferível aceitar que não há relação de exterioridade entre o funcionamento do grupo e o funcionamento de seu discurso, mas que eles estão sobrepostos: “[...] não se dirá, pois, que o grupo gera um discurso do exterior, mas que *a instituição discursiva possui, de alguma forma, duas faces*: uma diz respeito ao social e a outra, à linguagem”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 55, grifo do autor).

Nessa perspectiva, Maingueneau (1997) substitui as noções de condições de produção e de formação discursiva pelo de “prática discursiva”, adotada por Foucault (1969 apud MAINGUENEAU, 1997), cuja designação refere-se à reversibilidade necessária entre as faces social e textual do discurso:

A noção de ‘prática discursiva’ integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos **comunidade discursiva**, isto é, o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva. (MAINGUENEAU, 1997, p. 56, grifo do autor).

Discorrer sobre a prática discursiva é compreender tanto a organização material dos textos, quanto o modo de vida, o percurso sócio-histórico das comunidades discursivas. Deve-se entender, portanto, que os textos produzidos pressupõem um processo de organização social que tem sua existência motivada por essa prática, daí implicarem numa *inscrição* e num *posicionamento*, ou seja, na relação que o sujeito mantém com o contexto discursivo.

1.1.1.1 Prática discursiva, posicionamento e investimento genérico

O conceito de prática discursiva, como já fora mencionado antes, integra, na acepção de Maingueneau (1997), uma imbricação entre a formação discursiva e a comunidade discursiva, no entanto, já reconhece que é discutível a utilização que o primeiro elemento teve em sua obra *Genèses du discours*. O mesmo autor ainda menciona que atualmente é preferível se falar em posicionamento, integrando-o à noção de comunidade discursiva, que só existe “pela, e na, enunciação dos textos que ela produz e faz circular”. O posicionamento é, portanto, a “[...] intricação de uma certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens” (MAINGUENEAU, 2000, p. 174). Por conseguinte, os posicionamentos concorrentes em uma área se opõem também pelo modo de funcionamento dos grupos que lhes estão associados. Desse modo, a idéia de prática discursiva, como definida por Maingueneau (2000), abrange tanto a organização material dos textos como o modo de vida das comunidades discursivas.

Ao preferir a noção de posicionamento à de formação discursiva, Maingueneau (2000, p. 170) mantém uma relação privilegiada entre a Análise do Discurso e a Linguística, alertando para a seguinte problemática:

As interpretações que negligenciam o fenômeno linguístico, a fim de obter um acesso rápido às representações, tendem a ‘atravessar’ a linguagem para chegar às interpretações que seriam independentes da feição linguística utilizada em um determinado gênero. Podemos também ser levados a estudar alguns detalhes independentemente do texto como um todo e do dispositivo de comunicação. Por esta razão, é importante manter a análise do discurso como um campo das ciências da linguagem.

Maingueneau (2006b, p. 167) chama a atenção para a estreita relação existente entre posicionamento, a memória intertextual e a atribuição de uma obra a um gênero que a situe nas “classes genealógicas”. No tocante à Literatura, essa relação se dá dentro daquilo que se denominaria de “esfera literária”, ou seja, “uma biblioteca imaginária da qual uma pequena parte é acessível a partir de um momento e de um lugar determinados”. (MAINGUENEAU, 2001b, p. 68, grifo do autor). O autor ainda discorre sobre a polissemia de *posição* em duas acepções: *tomada de posição* e *posição militar* (fala-se de uma ancoragem num espaço conflitual), relacionando identidade discursiva e conflitos interdiscursivos, ou ainda, gênero e posicionamento, como observamos no exemplo citado pelo autor: “Ao escrever ‘baladas’, Victor Hugo pretende dar de si a imagem de ‘romântico’: ele retorna, refutando os defensores do classicismo, a um gênero medieval”. (MAINGUENEAU, 2006b, p. 167).

Posicionar-se é construir uma identidade enunciativa que é tanto “tomada de posição” como delimitação de um território, onde os limites devem ser redefinidos, uma vez que eles não são apenas doutrinas estéticas mais ou menos elaboradas. Os posicionamentos são indissociáveis das modalidades de sua existência social, do estatuto de seus atores, dos lugares e práticas discursivas.

Posicionamento indica, portanto, as várias maneiras que um escritor adota para trabalhar uma prática discursiva. Seria, então, a relação entre certas características textuais e um certo modo de existência de um conjunto de sujeitos, de modo que os discursos legitimam a própria comunidade discursiva que os produz. Partindo desse entendimento, caracterizamos o boi da Maioba como uma comunidade discursiva, cujo posicionamento é o próprio sotaque a qual pertence: matraca, e a partir do qual serão abordadas as práticas discursivas das toadas (gênero). Esse posicionamento se define em contraposição privilegiada a outros sotaques pois, como afirma Maingueneau (2006b, p. 168):

Um posicionamento não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco, mas se define essencialmente com relação a certos outros que privilegia, aqueles de que lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade.

Essa forma de introdução em um percurso anterior, ou de formação de um novo movimento, que Maingueneau (2001c) denomina *posicionamento*, tanto determina como é determinada pelo investimento em um gênero que integrará a nova obra, visto não como um elemento exterior a ela, para transmitir-lhe o conteúdo, porém como um dispositivo de comunicação, no qual o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macro-ato específico de linguagem.

Assim, todo enunciado vai pressupor um investimento genérico. A forma como esse investimento irá se efetuar, conforme Maingueneau (2001b), restabelece a força que une um certo “conteúdo” a um certo “contexto” genérico, sendo o gênero não um contexto contingente, mas um componente completo da obra. O mesmo autor ainda pontua que investir em um determinado gênero significa colocar-se em relação a uma produção anterior que possui características retomadas mais ou menos fielmente, afastando-se, por outro lado, de outras características, ou seja, cada posicionamento investirá em alguns gêneros de discurso e não em outros, e é esse investimento que definirá a identidade de um posicionamento. Inserir-se neste percurso significa, portanto, posicionar-se. (MAINGUENEAU, 2001b).

1.1.1.2 Investimento linguístico

Segundo Maingueneau (2001b), a língua não constitui uma base, mas é parte integrante do posicionamento da obra. Não existe, portanto, uma língua neutra que permita veicular conteúdos, mas “[...] o modo como a obra gere a língua faz parte do sentido dessa obra” (MAINGUENEAU, 2001b, p. 104). Desse modo, o autor afirma a existência de uma relação essencial entre a definição de uma língua e a existência de uma literatura no sentido amplo, de um *corpus* de enunciados estabilizados, valorizados esteticamente e reconhecidos como fundadores por uma sociedade.

Com isso, o autor de uma obra não tem à sua frente apenas uma língua, entendida como um sistema abstrato e homogêneo, mas sim a interação com várias línguas, uma *interlíngua* (interação entre variedades da mesma língua e/ou entre uma língua e outras passadas ou contemporâneas). É a partir da interlíngua que o autor negocia um código de linguagem específico. Código é entendido aqui, tanto como um *sistema de regras* quanto um *conjunto de prescrições*. Através das escolhas feitas sobre a utilização de uma ou mais línguas e de variedades de uma mesma língua, é que o autor vai se posicionar desta ou daquela maneira, acarretando, por exemplo, a *valorização* de uma determinada língua ou variedade específica, ou a *contestação* da hegemonia exercida por alguma língua. Em suma,

[...] a língua que o escritor mobiliza não se constitui em um instrumento que ele dominaria do exterior para obter um certo resultado, mas seria uma dimensão constitutiva da eficácia do discurso e da legitimidade dessa língua. (ASSUNÇÃO, 2004, p. 45).

A interlíngua pode ser vista sob dois aspectos: o *plurilinguismo externo* e o *plurilinguismo interno*, também denominado de *pluriglossia*. O primeiro se refere à relação das obras com outras línguas, e o segundo, à relação com a diversidade de uma mesma língua. Maingueneau (2001c) toma emprestados esses conceitos de Bakhtin (2000), que os usa ao falar das distinções estilísticas entre o discurso no romance e na poesia. Contudo, Maingueneau (2001c) aplica esses conceitos de forma bem mais restrita do que a empregada por Bakhtin (2000). O linguista francês explica que a presença do *plurilinguismo interno* está relacionada a determinados propósitos como, por exemplo, a aproximação de uma origem que confira à obra uma certa legitimidade, ou o posicionamento político em relação a um determinado fato histórico. Já o *plurilinguismo externo* faz referência à relação entre a obra e outras línguas, estrangeiras à língua na qual a obra é enunciada. De acordo com Maingueneau (2001c, p. 108), essa variedade de formas pode ser:

- a) de ordem geográfica (dialetos, regionalismos...);
- b) ligada a uma estratificação social (popular, aristocrática...);
- c) ligada a situações de comunicação (médica, jurídica...);
- d) ligadas a níveis de língua (familiar, oratório...).

Na nossa pesquisa, nos basearemos no conceito de plurilinguismo interno segundo a proposta de Maingueneau (2001c), uma vez que consideramos o bumba-meu-boi da Maioba como parte do posicionamento sotaque de matraca em que o modo como investe em um código linguístico – tanto na variante culta quanto na popular – marca e o legitima em seu universo discursivo (bumba-meu-boi do Maranhão).

1.1.1.3 Investimento cenográfico

Maingueneau (2006b, p. 250) explica que a cena enunciativa define o estatuto da fala. Ele diz que um texto é o lugar por excelência de manifestação de um discurso em que a fala é “encenada”. Qualquer discurso tem o objetivo de convencer e o faz construindo uma representação da sua própria situação de enunciação, que presume um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar que o torna legítimo, isto é, a sua cena enunciativa. Esta cena de enunciação se instaura por meio de três planos que se interpenetram: *a cena englobante, a cena genérica e a cenografia*.

A cena englobante exige do interlocutor a capacidade de reconhecer o tipo de discurso que o interpela (religioso, publicitário, televisivo, ecológico, literário, por exemplo) para que ele possa determinar sobre o que fala e qual é a sua finalidade. Esta cena depende dos discursos que circulam em determinadas sociedades e em determinadas épocas. Ela está em função do fim para o qual o discurso se organiza, já que estes estão atrelados a vários setores sócio-históricos. É, portanto, o caráter institucional do discurso.

A *cena genérica* legitima não só o enunciador, mas também a enunciação como um todo, ou seja, tem a ver com o tipo de gênero no qual o enunciado se inscreve: um debate, um panfleto, uma carta, etc. A cena genérica possibilita a identificação do enunciado, assim como assegura a comunicação, pois o gênero é partilhado pelos membros de uma coletividade que, ao adotarem regras pré-estabelecidas e aceitas mutuamente, definem-se como legítimos participantes do discurso. Unida à cena englobante define o *quadro cênico* do texto.

Já a *cenografia* se refere à enunciação construída pelo próprio texto, caracterizando-o por definir as condições de um enunciador, de um co-enunciador, a topografia (lugar) e a cronografia (tempo). É ela que, inicialmente, chama a atenção do

interlocutor, colocando o quadro cênico em segundo plano: o interlocutor não lê (ou ouve) o tipo ou gênero de discurso, mas sim a cenografia – fonte simultânea do discurso e de tudo que é produzido por ele. Considerada parte do posicionamento, a cenografia se constitui como um elo de articulação da obra e do mundo. Ela engendra um discurso e é, ao mesmo tempo, engendrada por ele; legitima um enunciado, e é por ele legitimada. Como afirma Maingueneau (2006b, p. 253):

[...] a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena da fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada não é um quadro preestabelecido e fixo; ela está tanto a montante quanto a jusante da obra porque deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar. Aquilo que o texto diz pressupõe uma cena de fala determinada que ele precisa validar mediante sua própria enunciação.

A cenografia, da mesma forma que o posicionamento, mantém uma relação muito próxima com o gênero discursivo, pois, é exatamente como um ritual discursivo instituído por um gênero que o co-enunciador se depara, e não com o discurso diretamente. E quando falamos em cenografia, devemos deixar bem claro que, dependendo do gênero, esta poderá sofrer uma maior ou menor variação. Temos, por exemplo, gêneros cujas cenografias não são suscetíveis de variação, como é o caso das bulas de remédio e da lista telefônica. Outros, como os textos literários, exigirão escolha de cenografias variadas. Nessa última categoria, podemos incluir as toadas, objeto de nossa pesquisa.

Assim, todo enunciado implica as circunstâncias de sua produção, ou seja, uma situação de enunciação que não corresponde necessariamente às circunstâncias empíricas de produção do enunciado, mas sim ao universo de sentido que o discurso constrói por meio da enunciação. Dessa maneira, o acesso à cenografia de um discurso se dá por meio da *dêixis discursiva*. A *dêixis*, contudo, não define apenas as coordenadas espaciotemporais implicadas em um ato de enunciação, ela define também, no nível discursivo, o universo de sentido que um posicionamento constrói através de sua enunciação. Não se trata, pois, de uma referência à situação de enunciação, ou seja, ao momento e ao espaço em que uma formulação foi materializada. Trata-se de verificar em que medida as expressões utilizadas nessa formulação remetem à *cena que o discurso constrói para autorizar sua enunciação* (MAINGUENEAU, 2001c, grifo do autor). Nesse caso, a *dêixis* pode ser vista como mais um plano do discurso submetido às regras que regem o funcionamento da semântica global de um determinado posicionamento. São essas regras que definirão o espaço-tempo no interior do qual um determinado discurso se legitima.

O universo de sentido criado e/ou pressuposto pela dêixis discursiva engloba quatro dimensões: o locutor ou enunciador; o destinatário ou co-enunciador; a cronografia (o tempo); e a topografia (o espaço). Cada posicionamento enfatizará mais ou menos um desses elementos, segundo os condicionamentos de sua semântica global.

Para a Análise do Discurso, na vertente assumida por Maingueneau (2001c), as instâncias de enunciação são formuladas em termos de lugares discursivos, em que os falantes se inscrevem a partir de uma topografia social preexistente. Assim, “[...] um lugar da enunciação [é] afetado por determinadas capacidades, de tal forma que qualquer indivíduo, a partir do momento que o ocupa, supostamente as detém”. (MAINGUENEAU, 2001c, p. 37).

O reconhecimento de um discurso como autorizado depende, portanto, da legitimidade atribuída a cada falante, através do *lugar discursivo* que ele ocupa em determinada situação comunicativa, uma vez que toda produção linguística é um ato de discurso enunciado a partir de uma instituição. Como consequência, os interlocutores se inscrevem, no discurso, assumindo determinados papéis cujas falas pressupõem instituições capazes de atribuir-lhes sentido. Assim, o conceito de cenografia surge novamente como um recurso importante para a análise discursiva à medida que pode revelar a maneira como o sujeito constrói sua própria inscrição e a de seu co-enunciador no discurso.

1.1.1.4 Investimento ético (*ethos*)

A pretensão de um texto não é o da contemplação, mas, antes de tudo, a constituição de uma cena enunciativa que o torne legítimo, pois ele se destina a “[...] uma enunciação ativamente dirigida a um co-enunciador que é preciso mobilizar a fim de aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2006b, p. 266). Por isso, o texto deve investir naquilo que caracterizará o seu *ethos*.

A noção de *ethos* permite refletir sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva. Retomando a idéia aristotélica de que o *ethos* é construído na instância do discurso, Maingueneau (2005a, 2005b) afirma que não existe um *ethos* preestabelecido, mas sim um *ethos* construído no âmbito da atividade discursiva. Assim, a imagem de si é um fenômeno que se constrói dentro da instância enunciativa, no momento em que o enunciador toma a palavra e se mostra através do seu discurso.

Segundo Maingueneau (1997, p. 46), “a retórica antiga organizava-se em torno da palavra viva e integrava, conseqüentemente, à sua reflexão, o aspecto físico do orador, seus gestos, bem como sua entonação”. Nos textos escritos não há a representação direta dos

aspectos físicos do orador, mas há pistas que indicam e levam o co-enunciador a atribuir uma *corporalidade* e um caráter ao enunciador, categorias essas que interagem no campo discursivo.

A retórica antiga considerava, portanto, o *ethos* como a “voz” do discurso. A voz está na enunciação do sujeito ou sujeitos que darão corpo e materialidade ao texto. Há certa diferença entre *tom* e *voz*. O tom está ligado ao *caráter* que, segundo Maingueneau (1997, p. 47) seria “[...] o conjunto de traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer”, e à *corporalidade* que nos remete a uma representação do corpo do enunciador construído no processo discursivo. Um corpo do sujeito imaginado pelo destinatário. Quando a voz está ligada à discursividade, ou seja, à formação discursiva, o discurso toma corpo, surge, portanto, a noção de *incorporação*, que pode atuar sobre três registros articulados: a) a formação discursiva confere *corporalidade* à figura do enunciador e, correlativamente àquela do destinatário, ela lhes *dá corpo* textualmente; b) esta *corporalidade* possibilita aos sujeitos a *incorporação* de esquemas que definem uma maneira específica de habitar o mundo, a sociedade; c) estes dois primeiros aspectos constituem uma condição da *incorporação imaginária* dos destinatários ao corpo, o grupo dos adeptos do discurso. (MAINGUENEAU, 1997).

Não se trata de traços psicológicos ou da presença física dos enunciadores, mas do que o leitor/ouvinte atribui a eles em função de seu modo de dizer. Dessa forma, o posicionamento discursivo não pode ser dissociado da forma pela qual ele toma “corpo” e da “cena” na qual esse “corpo” tem existência social e histórica. Porém, a cena não é um “quadro” que exista anteriormente a constituição do *ethos*. A cena de enunciação e o *ethos* possuem uma relação paradoxal: o *ethos* não só pressupõe uma cena, quanto à válida.

A *corporalidade* de uma identidade é essa imagem que o sujeito constrói de si no discurso, ou seja, o seu *ethos* discursivo. Analisá-la não significa apreender a compleição física em si, mas interpretar de que modo a *corporalidade discursiva* se materializa em textos. Assim, as identidades são os posicionamentos discursivos aos quais os sujeitos aderem e a *corporalidade* é a imagem, ou melhor, o *ethos* relacionado a esses posicionamentos.

Podemos dizer, assim, que o *ethos* está relacionado com a construção de uma *corporalidade* do enunciador por intermédio de um tom lançado por ele no âmbito discursivo. O tom permitirá ao leitor construir, no texto escrito, uma representação subjetiva do corpo do enunciador, corpo este manifestado não fisicamente, mas construído no âmbito da representação subjetiva. A imagem corporal do enunciador faz emergir a figura do fiador, entendida aqui como aquela que deriva da representação do corpo do enunciador efetivo, se

construindo no âmbito do discurso. O fiador é aquele que se revela no discurso e não corresponde necessariamente ao enunciador efetivo.

Dessa forma, pode-se criar, no âmbito discursivo, a imagem de um fiador calmo e tranquilo, mesmo que o enunciador não tenha essas características. Essa construção da imagem do fiador se relacionará com as escolhas lexicais feitas pelo enunciador, que conferirão ao enunciado um tom de calma e tranquilidade, fazendo surgir, portanto, a imagem de um fiador calmo e tranquilo.

Essa abordagem é de extrema importância para este trabalho, pois, se as identidades são os posicionamentos discursivos, o *ethos* nos permitirá refletir “sobre o processo mais geral da adesão dos sujeitos a uma certa posição discursiva”. (MAINGUENEAU, 2005a, p. 69). Isso quer dizer que os sujeitos, ao aderirem a certas posições, apresentam “[...] uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária em um vivido.” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 73). Dito de outro modo, o posicionamento discursivo remete também à forma pela qual os sujeitos “habitam” a sociedade: a imagem de um sujeito e a cena a ele relacionada, ou seja, o *ethos* aparece como uma realidade que não deve ser dissociada de uma “arte de viver”, de uma “maneira global de agir”. É através deles que frequentemente os textos instauram suas cenografias, uma vez que todo enunciado é construído através de uma maneira de dizer, de um tom, pelo qual a personalidade do sujeito da enunciação se mostra e legitima o que diz, buscando mobilizar o destinatário. Como postula o referido autor:

As divergências entre os gêneros de discurso ou entre os posicionamentos concorrentes de um mesmo campo discursivo não são somente da ordem do ‘conteúdo’, elas passam também pelas divergências de *ethos*: tal discurso político implica um *ethos* professoral, tal outro o da linguagem livre do homem do povo etc.. O *ethos* não deve, portanto, ser isolado dos outros parâmetros do discurso, pois contribuem de maneira decisiva para a sua legitimação. (MAINGUENEAU, 2000, p. 60, grifo do autor).

Tudo isto vai levar à eficácia discursiva, que consiste em convencer o destinatário pelo que é dito na própria enunciação, permitindo a identificação com uma certa determinação do corpo, ou seja, uma forma de se instaurar nos espaços sociais.

Assim, buscaremos em nossa pesquisa, não apenas a identificação do *ethos* nas toadas do boi da Maioba, mas construir a partir das toadas analisadas a representação subjetiva do corpo do enunciador. Para isso iremos considerar também o “exterior” como interno ao texto, pois entendemos que a enunciação do texto não é exterior ao contexto que ele mostra, mas participa deste construindo sentidos e sujeitos que aí se reconhecem. A

presença do ethos, portanto, é imposta pelo próprio texto que o torna responsável pela função enunciativa, na base da qual está a unidade e a origem dos sentidos.

1.1.1.5 Relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas

Utilizaremos no nosso trabalho o termo intertextualidade para designar a manifestação de outros textos citados pelo texto presente, assim como os indícios neste de outros textos preexistentes, independente de marcas recuperáveis pelo receptor e conforme restrições sócio-histórico-culturais.

A crítica literária francesa Julia Kristeva, tomando por base os conceitos de dialogismo e polifonia sob a ótica bakhtiniana, introduz, em 1969, a noção de intertextualidade para o estudo da literatura, chamando a atenção para o fato de que a “produtividade” da escritura literária redistribui, dissemina textos anteriores em um texto, dando o entendimento de que todo texto se constrói como um mosaico de citações, ou seja, que todo texto é absorção e transformação de um outro texto, o que nos leva a conceber todo texto como intertexto.

Barthes (apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 288) amplia essa concepção de Kristeva e afirma que

[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes neles, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis [...]. O intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é recuperável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.

Nessa concepção de Barthes (apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004) a intertextualidade é entendida, preponderantemente, como relações implícitas, não marcadas no texto.

Para além do estudo da literatura, o conceito de intertextualidade se ampliou, estendendo-se à análise linguística dos textos em geral, partindo da idéia de que um texto não existe nem pode ser avaliado de maneira adequada isoladamente; ao contrário, o pleno conhecimento de suas origens, de seus objetivos e de sua forma pode depender de maneiras importantes do conhecimento de outros textos.

Desse modo, compreendemos que a intertextualidade não é um simples acréscimo de textos em um outro, mas vai além, ela é um trabalho de absorção e transformação de outros textos com a finalidade de se alcançar determinados objetivos. O deslocamento de um texto de referência de seu contexto original e para a sua futura aplicação,

como um intertexto, num outro, possibilita uma nova leitura deste texto e a percepção do diálogo entre diferentes autores, obras e contextos sócio-culturais.

Segundo Maingueneau (1997, p. 86), devemos distinguir o intertexto e a intertextualidade, para o autor, o intertexto de uma formação discursiva, é “[...] o conjunto dos fragmentos que ele efetivamente cita e, por intertextualidade, o tipo de citação que esta formação discursiva define como legítima através de sua própria prática”.

Maingueneau (1997) ainda diferencia intertextualidade interna e intertextualidade externa. O autor diz que na intertextualidade interna, um discurso mantém relações com outros discursos do mesmo campo discursivo e na intertextualidade externa, um discurso relaciona-se com outros campos discursivos distintos. Percebemos assim que, estudar a intertextualidade, é analisar os elementos que se realizam no interior do texto.

Em relação ao metadiscurso, Maingueneau (1997) nos diz que ele revela a dimensão profundamente dialógica do discurso, ou seja, o metadiscurso do locutor permite descobrir os “pontos sensíveis” no modo como uma formação discursiva define sua identidade em relação à língua e ao interdiscurso, apresentando, por isso, um grande interesse do ponto de vista da Análise do Discurso.

Ao *investir* em procedimentos metadiscursivos, o enunciador demarca uma determinada posição no espaço discursivo, distanciando-se ou dialogando com outros. Charadeau e Maingueneau (2004, grifo do autor) afirmam que, nesse jogo metadiscursivo, o locutor tem muito interesse em instaurar na enunciação um ethos de um *homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros*.

Costa (2001a), em sua tese de doutorado, partindo das orientações de Maingueneau (1997), distingue *relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas*. As *relações intertextuais* são fundadas sobre *relações de co-presença* entre dois ou mais textos e *relações de derivação* de um ou de vários textos, tendo como base um texto-matriz. Para Costa (2001a), as relações interdiscursivas se dão entre textos de diferentes práticas discursivas ou entre um texto e objetos discursivos como gêneros, *ethé*, cenas validadas, etc. que “flutuam” no interdiscurso. O autor adota também o metadiscurso em seu sentido mais amplo, considerando-o como “[...] o processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto o próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro”. (COSTA, 2001a, p. 61).

Partindo desse ponto de vista, o metadiscurso é mais do que “[...] um conjunto de acréscimos contingentes destinados a ratificar a trajetória da enunciação, colocá-la em conformidade com as intenções do locutor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 94). Isto porque os

discursos, ao se inserirem forçosamente em uma determinada situação exigente, as relações metadiscursivas basicamente irão supor uma gestão, uma regulamentação da enunciação diante das coerções imediatas ou gerais da formação discursiva, pois, como sintetiza Maingueneau (1997, p. 94, grifo do autor):

Cada glosa apresenta-se, pois, como a exibição de um debate com as palavras, o qual se pretende exemplar; ela define para o co-enunciador o bom caminho através do rumor infinito dos signos da língua e do interdiscurso. O sujeito cuja imagem é construída pelas glosas é um sujeito que domina um discurso e *que oferece este domínio em espetáculo*.

Assim, Costa (2001a) pontua a íntima relação existente entre metadiscursividade e interdiscursividade, uma vez que a primeira é a própria imagem da dupla afirmação da unidade de uma formação discursiva, pois acreditando ser possível circunscrever a indeterminação do discurso, o erro, o deslizamento etc., ela – a metadiscursividade - conduz a um exterior determinando automaticamente, por diferença, um interior discursivo que, “ao significar seus pontos de divergência com o seu exterior, marca seu território próprio em um campo onde a luta pela existência passa pelo domínio de um certo número de significantes” (MAINGUENEAU, 1997, p. 95). Por outro lado, o sujeito enunciador, através da metadiscursividade, “[...] denega o lugar que lhe destina a formação discursiva em que se constitui: em lugar de receber sua identidade deste discurso, ele parece construí-la, ao tomar distância, instaurando ele mesmo as fronteiras pertinentes”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 95). Em suma, Costa (2001a) enfatiza a necessidade de se distinguir claramente a metadiscursividade da intertextualidade e da interdiscursividade. Pois, se na primeira, a pretensão do locutor é tomar um Outro enquanto sujeito enunciador singular, autor de um *texto*, ainda que esse autor não tenha identificação assegurada; e na segunda, ele toma um Outro indefinido, disperso na *atmosfera discursiva* que envolve as enunciações em geral, que ele mesmo re-figura e que emana de seu próprio discurso ou por ele é evocado; na metadiscursividade, o locutor toma a si mesmo como outro, pois, como afirma Maingueneau (1997, p. 93, grifo do autor): “[...] a heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da *construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso*”.

Contudo, em nosso trabalho, por percebemos a presença de referências metadiscursivas nas toadas do bumba-meu-boi da Maioba como marcas na formação identitária dessa comunidade discursiva, adotaremos o mesmo procedimento utilizado por Costa (2001b) em sua pesquisa sobre o discurso literomusical brasileiro, ou seja, a interpretação generalizada da metadiscursividade como uma consciência de si de uma prática

discursiva. Porém, como afirma o referido autor, se trata não apenas “[...] do gesto de o enunciador falar de sua própria enunciação, mas de referir-se à sua prática discursiva, legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 67).

1.2 Outros conceitos

Além das teorias de Maingueneau (1997), utilizamos, no decorrer da pesquisa, algumas categorias propostas por Costa (2001a) tais como: gestos enunciativos, identidade externa, interna e posicional. Recorremos ainda ao conceito de identidade na visão do teórico Stuart Hall (2000).

1.2.1 Gestos enunciativos

No que tange ao termo enunciação, tanto Charaudeau e Maingueneau (2004) no *Dicionário de Análise do Discurso*, quanto Flores e Teixeira (2005) na obra *Introdução à Linguística da Enunciação* atribuem a Charles Bally a introdução mais sistemática desse conceito na terminologia linguística. Ressalte-se, ainda, que é também consenso entre as obras citadas afirmar que é com Benveniste (1989) que um ponto de vista sobre a enunciação parece tomar corpo na linguística.

A partir da teoria enunciativa proposta por Benveniste (1989), os estudos sobre a enunciação trouxeram para o rol das discussões linguísticas o sujeito, tido como personagem secundário pela linguística saussuriana. Ao se considerar a noção de subjetividade, outras começaram a emergir, como o dialogismo e a intertextualidade e as noções de sentido e de contexto, que possibilitaram uma nova forma de pensar a relação língua/linguagem.

Uma das maiores contribuições de Benveniste foi recolocar a questão da enunciação e da subjetividade. Segundo Benveniste (1989, p. 288), a subjetividade é entendida como “a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’”. Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego”. (BENVENISTE, 1989, p. 288). Assim sendo, essa propriedade da subjetividade é determinada pela pessoa e o seu *status* linguístico.

Além de Benveniste (1989), Bakhtin (1988) também teve grande contribuição para que as novas teorias sobre o discurso, de cunho enunciativo, considerassem alguns

conceitos antes ignorados pela abordagem estruturalista, tais como: a constituição do enunciado em face de sua enunciação, a figura dos interlocutores em ação, a cena enunciativa e os jogos ou “lances” do processo interacional. Enfim, surge uma nova perspectiva pragmática da linguagem que leva em conta também outros códigos além do verbal – o não verbal, por exemplo –, que realça a importância da relação forma/sentido.

Ressaltando que originalmente as questões relativas à enunciação estariam vinculadas à análise dos fatos de língua, Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 193) afirmam que: “A reflexão sobre a enunciação pôs em evidência a dimensão *reflexiva* da atividade linguística: o enunciado só faz referência ao mundo na medida em que reflete o ato de enunciação que o sustenta”.

Destacam ainda o valor ilocutório do enunciado que residiria exatamente no fato de ele “mostrar” as pessoas e o tempo nele inscritos através de sua ancoragem na situação de enunciação. A partir desse problema mais geral a que se procuraria responder com uma perspectiva enunciativa, os referidos autores vão propondo distinções na definição de *enunciação*.

Em primeiro lugar, observam a enunciação variando entre uma concepção linguística e outra discursiva. De um ponto de vista estritamente linguístico, a enunciação é concebida como “[...] o conjunto de atos que o sujeito falante efetua para construir, no enunciado, um conjunto de representações comunicáveis”. (RELPROD apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 194). Já em termos discursivos, a enunciação é compreendida como acontecimento que se ancora num dado contexto, articula intrinsecamente práticas de linguagem e produção do social.

Nesses termos, o que interessa não são as operações de um sujeito falante em um ato individual de realização da linguagem, mas as possibilidades de emergência histórica de certas práticas de linguagem associadas a produções sociais e suas múltiplas formas de apreensão. Assim, de um ponto de vista discursivo, estudam-se não os modos de que um sujeito da enunciação se utiliza para se propor na linguagem, mas os modos de inscrição histórico-social das práticas de linguagem.

Em seguida, no mesmo verbete, Maingueneau e Charaudeau (2004) distinguem uma versão *restrita* e outra *ampla* de enunciação, fazendo referência a Kerbrat-Orecchioni (1980). Tal distinção implica perceber, de um lado, certos estudos que se pautam pelas marcas do sujeito da enunciação no enunciado (pronomes, desinências verbais, certos advérbios, etc), que comporiam a versão *restrita* dos estudos enunciativos e, de outro, na versão *ampla*, os diferentes modos de inscrição do contexto no enunciado. Para os autores citados, essa

distinção atravessa uma outra, aquela que oporia uma versão *fraca* a uma *forte* da enunciação. Incluem-se na versão dita *fraca* os estudos atribuídos a uma linguística dos fenômenos de enunciação, ou seja, a preocupação que se restringe ao emprego de certas marcas que remeteriam à situação. Já entre os estudos que comporiam uma versão *forte* da enunciação estariam aqueles que partilhariam da idéia de que uma concepção enunciativa da linguagem consiste em sustentar que é na enunciação – e não em realidades abstratas pré-construídas como a língua ou a proposição – que se constituem essencialmente as determinações da linguagem humana. (RELPROD apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004).

Nesse sentido, dizer algo parece inseparável do gesto que consiste em mostrar que se diz. Isso se manifesta através dos *embreadores*⁶; qualquer enunciado tem marcas da pessoa e de tempo que refletem sua enunciação, coloca-se mostrando o ato que o faz surgir.

Articulando a enunciação e a ação não-verbal, Costa (2001a, p. 128), partindo da hipótese de uma intersemiótica constitutiva da comunicação humana, propõe a categoria de *gestos enunciativos*, definida por ele como sendo os atos de organização das enunciações em um suporte, que poderíamos definir como “[...] o ato complexo de mobilizar múltiplas competências semióticas (inclusive a verbal) no sentido de realizar intentos expressivos, comunicativos e interativos”.

Sendo de natureza plurissemiótica e coletiva, a enunciação literomusical faz com que esses gestos abarquem atos de diferentes naturezas, tais como a seleção das canções, sua disposição sequencial no disco, a temática, a escolha dos músicos e cantores participantes, os arranjos, a criação do *lay out* das capas e do encarte etc. cada um desses elementos envolvendo, por sua vez, múltiplas decisões.

Dessa forma, cada prática discursiva irá pressupor gestos enunciativos típicos. A prática discursiva das canções, como as toadas que aqui serão analisadas, por exemplo, implica gestos como a “composição”, a “interpretação”, a “apresentação”, cada um deles sugerindo diversos atos semióticos. “Compor”, por exemplo, inclui os atos de “versejar”, “musicar” (ou “melodizar”), “cantar”, “tocar” etc. (COSTA, 2001a).

Os gestos enunciativos podem anunciar (ou denunciar) a adesão a uma proposta estética e a elaboração de um *archéion*. Como exemplifica Costa (2001a), para os intérpretes

⁶ Também chamados de dêiticos, em português a categoria dos embreadores recobre particularmente os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoas e os possessivos correspondentes (*meu, teu...*), um grande número de designações demonstrativas (*este + Nome; isto...*), de advérbios e locuções adverbiais locativas (*aquí, à esquerda...*) e temporais (*amanhã, daqui a dois dias...*), as categorias do presente, do passado e do futuro (o que não se deve confundir com os paradigmas de conjugação: pretérito perfeito, presente, imperfeito...). (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 183).

a escolha das canções nunca é aleatória, pois geralmente representa uma inscrição em uma memória discursiva ou a fundação de uma proposta estética que se pretende inovadora, ou ambas as coisas.

O autor ainda ressalta o fato de que alguns empresários pessoais e/ou gravadoras que publicam a obra discográfica possam interferir nessa escolha e que os limites dessa interferência dependem de fatores complexos que estão ligados, dentre outras coisas, ao *status* do autor na comunidade discursiva, contudo salienta que, apesar de todas as injunções, em última instância, cabe ao autor aceitar ou não essas interferências, decisão que, qualquer que seja ela, pode resultar em ônus ou em bônus para sua carreira. (COSTA, 2001a).

Como podemos perceber o ato individual de enunciação encontra-se incorporado a um amplo contexto, em que as relações intrínsecas entre o linguístico e o social são reveladas. Assim, a linguagem não pode mais ser estudada sem que se leve em consideração a sociedade na qual está inserida, pois os processos que a constituem são essencialmente histórico-sociais, ou seja, o estudo da linguagem não pode ser desvinculado de suas condições de produção.

Nesse contexto, estudaremos, a partir da noção de gestos enunciativos, o conjunto de práticas típicas da comunidade discursiva do bumba-meu-boi da Maioba como a encenação do *auto* do boi; a concepção de personagens; a composição de toadas e sua execução e divulgação, etc. Priorizaremos as toadas – objetos de nossa investigação –, uma vez que é, principalmente, através de sua prática discursiva que a tradição desse grupo é disseminada através dos tempos, mantendo-se viva e atual.

1.2.2 O gênero canção

A noção de gênero tem sido aplicada a todos os conjuntos de produções verbais, quer sejam elas orais ou escritas. Essa variedade e riqueza dos gêneros discursivos refletem a nossa necessidade de comunicação, pois em cada situação diferente, um gênero é desenvolvido com o intuito de materializar o discurso adequadamente no contexto situacional.

Os destinatários, portanto, se esforçam para saber a qual gênero pertence uma dada enunciação. De acordo com Maingueneau (2001b, grifo do autor), ao escolher determinado gênero para enunciar, o enunciador está adotando um *posicionamento*, ou seja, adotando diferentes formas de representar uma determinada prática social. Ele está se inscrevendo numa “escola”, numa “doutrina”, num “movimento”, ou seja, está assumindo uma posição frente a determinadas idéias.

Os gêneros discursivos estão ligados às situações sociais da interação e qualquer mudança nessa interação provocará mudanças no gênero. Por isso, como os enunciados individuais, são constituídos de duas partes inextricáveis: a sua dimensão linguístico-textual e a sua dimensão social. Assim cada gênero está vinculado a uma situação social de interação típica, dentro de uma esfera social; tem sua finalidade discursiva, sua própria concepção de autor e destinatário.

Transmitidos sócio-historicamente pelos falantes, que contribuem tanto de forma dinâmica para a preservação como para a sua permanente mudança e renovação, os gêneros discursivos também são formas de ação, visto que na interação eles funcionam como índices de referência para a construção dos enunciados, pois balizam o autor no processo discursivo, e como horizonte de expectativas para o interlocutor, no processo de compreensão e interpretação do enunciado (a construção da reação-resposta ativa). São formas altamente maleáveis, dinâmicas e plásticas, na qual estão incluídos todos os tipos de diálogos cotidianos, bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica.

Bakhtin (2000) argumenta que dentro de uma dada situação linguística o falante/ouvinte produz uma estrutura comunicativa que se configurará em formas-padrão relativamente estáveis de um enunciado, pois são formas marcadas a partir de contextos sociais e históricos. Em outras palavras, tais formas estão sujeitas a alterações em sua estrutura, dependendo do contexto de produção e dos falantes/ouvintes que produzem, os quais atribuem sentidos a determinado discurso. Logo, conclui-se que são muitas e variadas as formas dos gêneros textuais. (BAKHTIN, 2000).

Essa imensa variedade e riqueza dos gêneros discursivos refletem a nossa necessidade de comunicação, pois em cada situação diferente, um gênero é desenvolvido com o intuito de materializar o discurso adequadamente no contexto situacional. É na interação social que o gênero se torna significativo; é em sua concretização que as diversas formas de comunicar, de entender e ser entendido, de significar a realidade em todos os sentidos são expressas.

Dessa forma, qualquer texto pode ser considerado como pertencente a um determinado gênero. Segundo Maingueneau (2001c), na relação entre gênero e cenografia, podemos identificar três tipos de gêneros, conforme as possibilidades de reivindicarem ou não cenografias. O primeiro tipo dispensa o uso de cenografias para camuflar a sua cena genérica, conservando-a; o segundo permanece amiúde em tal cena, embora possa, por vezes, utilizar-se de cenografias variadas, e o terceiro impõe a eleição de cenografias cuja finalidade é envolver o co-enunciador, de modo a causar-lhe uma modificação.

Sendo assim, a canção pode ser classificada como uma modalidade genérica de terceiro tipo, já que opta frequentemente pela variação de cenografias. Ela possui caráter híbrido e intersemiótico, pois é resultante da combinação entre a linguagem verbal (letra) e musical (ritmo e melodia).

Mesmo sendo um gênero essencialmente sonoro, muitas vezes a interface da canção se materializa na escrita em decorrência de seu meio de produção e veiculação, através de sua impressão no encarte dos discos, ou mesmo no processo de composição, quando o próprio autor a registra.

Devido a sua linguagem verbal, a canção é, muitas vezes, objeto de estudo comparativo em que é investigado o caráter literário de suas letras. Para Costa (2005b) esse tipo de análise desvaloriza as canções, pois as coloca em um patamar inferior nos estudos literários. Por isso, o autor defende a distinção entre o gênero canção e o gênero poema, advertindo para o fato de que as linguagens verbal e musical da canção não podem estar dissociadas. Elas devem sempre ser pensadas juntas, para que a canção não seja confundida com o poema.

Na realidade, podem-se apontar elementos para que se estabeleça uma distinção entre esses dois gêneros: o poema, diferentemente da canção, pertence ao domínio discursivo literário e varia entre a oralidade e a escrita, utilizando-se quase sempre da semiose verbal, além de ser produzido em meio essencialmente gráfico.

Contudo, tendo em vista que as letras das canções normalmente utilizam os mesmos recursos do poema, é possível estabelecer uma comparação que os aproxime. As letras das canções também se estruturam em estrofes com versos, possuem métrica (muitas vezes regular), figuras de linguagem, rimas, exploram a sonoridade, o ritmo, e evocam o lirismo, com a enunciação de sentimentos subjetivos: o eu procura expressar suas emoções, sua experiência pessoal, ou sua interpretação da vida coletiva por meio do signo verbal. As funções poética, hedonística, comunicativa e a social, entre outras, que são tidas como características da literatura lírica, narrativa ou teatral, também estão presentes nas canções.

Costa (2001a), tomando a produção *literomusical* brasileira enquanto prática discursiva vai além desse caráter híbrido da canção – letra - melodia, uma vez que propõe analisar a interdiscursividade (que seria constitutiva) entre os diversos planos desse gênero, tais como: linguagem verbal, musical, cenográfica, pictórica e escrita.

Em nossa pesquisa tomamos por base esse entendimento de Costa (2001a) para a análise das toadas do boi da Maioba, uma vez que a toada também faz parte do gênero canção,

mais precisamente da canção popular, que vivifica o imaginário de um povo, de uma comunidade discursiva. No nosso caso específico, da comunidade da Maioba.

Sendo assim, as toadas aqui analisadas possuem o perfil da canção popular moderna, ou seja, possui uma corporalidade fluida, dinâmica, de *sabor prosaico*. E como as demais canções populares, o enunciador se torna uma porta-voz que expressa através de sua obra à identidade de uma comunidade discursiva. O cantor é o intérprete das massas populares. Ele canta as suas paixões, alegrias, lamentos, etc. Não podemos deixar de mencionar ainda o teor crítico dessas canções, que, muitas vezes, funcionam como verdadeiras ferramentas para a sociedade marginalizada.

1.2.3 Identidade e cultura sob a perspectiva de Stuart Hall

Atualmente, há um amplo debate nas ciências humanas sobre o que é, afinal, a identidade social e cultural. Neste trabalho, seguimos a perspectiva de Stuart Hall sobre as identidades, pois acreditamos que as reflexões desse autor convergem com a discussão oriunda da Análise do Discurso sobre a constituição discursiva dos sujeitos.

Na perspectiva de Hall (2000, p. 105), para compreendermos a identidade não é necessário elaborarmos uma teoria “[...] sobre o sujeito cognoscente [...]”, mas sim uma teoria das representações discursivas que constituem os indivíduos como sujeitos sociais. Portanto, é muito importante aproximarmos a discussão sobre as identidades sociais às reflexões da Análise do Discurso, pois entender a identidade é interpretar quais são os discursos que constituem e conferem existência histórica aos sujeitos.

Contudo, Hall (2006a, p. 8) adverte que o conceito de identidade é “[...] demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea”. Assim, propõe que em lugar de se pensar em “identidade como uma coisa acabada”, dever-se-ia pensar em “identificação”, concebendo-a como “um processo em andamento”. Logo, a identidade não emerge plenamente do interior dos indivíduos, e sim de uma ausência de completude que é ocupada “[...] a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. (HALL, 2006a, p. 8).

A questão da identidade é vista, dessa forma, como um posicionamento assumido por cada indivíduo, não de forma fixa, mas como resultado de formações históricas que devem ser vividas em sua completude. Nos dizeres de Hall (2006b, p. 409):

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual nós podemos chamar provisoriamente de identidade. Isso não é qualquer coisa. Portanto, cada uma dessas histórias de identidade está inscrita nas posições que assumimos e com as quais nos identificamos. Temos que viver esse conjunto de posições de identidade com todas as suas especificidades.

O autor teoriza também que tanto o significado como a identidade surgem nas relações de semelhança e diferença com o outro (palavra ou indivíduo). Isso nos leva a pensar que a identidade é construída em processos linguísticos e sociais de natureza ideológica, ao invés de ser simplesmente algo natural, como concebe o senso comum, pois, como afirma:

A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade é, pois, vista num constante processo de mudança e é na comunidade que essa identidade será preservada, cultivada, perpetuada, enfim, construída. (HALL, 2006a, p. 13).

Portanto, não podemos deixar de lado o contexto histórico, social e cultural em que estão alicerçados os discursos, pois, de acordo com o autor, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural no mundo moderno. Ele argumenta que o sujeito sempre fala a partir de uma posição histórica e cultural específicas a fim de autenticar uma determinada identidade, como podemos observar no seguinte trecho:

Ao ver a identidade como uma questão de ‘tornar-se’, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum. (HALL apud SILVA, 2007, p. 28).

A identidade cultural está diretamente relacionada com os costumes, as tradições, os hábitos, os valores, as crenças, enfim, com o modo de viver de um determinado povo. Devemos considerar também o sentimento de pertencimento a uma comunidade ou mesmo a uma sociedade. Nesse sentido, a construção de identidades, de acordo com Hall (2006a, p. 49), na verdade, são formadas e transformadas no interior da representação, assim:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’.

A identidade é, pois, vista num constante processo de mudança e é na comunidade que essa identidade será preservada, cultivada, perpetuada, enfim, construída. Como diz Castells (1999, p. 23), “[...] as comunidades, construídas por meio da ação coletiva e preservadas pela memória coletiva, constituem fontes específicas de identidades”. Nesse

sentido, quando as pessoas se agrupam em comunidades por um longo tempo geram um sentimento de pertencimento e, em muitos casos, o que o autor chama de “identidade cultural comunal”. No entanto, conforme afirma Peruzzo (2003), a comunidade não pode ser confundida com bairro, cidade ou com segmentos étnicos, religiosos, de gênero, acadêmicos etc. “Ela pressupõe a existência de elos mais profundos e não meros aglomerados humanos” (PERUZZO, 2003, p. 56). De acordo com a autora:

São características da comunidade que têm perdurado no tempo, embora assumam novas feições, linguagens e interpretações: sentimento de pertença; participação; interação; objetivos comuns; interesses coletivos acima dos individuais; identidades; cooperação; confiança; cultura comum etc. [...] Comunidade nos dias atuais carrega noções de ‘coisas’ em comum, de laços fortes entre os membros e de um ‘movimento’ em torno do coletivo que supera as amarras do individualismo. (PERUZZO, 2003, p. 56).

A cultura popular é um dos principais símbolos de afirmação de identidade cultural e regional frente à nação, sobretudo no estado do Maranhão, onde o bumba-meu-boi assume uma posição de centralidade. (ALBERNAZ, 2004). A manifestação é compreendida localmente como tradicional, uma vez que possui uma longa permanência no tempo com uma reprodução de conteúdos semelhantes, mas que admitem mudanças resultantes de disputas e negociações entre vários agentes, por exemplo, brincantes, platéia, promotores culturais etc.

O bumba-meu-boi, enquanto cultura popular é um lócus de produção de narrativas, mas também de mediação de experiência de identidade regional, por meio dos quais níveis diferentes de pertencimento (bairro, cidade, estado e nação) são articulados. O bumba-meu-boi, ao funcionar dessa maneira, elabora sentidos e práticas de grupos específicos e, simultaneamente, ratifica-os, ou os põe em disputa, com aqueles da sociedade em que estes grupos se inserem.

Dessa forma, buscaremos em nossa análise nuances interpretativas que revelem a marca identitária do bumba-meu-boi da Maioba em seu contexto histórico, social e cultural, pois, como Hall (2006a), acreditamos que os aspectos subjetivos da(s) identidade(s) surge(m) do *pertencimento* a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais e regionais. O autor argumenta que “[...] uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza nossas ações quanto à concepção que temos de nós mesmos.” (HALL, 2006a, p. 50). Com respaldo nessas referências, entendemos que as toadas do boi da Maioba, vistas como construções discursivas, nos possibilitam identificar esse sentimento de pertencimento não somente à cultura maranhense, mas àquela comunidade discursiva específica – a Maioba.

Portanto, esse pertencimento vai se estabelecer também como base para a construção dessa identidade discursiva, uma vez que esta se constrói através do próprio discurso, por isso, permeável e passível de movências de sentido. Quando um discurso é proferido, ele já nasce filiado a uma rede tecida por outros discursos com semelhantes escolhas e exclusões.

Entendendo que o boi da Maioba possui um extenso arsenal discursivo em suas toadas, dividimos a nossa análise em três momentos distintos. No primeiro pretendemos caracterizar o boi da Maioba enquanto parte integrante do bumba-meu-boi do Maranhão. Partindo dos aspectos gerais do folguedo, não apenas das letras das toadas, mas revisitando toda a simbologia e “o fazer” da brincadeira numa análise mais ampla que convencionamos chamá-la de *identidade externa*, devido ao seu caráter mais abrangente e conceitual.

O segundo é baseado numa análise particularizada, em que investigaremos alguns aspectos do boi da Maioba que o caracterizam como parte de um posicionamento específico nesse universo discursivo que é o bumba-meu-boi do Maranhão. Como um grupo de bumba-boi que se autodenomina *boi de sotaque de matraca* ou *da Ilha*, o boi da Maioba possui características que o legitimam como tal. Características essas que estão presentes em todo o seu conjunto, mas principalmente no contexto discursivo de suas toadas. Essa análise mais restrita nos dará o que chamaremos de *identidade posicional*, pois se refere ao tipo de posicionamento adotado pelo grupo em questão.

E finalmente analisaremos os aspectos que diferenciam o boi da Maioba de outros grupos de mesmo posicionamento, ou seja, marcas próprias desse grupo e da comunidade que o constituiu e que foi constituída por ele. As toadas serão agora ferramentas indispensáveis para essa investigação, pois é a partir delas que serão revelados os aspectos mais intrínsecos de cada grupo de bumba-meu-boi. A essa última etapa, denominaremos de *análise interna* por se tratar de aspectos mais particulares que se constituem como afirmação da identidade de um grupo específico no contexto geral do folguedo no Maranhão.

A photograph of a cultural festival. In the foreground, a person wears a white mask with a black eye and a dark, ornate headdress. Behind them, a large banner with intricate patterns and a central floral motif is visible. The background shows a crowd of people in traditional attire, some with their arms raised. The overall scene is vibrant and festive.

CAPÍTULO II

QUESTIONAMENTOS E METODOLOGIA

2.1 Questionamentos

Partindo-se do pressuposto de que podemos fazer uma análise textual-discursiva das toadas – consideradas como canções populares – buscamos, a partir daí uma compreensão da construção identitária do bumba-meu-boi da Maioba. Para isso, fizemos os seguintes questionamentos:

- a) Que características discursivas possibilitam a construção da identidade do Boi da Maioba como um grupo de bumba-meu-boi (identidade externa), de sotaque de matraca (identidade posicional) e que mantém uma singularidade diante de outros grupos do mesmo posicionamento da festa do Bumba-meu-boi do Maranhão (identidade interna)?
- b) Que gestos enunciativos identificam o boi da Maioba como um grupo de Bumba-meu-boi do Maranhão?
- c) Quais gestos enunciativos específicos do boi da Maioba o identificam como um grupo de Bumba-meu-boi de matraca?
- d) Os investimentos enunciativos, interdiscursivos e lingüísticos das toadas do boi da Maioba marcam uma identidade singular em relação a outros grupos de bumba-meu-boi de matraca? De que forma?

2.2 Metodologia

Como já fora explicitado, a nossa pesquisa está pautada nas toadas do bumba-meu-boi da Maioba, cuja seleção foi feita por percebermos fortes características discursivas que nos permite a construção da identidade do boi da Maioba como sotaque de matraca.

Ao longo de seus 112 anos de existência, o bumba-meu-boi da Maioba possui um extenso arsenal de toadas já gravadas. O *corpus* de nossa reflexão compreende apenas uma pequena parcela desse universo textual. Dessa forma, utilizamos toadas gravadas nos anos de 1995 a 2008.

O corpus utilizado em nossa pesquisa, retirado da discografia oficial do bumba-meu-boi da Maioba é composto por canções selecionadas dos seguintes álbuns:

- a) Bumba-boi da Maioba: 110 anos de tradição – do Maranhão para o mundo (1997);
- b) Bela cidade: Bumba-meu-boi da Ilha, um louvor a São Luís (1998);
- c) Bumba boi da Maioba: clareia (1999);

- d) Viva São João: Brasil 500 anos (2000);
- e) Parabéns Maioba (2001);
- f) Bumba-boi da Maioba – a nossa cultura (2002);
- g) Eu quero a Maioba (2003);
- h) Isso é Maioba (2004);
- i) Maioba de coração (2005);
- j) Bumba-boi da Maioba: 109 anos de tradição do Maranhão (2006);
- k) Viva Maioba 110 anos (2007);
- l) Bumba-boi da Maioba: a maior orquestra de percussão do mundo (2008).

Contudo, é importante esclarecer que da discografia selecionada, apesar de termos feito a leitura de todas as canções, elencamos para a análise somente as que melhor evidenciam os aspectos considerados por nós como relevantes para o estudo aqui proposto como *os investimentos cenográficos, éticos, linguísticos, interdiscursivos e metadiscursivos*, ou seja, toadas nas quais é possível constatar a presença de marcas na superfície linguísticas que nos permitem verificar a construção da identidade no discurso.

As toadas foram divididas de acordo com suas temáticas - normalmente apresentadas na seguinte seqüência: toada de “Guarnecer”, de “Lá vai”, de “Chegada”, de “Cordão”, de “Urrou” (incluindo aqui as de “pique” ou “desafio”) e de “Despedida” – e analisadas de acordo com os seguintes tópicos: identidade externa, identidade posicional e identidade interna. Isso nos possibilitou uma maior praticidade na execução da pesquisa, pois nos permitiu reconhecer, com mais clareza, a presença de marcas linguísticas no discurso e situar as toadas em seu contexto histórico e discursivo a partir da referência que é feita a “outros” (ex-amos do boi, pessoas importantes para aquela comunidade, etc.), da alusão ao espaço/tempo da enunciação e dos discursos referenciados, como o enredo do bumba-meu-boi, religiosidade, ideologias, etc.

Com o intuito de compreender a identidade do boi da Maioba através da verificação de características discursivas que possibilitem caracterizá-lo ao mesmo tempo como representativo do bumba-meu-boi maranhense e como uma expressão singular diante de outros grupos do mesmo posicionamento (sotaque) da festa do bumba-meu-boi do Maranhão, fez-se necessário um “confronto” deste com outros grupos de bumba-boi de mesmo sotaque, como o bumba-meu-boi de Maracanã e o bumba-meu-boi da Madre de Deus e outras vezes com grupos de outros posicionamentos como o bumba-meu-boi de Pindaré (sotaque da Baixada), o boi de Nina Rodrigues (sotaque de orquestra), dentre outros. Contudo, devemos

esclarecer que esse paralelo foi feito no decorrer de nossa pesquisa à medida que se fez necessário para a análise aqui proposta.

O material teórico mediador de nossa reflexão tem como base os procedimentos da Análise do Discurso de linha francesa, especificamente aquele delineado por Dominique Maingueneau.

Nossa pesquisa se constitui de duas etapas:

- a) o estudo de algumas categorias como: identidade, gestos enunciativos, investimentos cenográfico, ético e lingüístico, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas, além de uma contextualização do bumba-meu-boi nos âmbitos nacional e regional;
- b) uma caracterização discursiva do posicionamento do bumba-meu-boi da Maioba, realizada a partir da análise de suas toadas.

Para a caracterização discursiva fizemos uso dos conceitos de *posicionamento*, *intertextualidade*, *interdiscursividade*, *metadiscursividade*, *prática discursiva*, *posicionamento*, *investimento genérico*, *investimento cenográfico* (*cenas validadas*, *enunciador*, *co-enunciador*, *resgate das tradições e recriação da memória popular*), *investimento ético* e *investimento lingüístico* delimitados por Maingueneau (1997), *gestos enunciativos* (COSTA, 2001), e *identidade* na perspectiva de Hall (2000).

Por fim, cabe observar que as toadas foram abordadas apenas em seu aspecto verbal, devido às nossas limitações no conhecimento de teoria musical.

Além do campo teórico, formulamos ainda alguns procedimentos práticos, pois para entendermos o bumba-meu-boi como prática discursiva em um contexto enunciativo, é necessário uma contextualização deste em sua comunidade discursiva, além de um prévio conhecimento de sua história, crenças, valores e fatos socioculturais que o circundam. Por isso, a pesquisa foi alicerçada num contato direto com a comunidade do bumba-meu-boi da Maioba, bem como na participação em algumas reuniões, apresentações e rituais de batismo e de morte do boi.

Realizamos, no decorrer de nosso trabalho, a coleta de dados através de registro fotográfico das principais imagens do folguedo e entrevistas com integrantes da brincadeira: cantadores, diretores e brincantes, objetivando conhecer mais de perto o percurso histórico, a temática e a composição do bumba-meu-boi da Maioba. Essa interação nos possibilitou uma melhor interpretação e compreensão dos significados e sentidos da manifestação cultural em questão. Esses registros estarão anexos à pesquisa, assim como um glossário com alguns termos utilizados no contexto geral do bumba-meu-boi do Maranhão – alguns específicos do

boi da Maioba. Informações que julgamos necessárias para um melhor entendimento do trabalho em pauta.

Em síntese, buscamos, através de um estudo qualitativo, uma análise do perfil textual-discursivo do bumba-meu-boi da Maioba. Dessa maneira, a coleta de dados foi executada sem considerar como cerne a quantificação.

A photograph of a carnival parade. In the foreground, a person wears a white mask with a black eye and a dark hat with gold trim. Behind them, a large banner is held up, featuring a black section with pink floral patterns and a white section with a gold sunburst design. The banner is decorated with colorful, pointed ornaments along its top edge. In the background, a crowd of people is visible, and a yellow banner with musical notes is partially seen at the bottom right.

CAPÍTULO III

SOBRE O BUMBA-MEU-BOI

3.1 O Bumba-meu-boi

Visando uma compreensão mais ampla acerca do bumba-meu-boi enquanto manifestação da cultura popular brasileira, faremos uma breve explanação sobre o simbolismo e o misticismo que envolve o *boi* e sua relação com o homem.

O boi é um animal que deixou profundas marcas no processo civilizatório e de expansão do país. Ele esteve ligado à agricultura e à aração. Ele é símbolo de bondade, de calma e força tranqüila que carrega o fardo da honestidade e do trabalho resignado, portanto deve ser estimado com respeito e têm direito a tratamento especial. “A figura do boi marca a força e poder, o poder de rasgar sulcos intelectuais para receber as chuvas fecundas do céu, ao passo que seus chifres simbolizam a força conservadora e invencível”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 138).

Na Grécia Antiga, o boi era considerado animal sagrado. O deus Sol também tinha seus bois, “[...] de brancura imaculada e providos de chifres dourados”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 138). É, sem dúvida, devido a esse caráter sagrado e por suas relações com os ritos religiosos, como vítima ou como sacrificador, que o boi era também considerado símbolo do sacerdote.

Essa relação homem/boi tem os primeiros registros de sua dramaticidade na gênese do Teatro, através do culto a Dionísio, deus que corporifica o princípio da morte e ressurreição, da alternância e renovação. As festas que homenageavam esse deus representavam o fim de um ciclo passado e o recomeço de um ciclo. O touro, símbolo de força e de fertilidade, era indispensável nessas celebrações, uma vez que o sacrifício deste animal, seguido da ingestão de sua carne ainda palpitante, tinha como fim a lembrança do dilaceramento do próprio deus Dionísio, promovendo assim a verdadeira comunhão dos fiéis com esta divindade, integrando-os nela e recompondo-a.

E foi através dessas festas pagãs de culto ao deus do vinho que o boi, animal útil, entrou pela tradição ao figurar na iconografia católica romana, simbolizando o evangelista São Lucas. Ele aparece em muitas catedrais ou igrejas católicas nas pinturas do teto, num dos quatro cantos além do leão, da águia e do homem ou anjo. Também figura na cena bucólica da manjedoura de Belém, anualmente lembrado nos presépios armados para as festas natalinas. É, ainda, considerado irmão gêmeo do escravo no trabalho.

Animal sagrado também no Egito, Fenícia, Caldéia e Cartago, o boi é merecedor de cultos e festividades. Ele é imagem de fecundidade e está relacionado com os sistemas astrais. Os Babilônios o escolheram para representar um dos doze signos do zodíaco. Na

China antiga, um boi de barro representava o frio, que se expulsava na primavera para favorecer a renovação da natureza. A iconografia Hindu lhe fez a montaria e o emblema de Yama, divindade da morte. Respeitado como ser humano, o seu sacrifício é um ato religioso, essencial entre as populações montanhesas do Vietnã, cuja morte ritual lhe dá o status de *enviado*, o intercessor da comunidade junto aos espíritos superiores. Em todo o norte da África, o boi é um animal sagrado oferecido em sacrifício, ligado aos ritos do trabalho e fecundidade da terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988).

Atualmente, dentre as expressões mais utilizadas para externar a relação existente entre o homem e o boi, destacam-se a música, o canto e a dança. Assim, podemos afirmar que a presença desse animal como elemento motivador de um grupo de pessoas que tocam, dançam e cantam tem uma certa ressonância universal, já que essa relação é comum a vários países, de diferentes culturas. Cascudo (1980) faz algumas referências à presença do boi como elemento motivador de comemorações populares, religiosas e míticas, afirmando que há bois dançantes por todas as regiões pastoris do mundo: África, Ásia, America Austral, Central e do Norte, citando, em especial, o *Boef Gras* na França, o *boi processional* dos vanianecas do sul de Angola, o *boi bento* de São Marcos, em Portugal.

Contudo, as distinções entre esses grupos se darão de acordo com o tipo, as formas e a dinâmica assumida por esse ritual, que dependerá, além de razões advindas de seu nascedouro, aos fenômenos que exercem influência no seu processo de desenvolvimento ao longo dos tempos.

3.2 O bumba-boi no contexto da cultura popular brasileira

Mário de Andrade (apud CARVALHO, 1995), baseado na análise das representações coletivas, definiu o boi como “o bicho nacional por excelência”, dizendo que o mesmo se encontra referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio, como nos locais sem gado, perpassando todas as manifestações musicais do populário. Daí porque o poeta definir o boi, ou a dança que o consagra, como um poderoso elemento “unanimizador” dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade, cuja imagem aparece inúmeras vezes em sua poesia.

Contudo, a origem do bumba-meu-boi ainda suscita controvérsias. Dentre as versões mais conhecidas estão as que dizem que sua origem está nos antigos cultos pagãos do Boi Ápis, bezerro sagrado cultuado no antigo Egito e a que relaciona o Bumba-meu-boi ao *ciclo do gado* no nordeste brasileiro, irradiando-se, posteriormente, para as outras regiões do

Brasil. Outros afirmam que a *brincadeira*⁷ é uma tradição popular portuguesa, adaptada por Gil Vicente ao compor o Auto do Vaqueiro, apresentado em 1502 na corte de D. Manuel, sendo trazida para o Brasil, principalmente no Nordeste, pelos portugueses na época da colonização. E ainda há aqueles que tentam encontrar equivalências metafóricas ao sacrifício de Jesus Cristo no Calvário.

Observa-se, portanto, que a mais disseminada é aquela relacionada ao *ciclo do gado* no nordeste brasileiro. Todavia, para alguns pesquisadores, essa aceitação nos leva a uma negação de que o boi, enquanto fato cultural tem ressonância universal. Azevedo Neto (1983) argumenta que essa *manifestação folclórica* não é exclusiva do Nordeste e que, ao concordarmos com essa tese, estamos aceitando que houve um ciclo do gado em outros países, de outros continentes, o que parece não ser o caso, já que, segundo os historiadores isso não ocorreu. O autor reforça a sua argumentação afirmando que:

Em vários países do mundo existiu ou existe uma dança – dramática ou não – onde dançarinos gravitam ao redor da figura de um boi que dança também. É claro que tenha diferenças. Diferenças nascidas tanto de fatos sociais que a geraram quanto dos fenômenos culturais que a influenciaram nos seus inícios e a orientaram nos seus prosseguimentos. (AZEVEDO NETO, 1983, p. 64).

Para Borba Filho (apud CARVALHO, 1995, p. 23), a origem do bumba-meu-boi se perde no passado. Segundo o autor, não resta dúvida que “[...] se trata de uma aglutinação de reisados em torno do reinado principal, que teria como motivo a vida e a morte do boi”.

Já Reis (2000, p. 21) é categórico quando diz que “[...] o Bumba-meu-boi é originário do ciclo do gado no Brasil, tendo realmente este folguedo⁸ a tríplice miscigenação, com influência das raças responsáveis pela nossa colonização: o negro, o índio e o branco”.

O bumba-meu-boi teria nascido de negros escravos, mamelucos, mestiços, gente pobre, agregados de engenhos e fazendas, trabalhadores de roça e pequenos ofícios das cidades interioranas, por volta das últimas décadas do século XVIII. Teria começado na forma inicial, *boi de canastra*, semelhante à manifestação que ocorria em Portugal e Espanha, consistindo em armação de vime, coberta de pano pintado, cabeçorra bovina, ampla cornadura, unicamente usado para dispersar e afugentar os curiosos que atrapalhavam uma função apresentada ao ar livre. (CASCUDO, 1980). Essa manifestação chama-se *Tourinhas*, ou seja, imitação de uma corrida de touros, utilizando novilhas mansas ou sendo estes representados por canastras cobertas com tecidos, movidas por um homem do lado de dentro. Essas *tourinhas* eram utilizadas para o exercício dos praticantes do toureio.

⁷ Termo usado pelos maranhenses significando a festa e apresentação do bumba-meu-boi.

⁸ Os termos *folgado* e *brincadeira* serão usados referindo-se ao bumba-meu-boi, com suas encenações, ciclos, rituais, coreografias, musicalidade e personagens.

Ramos (1971) afirma a contribuição decisiva do negro africano na formação do bumba-meu-boi, que, ao chegarem ao Brasil, teriam adaptado suas próprias instituições aos velhos autos populares trazidos pelo colonizador português e às manifestações de procedências ameríndias.

Marques (1999) diz que, como auto popular, o bumba-meu-boi nasce no final do século XVII em meio às lutas sociais, agitado pelos grandes combates entre senhores, escravos, índios e brancos no seio da sociedade patriarcal e escravista de um Brasil colonial, pressionado pelas revoltas populares. Nesse sentido, a autora infere que:

Em meio a essa realidade, o bumba-meu-boi torna-se uma sátira ao patriarcalismo escravista: do fazendeiro que massacra os negros e índios, mas baixa a cabeça para a nobreza; do doutor burguês, estudante de Coimbra, metido a entender de tudo, mas que no fim só consegue resolver o problema com ajuda do curandeiro; do delegado autoritário, valente com a tropa e covarde sem ela, e do sacerdote, sempre pronto a atender às elites com base num discurso populista. Todos caricaturados em personagens, em que a inversão de papéis e de discursos violentos torna-se um ajuste de contas. (MARQUES, 1999, p. 57).

Cascudo (apud CARVALHO, 1995, p. 35) aprofunda esse enfoque sobre a mistura de influências das três raças nas origens do bumba-meu-boi e faz um interessante comentário:

O bumba-meu-boi surgiu no meio da escravaria do nosso país, bailando, saltando, espalhando o povo folião, suscitando grito, correria, emulação. O negro, que desejava reviver as folganças que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas do cativo nos meneios febricitantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial, nela aparecendo dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a “brincadeira”, foram conquistados por ela e passaram a representá-la, incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como o elemento a ser satirizado e posto em cheque pela sua situação dominante.

O mesmo autor, analisando a manifestação cultural do bumba-meu-boi, destaca a sua extensão nacional, apontando o nordeste como área irrefutável de formação e desenvolvimento dessa manifestação, e a considera como uma exportação da região nordestina para o Brasil Central e estados do extremo norte e sul do país. O autor classifica o bumba-meu-boi como o primeiro auto nacional na legítima temática e lírica e no seu poder assimilador constante e poderoso. (CASCUDO apud CARVALHO, 1995).

O primeiro registro que se tem origem sobre o bumba-boi, data de 11 de janeiro de 1840. Um artigo intitulado *A estultice do Bumba-meu-boi*, escrito pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, no periódico *O Carapuiceiro*, de Recife-PE, no qual ele descreve, com evidente desagrado, os personagens e o enredo da brincadeira. Neste artigo citado por Araújo (1986, p. 52), o padre tece severas críticas ao folguedo, classificando-o como “[...] tolo, estúpido e destituído de graça, um agregado de disparates”, e ainda frisa de maneira

pejorativa a participação do negro: “[...] um negro metido debaixo de uma baieta é o boi, um capadócio, enfiado pelo fundo de um panacu velho chama-se cavalo-marinho [...]”. Isso se explica talvez pela sátira que é feita em relação à figura de um sacerdote ao término da brincadeira.

Alguns autores, como Sílvio Romero e Melo Morais Filho, segundo observações feitas por Luís da Câmara Cascudo (apud CARVALHO, 1995, p. 36), ainda que demonstrassem alguma simpatia pelo folguedo, descrevem-no como se não tivessem captado ou interpretado o verdadeiro sentido dessa manifestação cultural, pois o fazem sem “relevo de cor”. Nas palavras do primeiro autor, os participantes são denominados como “um magote de indivíduos” e o segundo os chama de “gente de pé rapado”.

Por volta de 1880, muitos criticavam publicamente o bumba-meu-boi, mesmo que, às escondidas, reconhecessem o seu valor, pois o folclore era visto como uma predileção que poderia repercutir de forma negativa na valorização do pesquisador. Algumas referências ilustram bem o preconceito que envolvia esse folguedo, tais como: Em 1850, o jornal *A Voz Paraense* fala do “Boi Caiado” como o mais terrível folguedo de escravos, compartilhado por mais de trezentos moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos; No jornal *O Velho Brado do Amazonas* se refere ao “Bumba de Óbidos” como um folguedo de escravos, realizado na época junina por um bando de moleques, contra quem se voltavam os rapazes da melhor sociedade local.

Vale ressaltar também que, ainda com alusões às perseguições sofridas pelo bumba-boi, nesta época no Maranhão houve uma forte campanha contra a apresentação do folguedo, o que resultou na sua proibição pelas autoridades policiais, pois era considerada uma ameaça à ordem, à civilização e à moral. Período que se estendeu de 1861 a 1868. Nesse intervalo os bois deixaram se apresentar no centro de São Luís, onde moravam as famílias nobres.

Atualmente, podemos perceber uma grande mudança na forma de se conceber o bumba-meu-boi. Ele é considerado o auto popular ou dança dramática⁹ de maior significação estética e social do folclore brasileiro. Mário de Andrade (apud CARDOSO, 2004, p. 27) o definiu como a “[...] a mais estranha, original e complexa de nossas danças dramáticas. É também a mais exemplar”.

⁹ Forma genérica com que se designam os grandes bailados populares que se baseiam num assunto e têm, na sua maioria, partes faladas e representadas, contando uma ou várias histórias muitas vezes improvisadas.

Ao espalhar-se pelo país, o bumba-meu-boi adquire nomes, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens, instrumentos, adereços e temas diferentes. Dessa forma, enquanto no Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas é chamado bumba-meu-boi, no Pará e Amazonas é Boi-Bumbá ou Pavulagem; em Pernambuco é Boi Calemba ou Bumbá; no Ceará é Boi de Reis, Boi Surubim e Boi Zumbi; na Bahia é Boi Janeiro, Boi Estrela do Mar, Dromedário e Mulinha-de-Ouro; no Paraná, em Santa Catarina, é Boi de Mourão ou Boi de Mamão; em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Cabo Frio é Bumba ou Folguedo do Boi; no Espírito Santo é Boi-de-Reis; no Rio Grande do Sul é Bumba, Boizinho, ou Boi Mamão; em São Paulo é Boi de Jacá e Dança do Boi. Os períodos de apresentações também variam, podendo estas ocorrer em períodos juninos (como no Maranhão), períodos natalinos (como na Paraíba) e em períodos carnavalescos (como em Alagoas).

O bumba-meu-boi apresenta uma forte dinâmica de apresentação, permitindo que cada região ou estado possa variar tanto nas denominações, como mencionamos acima, quanto no seu processo de elaboração e em sua forma de se apresentar, o que torna bastante natural o fato desse mesmo folguedo se mostrar de maneira diferenciada ao espectador quando visto em outra região, quer seja pelos instrumentos musicais, indumentárias, dança, ritmo, auto, personagens, etc.

Porém, devemos esclarecer que, mesmo se diferenciando de região para região, o bumba-meu-boi possui um ponto notável de intersecção entre as suas variantes regionais com suas peculiaridades, nos dizeres de Carvalho (1995, p. 39): “[...] encarna comprovadamente um dos mais populares exemplos do teatro popular nacional, que é adaptado às peculiaridades regionais”. É, portanto, fiel à sua temática, mas dinâmico em sua forma de expressão.

Faz-se necessário também conhecermos um pouco mais do contexto desse folguedo. Como sabemos, o bumba-meu-boi é uma aglutinação das três raças que configuram a sociedade brasileira: o negro, o índio e o branco. Contudo foi através do negro africano que, como vimos anteriormente, veio a maior contribuição, pois como afirma Assunção (2004, p. 63):

[...] os escravos, numa adaptação criativa de uma lenda, a qual deu origem ao auto do Bumba-meu-boi¹⁰, revogam a hierarquia existente na sociedade e assumem os papéis destinados à elite numa encenação que mostra a vida ‘às avessas’, ‘desviada de sua ordem habitual’, isto é, o auto mostra a realidade, mas o faz subvertendo-a, uma vez que inverte os papéis e aproveita para criticar, sob a forma de ‘riso’, a dominação, as desigualdades sociais, étnicas, econômicas existentes entre os diversos segmentos da população, provavelmente com objetivos (velados, é certo) de mostrar aos oprimidos que este quadro poderia mudar, tal como fizeram os

¹⁰ Também conhecido como *matança do boi*.

jesuítas no início da colonização do Brasil: usavam os autos para converter os índios à sua religião.

O auto do bumba-meu-boi, tão conhecido e que hoje raramente é apresentado pelos grupos do folguedo, originou-se da seguinte lenda:

Havia numa determinada fazenda um boi muito bonito que sumira de repente. O vaqueiro saiu à procura do nédio animal, mas, mesmo certo de tê-lo visto poucos dias antes, não obteve êxito em sua empreitada. Os demais vaqueiros da fazenda também se puseram a procurar o boi desaparecido. Durante dias o fizeram, porém retornaram à fazenda para confessarem ao fazendeiro o fracasso da missão.

Um caboclo, que havia visto o preto Francisco (ou Chico) às voltas com o boi antes do acontecido, relatou esse fato aos companheiros e ao patrão, que, imediatamente convoca os vaqueiros e os índios para irem à procura do escravo Chico. Neste intervalo, Francisco dar início a matança do boi roubado do patrão, sendo, logo em seguida descoberto por aqueles que o procuravam. O caso foi levado ao conhecimento do patrão, do que resultou um inquérito e a prisão de Francisco. Em sua confissão, Francisco suaviza sua grave falta, alegando ter roubado o boi para satisfazer o desejo de sua companheira, Catirina (ou Catarina), que, estando grávida, desejou comer a língua do animal. Ele, porém, só cometera tal crime porque tinha muito amor à companheira e, não menos, ao filho que deveria nascer dentro em pouco.

Com a confissão de Pai Francisco, todos que viviam na fazenda foram mobilizados para salvar o boi. Chamaram os pajés, os doutores daquela época, para curar o boi. Estes conseguem ressuscitar o animal, provocando um alegre alvoroço pela cura do boi e, conseqüentemente, pela salvação de Pai Francisco, que fora ameaçado de morte pelo crime cometido.

Azevedo Neto (1983, p. 65), assim define o auto do bumba-meu-boi:

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

De modo geral, o auto do bumba-meu-boi é a encenação do drama mítico de morte e ressurreição desse animal. Acontece no meio da brincadeira, trazendo um enredo que, embora tenha variações, gira sempre em torno da figura do boi e traz personagens fixos como o amo do boi, o pajé, o Pai Francisco e Catirina. A história é contada mais por meio de toadas do que pelas falas dos personagens. Não que as melodias ou letras se repitam. Cada grupo compõe suas toadas, que são inéditas a cada ano. Intercaladas com as toadas, são apresentadas

as cenas que contam o enredo do auto, que nem sempre se mantêm com a mesma versão, pois vai sofrendo modificações que são impulsionadas tanto pelo motivo da promessa feita a São João (no caso dos bois de promessa) quanto pela necessidade de *innovar* para atrair o público. Assim, o auto se altera como uma forma de reação às mudanças vividas ao longo dos tempos. (CARVALHO, 1995).

Notamos ainda que no decorrer da história, os personagens envolvidos no enredo do auto do bumba-meu-boi representam: a classe dominante – o patrão (latifundiário) – e a classe subordinada – o negro, o vaqueiro, o índio, o pajé. Podemos ainda perceber uma certa hierarquia no interior da classe subordinada: o vaqueiro e o índio assumem papéis sociais superiores ao papel do negro Francisco. Representam-se aí as três raças – branca, índia e negra – que, segundo muitos historiadores, foram as responsáveis pela nossa colonização.

3.3 O bumba-meu-boi do Maranhão: algumas especificidades

Com a mesma caracterização histórica que originou o folguedo no Brasil, no Maranhão, porém, o bumba-meu-boi diferenciou-se das demais formas nacionais, adotando um conteúdo ritualístico próprio, diversificando seus estilos e sotaques; criando novas formas de apresentação, de músicas, de adereços e pautando sua sobrevivência pelo gosto popular, sem, no entanto, desrespeitar a lenda que dá origem ao auto. Com isso atingiu um impressionante grau de riqueza cênica e, ao contrário de outros locais em que é apresentado entre o Natal e a Festa de Reis (dezembro a janeiro), ele está presente no ciclo junino, entre os festejos que homenageiam Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal, podendo prolongar-se até setembro ou outubro, quando acontece a matança do boi.

E assim como em qualquer região do país, no Maranhão, o folguedo foi encontrando seus contornos próprios, características específicas da situação sociocultural em que esteve inserido ao longo de sua história. Hoje é considerada uma das mais ricas manifestações dentre a grande variedade existente na cultura popular maranhense. Como afirmam França e Reis (2007, p. 43):

É o espetáculo mais popular deste Estado, que consegue aglutinar um universo de homens, mulheres, intitulados de brincantes ou baiantes, que, em homenagem ao boi por ser aliado e por muito servir ao homem, se concentram com as finalidades de cantar, tocar e dançar ao redor de uma armadura de um boi de brinquedo.

Tradicionalmente, a festa do bumba-meu-boi, no Maranhão, é realizada em intenção de São João, muitas vezes, para pagar uma promessa feita ao santo ou agradecer por alguma graça recebida do mesmo. Isso dá à festa um aspecto religioso, de devoção, a partir do

qual muitos brincantes acreditam que devem ao santo a obrigação de brincar o boi a cada ano. Por outro lado, em sua característica de folguedo, brincadeira e diversão, o bumba-meu-boi tem a sua faceta profana de celebração, que inclui grande quantidade de bebidas alcoólicas, ritmos e danças com fortes traços indígenas e africanos. Talvez essa mistura do religioso e do profano estabeleça um outro tipo de ligação entre a festa do bumba-boi e o sagrado, mas relaciona a uma visão não polarizada em que pontos aparentemente dicotômicos são parte de um mesmo todo.

Nos últimos tempos, a brincadeira ganhou motivos de sátiras a acontecimentos políticos, sociais ou econômicos, apresentando de forma humorística fatos relacionados ao Brasil. Nessa maravilhosa expressão da cultura brasileira, repleta de histórias simplórias e de promessas, a brincadeira do bumba-meu-boi no Maranhão é muito popular. Nela, toda a comunidade se entrega, numa participação gratuita, apresentando uma festa feita pelo povo e para o povo.

Para o maranhense, o bumba-meu-boi representa a tríplice miscigenação de seu povo, pelo entrelaçamento das culturas branca, negra e indígena, verificada nos personagens presentes no auto, no qual se destacam o dono da fazenda, Pai Francisco, Catirina, vaqueiros ou caboclos de fitas, caboclo real ou de pena, índios, doutor ou pajé, padre, Dona Maria (esposa do amo), os Cazumbás (mascarados, espécie de palhaços) e o miolo, responsável por guiar o boi. As variações dos personagens ocorrem também por causa dos diferentes ritmos existentes no Maranhão.

Vejamos, a seguir, mais detalhadamente, algumas das peculiaridades que fazem com que o bumba-meu-boi maranhense se torne tão singular em relação a outras variantes regionais.

3.3.1 Religiosidade

O aspecto religioso é uma das características que mais se destaca no Bumba-meu-boi maranhense.

Na história da formação cultural do Brasil, os portugueses, recém-chegados ao país, quiseram, a todo custo, converter ao Cristianismo todos aqueles que ainda não o praticavam. Assim, índios e negros africanos, mesmo já exercendo uma outra religião, eram batizados para tornarem-se cristãos.

Os índios reverenciavam as forças da natureza, os seus antepassados e os deuses (entidades mágicas) protetores da caça, da lavoura, da guerra, etc. Acreditando que suas vidas eram influenciadas por tais entidades, os indígenas os agradeciam e os cultuavam realizando festas e rituais para agradá-los, e também para agradecer-lhes algum benefício concedido. Essas entidades foram sendo, aos poucos, imbricadas nas figuras dos santos católicos no imaginário dos nativos e passaram a fazer parte das histórias que eram criadas e contadas pelo povo.

Já os escravos africanos, advindos de diferentes regiões da África, exerciam diferentes religiões. Alguns, como os escravos muçulmanos, acreditavam em Maomé e adoravam Alá; outros, acreditando nas forças da natureza e em seus elementos (água, fogo, terra e ar), direcionavam a sua fé para o poder dos espíritos de seus ancestrais mortos e para deuses que um dia foram humanos.

Além disso, entre os próprios portugueses havia diversidades sociais e religiosas. Os menos favorecidos – agricultores e artesãos que vieram para o Brasil na esperança de uma vida melhor –, trouxeram uma sólida fé católica que se manifestavam nas festas religiosas com danças e músicas e tinham o hábito de levar consigo amuletos, santinhos e medalhas de proteção, que tinham a finalidade de valorizar os santos católicos, cuja história de vida se aproximava das dos homens comuns, cheia de sentimentos e atitudes puros, além de maravilhosos e mágicos acontecimentos.

A missa aos domingos e as festas religiosas realizadas no decorrer do ano eram comuns a todos os grupos que habitavam o Brasil na época colonial. Para os escravos, participar desses eventos era uma forma de aliviar o sofrimento diário e uma maneira que encontravam para se divertir, pois mesclavam suas maneiras de festejar, suas danças, seus cantos à festa católica, cultuando não só o Deus dos cristãos, mas também os seus deuses antigos. Isso era feito no interior do culto católico disfarçadamente, uma vez que o cristianismo era a única religião aceita no país.

Com isso, no cotidiano do povo, os deuses indígenas e os deuses africanos foram se misturando aos santos da Igreja Católica, originando daí o catolicismo próprio, de caráter mestiço e festivo. Esse catolicismo popular era manifestado através de irmandades religiosas que se configuravam como associações de fiéis, organizadas para cultuar determinado santo, erguendo para ele um altar no interior de alguma igreja já existente e realizando festas e procissões em sua homenagem. Essas festas eram realizadas com encenações, alegorias, muitas bandeiras, luxo e brilho, pois acreditavam que, dessa forma, agradavam a Deus e aos santos de sua devoção.

O bumba-meu-boi maranhense se liga diretamente a essa manifestação de fé do catolicismo popular. Ele se caracteriza por ser uma festa de muita animação, enfeites e cores, em que há fartura de comidas e bebidas. Nele, o povo, em sua maioria pessoas pobres, homenageiam os santos do período junino: Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal. Como afirma Carvalho (1995, p. 76):

É o Santo que mantém viva a festa e é Ele que acaba assegurando o processo de memorização e a capacidade de luta do seu pessoal, que se sente sempre sob sua proteção. Daí porque vale a pena se conservar fiel à relação estabelecida com Ele, arcando com os sacrifícios para ajudar a manter viva uma festa que lhe satisfaz, em razão do que as pessoas se dedicam ao Bumba-meu-boi na condição de promotor ou de participante. Assim, o aspecto religioso no bumba do Maranhão é, portanto, de fundamental importância [...]

Como podemos ver, o bumba-meu-boi no Maranhão é parte integrante de um processo mítico. Essa relação com a religião possibilitou ao povo a criação de lendas que reforçam e legitimam esse folguedo. Ele é realizado, tradicionalmente em intenção a São João, na crença de que, ao organizar um boi, ou mesmo participar de algum já existente, estamos alegrando e agradando ao santo.

Essa crença está alicerçada na *lenda do boi de São João*, que justifica também o pagamento de promessas a esse santo. A lenda diz que São João tinha um bozinho preto que, diferente dos outros, sabia dançar e tinha o couro enfeitado. Por isso era amado por seu dono, recebendo dele toda a atenção e carinho especiais.

O ano inteiro o boi ficava guardado, longe dos olhares curiosos e João só o mostrava nos dias de aniversário. O boi ensaiava de 13 a 23 de junho na casa de Antonio, santo



Figura 1 - Imagem de São João

Antonio, santo amigo de João, o bailado que seria apresentado no dia 24 de junho – data do aniversário de João –, e vinha de lá dançando e cantando.

O bozinho fazia a alegria da festa com sua habilidade de dançar e cantar. E devido ao sucesso que fazia nas festas de João, Pedro resolveu pedi-lo emprestado para alegrar também a festa do seu aniversário no dia 29 de junho. João, diante da insistência de Pedro, concordou com o empréstimo, fazendo, antes, muitas recomendações para que nada acontecesse ao estimado animal.

A festa de Pedro foi muito animada graças ao boizinho dançarino que divertiu os convidados presentes, dentre eles, Marçal¹¹, que comemoraria o aniversário no dia seguinte, 30 de junho. Este, então, resolve pedir o boizinho de João emprestado a Pedro, prometendo que o devolveria na madrugada do dia 30 de junho, assim João nem precisaria saber. Pedro não concordou de imediato, mas logo se rendeu aos apelos de Marçal.

Contudo, Marçal programou sua festa sem a devida previsão de convidados e de comida para alimentá-los, e não tendo alertado os cozinheiros de que o boizinho só fora à festa para dançar e alegrar os convidados, estes, vendo que a comida acabara, resolveram matar o pobre animal e servir sua carne aos convidados, pendurando em varas para secar, o couro bonito e enfeitado do boizinho de João.

Ao saber do ocorrido, João ficou muito triste, então Antonio e muitas pessoas prepararam vários bois para alegrá-lo, sem, no entanto, obterem êxito, pois João recusava a todos. E levavam os outros bois até Pedro e Marçal, para que soubessem que foi feito outro boizinho bem bonito, mas que o triste João não quis. Ele só queria se fosse o seu boizinho de couro enfeitado e dançarino. (AZEVEDO NETO, 1983).

A lenda do boizinho de São João explica o fato dos devotos maranhenses prometerem a São João um boizinho bordado para dançar e alegrar sua festa, caso alcancem a graça desejada.

É interessante notar ainda que a aparente idolatria à figura do boi fez com que fosse proibida a visita que os grupos de bumba-bois faziam no dia 23 de junho, véspera do dia de São João, à Igreja de mesmo nome, pois esta era considerada pelos padres como ofensiva à religião católica. Atualmente, essa manifestação popular já é aceita, havendo casos em que o boizinho é batizado pelo próprio padre. Contudo, para evitar qualquer associação com a idolatria, Azevedo Neto (1983, p. 66) afirma que: “[...] não é ao boi que se rende a homenagem, mas, através dele, a um santo”. E quanto à questão da idolatria, o mesmo autor esclarece:

Não foi possível (ou não foi agradável) aos padres estrangeiros – o que em parte é compreensível – assimilar esta idéia. Custa, de fato, a quem assiste a um batismo de boi pela primeira vez, entender a questão em toda a sua extensão. [...]. Não é em função do boi que o cordão se prostra, contrito e respeitoso, na hora do batismo, nem é pelo boi que o brincante clama, aflito, no instante de suas angústias. O boi é apenas o veículo. O veículo de aproximação entre o devoto e o santo. (AZEVEDO NETO, 1983, p. 66).

Paralelamente à devoção a São João está a devoção dos maranhenses também aos outros santos do mês de junho: Santo Antonio, São Pedro e São Marçal. Os dois últimos são

¹¹ Santo do Catolicismo popular no Maranhão, principalmente entre os grupos de Bumba-meu-boi.

homenageados com duas grandes festas, vistas como eventos centrais dentro do ciclo da festa do bumba-meu-boi na capital maranhense. Uma é a festa do João Paulo, que inicia na madrugada do dia 30 de junho e se prolonga até a meia noite. Os bois que se encontram são os do sotaque da Ilha, os bois de matraca. A festa é um desfile dos bois ao longo da Av. João Pessoa, num deslocamento vagaroso empurrado pelo ritmo das próprias toadas, cuja força vem da intensidade da batida. Ela tem um sentido subjacente de cada grupo mostrar-se para o outro, e conferir e ganhar legitimidade. No momento do desfile, cada um dos boieiros¹² sente mais parte do grupo que está representando, o sentimento de pertença e de comunidade é presente. O local se apresenta, e o local aqui é o seu boi, o seu bairro, sendo possível perceber uma valorização, uma identificação com o lugar de origem do grupo e o próprio grupo. Nesse momento impera o sentimento de rivalidade e de combate, fazendo com que os brincantes assumam a sua paixão pelo grupo que defende, apresentando-se da melhor forma possível; os torcedores vibram e acompanham o grupo da sua preferência.

Contudo, é importante salientar que essa rivalidade que ainda hoje é mostrada no desfile dos grupos de bumba-boi de matraca no João Paulo nem sempre aconteceu. A tradição dessa festa, segundo João de Chica¹³ iniciou com o boi da Maioba sem maiores intenções:

A gente levava a brincadeira para passar o São Pedro brincando, então, na hora de recolher, de ir embora, a gente passava na feira do João Paulo. Representava-o passando na feira, cantando. E, daí, foi começando, mas não havia nenhum que fizesse isso. A Maioba começou e os outros foram naquilo, foram fazendo. Hoje é que todos eles vão se encontrar ali para passar e ficar esperando uns aos outros. [...]. É só boi da Ilha: cada um canta a sua toada, cada brincadeira representa suas cantigas e não existe disputa. (MARANHÃO, 1999, p. 152).

A outra festa que ganha notoriedade no período junino é a festa de São Pedro – criada há mais de 70 anos pelos pescadores em homenagem ao santo, organizada em distintos níveis de participação e visibilidade para a população, em diferentes espaços e apresentando mais de um ritual durante sua realização.

¹² Brincante de um grupo de bumba-meu-boi.

¹³ João Francisco do Espírito Santo: dono da brincadeira de bumba-boi da Maioba, a partir de 1961 ao lado de José Raimundo Ferreira, também conhecido com Calça Curta. Ambos já falecidos.



Figura 2 - Imagem de São Pedro

Os bois começam a chegar para reverenciar São Pedro na sua capela, que fica no bairro da Madre de Deus, e assim continuam até as 12h do dia seguinte, o dia do santo. São os bois de sotaque de zabumba, o centro das atenções e considerados os donos da festa. O significado da festa é de obrigatoriedade para atualização de um dos mitos de origem: aquele em que São Pedro pede o boi de empréstimo a São João.

O bumba-meu-boi do Maranhão é, pois, uma relação entre o sagrado e o profano. O sagrado (religioso) se consolida na fé, na devoção que os envolvidos no folguedo têm com os santos, principalmente com São João, e o profano se concretiza na necessidade de celebrar a graça alcançada, o que é feito por meio de festas, nesse caso particular, a festa do bumba-meu-boi.

3.3.2 Ritual

Além do aspecto religioso, há também um ritual que é seguido por todos os grupos de bumba-bois. Porém, antes de falarmos sobre esse ritual, faremos, primeiramente, uma observação acerca do calendário das apresentações do bumba-meu-boi maranhense em relação aos de outras regiões do Brasil.

Paz (apud CARVALHO, 1995, p. 105) pontua a existência dos dois calendários: um que conduz a vida diária e as atividades profanas, que consiste na divisão do tempo cronológico – horas, dias, meses, anos, etc.; e outro que rege os períodos sagrados, os ritos e as festas. Nesse segundo, a continuidade é rompida. No bumba-meu-boi maranhense esses dois calendários se entrelaçam, devido à natureza sagrada e profana desse folguedo. A festa do bumba-meu-boi é, pois, um ciclo que apresenta as seguintes etapas: ensaios, batismo,

apresentações públicas e morte, rompendo, portanto, com a continuidade do calendário que rege a vida diária.

Ao findar os festejos natalinos, os grupos de bumba-boi iniciam as reuniões, quando preparam os enredos e elaboram novas músicas e coreografias. O primeiro ensaio ocorre no sábado de Aleluia¹⁴. A partir daí, os grupos de Bumba-bois ensaiam, geralmente, aos sábados até o dia 13 de junho, data dedicada a Santo Antonio, quando os grupos realizam o ensaio geral, ou *ensaio redondo*¹⁵.

Nesses ensaios predomina o clima de descontração, pois os brincantes ainda não vestem suas indumentárias. É também nesses encontros que alguns aspectos da organização da festa são discutidos, como a coreografia, o auto, os instrumentos, os bordados que enfeitarão o couro do boi e, principalmente, as toadas que serão cantadas durante todo o período festivo.

Após o ensaio redondo, o boi está pronto para ser batizado. A cerimônia de batismo se dá, na maioria das vezes, no dia 23 de junho, às vésperas do dia de São João, com a participação de padrinhos ou madrinhas do boi, o que bem demonstra o alto grau de sincretismo entre o profano e o religioso e a importância sócio-cultural desse evento para o povo do Maranhão. É quando também, todos irão se deslumbrar com o novo couro do boi, verdadeira obra de arte composta de vidrilhos, miçangas e desenhos inspirados no enredo escolhido para o ano.

O batismo do boi, revestindo-se de todo o seu lado religioso, rememora o cenário do batismo de Jesus Cristo, validado pela Igreja Católica, e batiza o boi, para que este, assim como Cristo, inicie a sua vida pública:

Nota-se que esse ato religioso decorre da necessidade de abençoar o começo da vida pública anual do Bumba, consagrando a São João a sua temporada de apresentações, em consonância com o costume de consagrar coisas da vida cotidiana, através do ato de batizá-las. É como se esse ato pudesse atrair para a coisa consagrada fluidos de paz, sorte e felicidade, abrindo caminho do bem para sua existência. (CARVALHO, 1995, p. 112).

O batismo do boi marca, tradicionalmente, a sua passagem do âmbito privado para o público, no qual procura se legitimar pela sua aproximação com o sagrado, assumindo o seu lugar nos rituais oficiais das religiões aceita por grande parte da população.

¹⁴ Data precedida pela Quaresma, tempo em que nos preparamos para viver intensamente o momento mais importante da história da salvação, a Páscoa, vitória sobre a escravidão e a morte. É também o tempo que o boi se prepara para viver a sua festa, as suas apresentações públicas, semelhante aos dias de retiro de Jesus, antes de anunciar a vinda do Reino.

¹⁵ Caso o dia 13 de junho seja no meio da semana, o ensaio redondo é feito no sábado mais próximo a esta data.

A cerimônia do batismo do boi é diferente das realizadas, por exemplo, pela Igreja Católica, conforme podemos observar na descrição feita por Azevedo Neto (1983, p. 49), quando a classifica como “uma festa estranha e bonita”:

Numa das dependências do rebanho¹⁶, geralmente a maior, ergue-se o altar de São João: um volumoso aglomerado de papéis de seda coloridos, papel celofane picotado, papel laminado e outros brilhos e cores. Velas votivas e defumadores completam o ambiente. Todos os brincantes estréiam seus apreparos e passeiam a sua riqueza e glória pelas dependências. Cachaça, tiquira¹⁷, foguetes e a fogueira em frente à porta da rua criam o clima de festa necessário.

De frente para o altar (às vezes sobre o altar mesmo, junto ao Santo), o boi é colocado sobre uma mesa, geralmente envolto em lençóis ou na própria barra¹⁸. Assim que chegam os padrinhos (algumas vezes antes mesmo de chegarem), tem início a ladainha. Num latim estropiado, misturados o boi e o santo, ela se arrasta por uma hora, aproximadamente.

- Bendito, bendito seja.

Enquanto a louvação prossegue, atijam o defumador e atijam a fogueira. E na fumaça que sobe misturada sobem, também, a inocência e a pureza deste povo mítico; deste povo que reza, canta, dança, bebe cachaça e faz um bezerro de ouro, um ídolo de veludo e canutilho, em louvor de um santo católico.

Depois são as toadas de louvação a São João, ao boi, aos padrinhos e aos que vão chegando.

Às vezes, quando há alguma promessa a pagar, o boi deixa o rebanho e se dirige ao local da promessa: a casa de alguém, uma porta de igreja, um terreiro¹⁹.

A verdade é que, fora ou no rebanho, o boi espera a alvorada. E quando o sol surge numa ameaça de luz, os brincantes – no frio da madrugada que começa a se limpar e escuridão – se consideram, enfim, batizados.

O batismo é um rito de transformação de status e, como todo ritual de transformação, seu objetivo central é a reestruturação radical da identidade do participante, compreendido assim como rito de passagem que confere aos batizados um status novo, livre de qualquer obrigação com a velha ordem.

¹⁶ Barracão, sede do Bumba-meu-boi.

¹⁷ Aguardente muito forte feita de farinha de mandioca.

¹⁸ Saiote longo preso às bordas da armação do boi, que serve para esconder as pernas do miolo.

¹⁹ Terreiro é o local de produção e apresentação do folguedo. Historicamente é também o local sagrado, o território de preservação das regras simbólicas, onde se estabelece o continuum cultural dos cultos, dos rituais. No Maranhão, Os povoados da Maioba, Maracanã, Iguaíba, Ribamar, Tijupá e os bairros do Caratatiua, João Paulo, Madre Deus, Floresta, Vila Passos, Fé em Deus e Liberdade são conhecidos como terreiros tradicionais. Até a década de 70 eram lugares distantes, isolados e periféricos, sem muito contato com o centro da cidade.



Fotografia 1 – Boi da Maioba

Esse simbolismo é transferido aos grupos de bumba-meu-boi. Através do batismo o boi é vivificado, purificado e renovado, estando agora sob proteção divina, adquirindo uma vida sobrenatural, a sua passagem de morte para vida.

Em seus estudos, ao comentar sobre o ritual do batismo do bumba-meu-boi, Marques (1999, p. 140, grifo do autor) ressalta que:

O que o batismo propõe ao bumba-meu-boi é uma afirmação de identidade específica: o amadurecimento de um ser que nasceu pagão, sob auspício de São João, para ser mostrado ao mundo como cristão sem manchas ou culpas de qualquer natureza [...]. Após o batismo, o bumba-meu-boi não é *um ente*, mas *o ente*, aquele que vai representar o mundo vivido da comunidade num outro espaço, agora público, levando as mensagens e tornando-as conhecidas, acessíveis a todos para trazer de volta o *feed-back* necessário à continuação tanto do ente como da própria comunidade.

Uma vez batizado, o boi está pronto para iniciar sua vida pública no grande arraial em que se transforma a cidade de São Luís. São dias repletos de animação, que ocorrem de maneira intensiva, de 24 de junho – dia de São João – passado por 29 de junho – dia de São Pedro – até 30 de junho – dia de São Marçal. Os grupos de bumba-bois se deslocam de seu *terreiro* levando alegria e buscando, também, a remuneração que lhes é oferecida.



Fotografia 2 – Caboclos de Fita e Caboclos de Pena

Assim, dançam em todos os lugares em que são solicitados: centro, subúrbio, municípios vizinhos, e até em outros estados e países. Apresentam-se em arraiais públicos, em condomínios fechados, em hotéis de luxo, em clubes, em festas particulares, em cerimônias oficiais do governo do Estado e ainda se desdobram para fazerem apresentações nas casas de amigos, parentes, na comunidade do *peçoal do boi* onde, comumente cumprem as promessas feitas para brincar.

Nessa terceira fase do ritual do bumba-meu-boi – apresentações públicas – vamos perceber a existência de um outro ritual que nos é apresentado textualmente através da seqüência de toadas que caracterizam o enredo desse folguedo, a saber: *toadas de guarnicê ou guarnecer* (reunir) que, como o próprio nome sugere, é a reunião e a preparação dos brincantes para o início da festa; *de lá vai*, um apelo e um aviso de que a brincadeira irá se dirigir ao local da apresentação; *de licença ou chegada*, quando pede permissão para exibir-se; *de cordão*, ou seja, toadas de temática livre em que são abordados acontecimentos diversos, que vão desde eventos e/ou “causos” da própria comunidade até críticas ao sistema de governo vigente, aqui também encontramos as *toadas de pique*; *de matança*, começa então o auto propriamente dito, com toda a história de pai Francisco e Catirina – o seqüestro do boi, seu sacrifício, sua “morte”, sua cura, e que culmina com o *urrou (toadas de urrou)*, momento de grande euforia que contagia brincantes e espectadores; e *a despedida*, que corresponde ao ponto final da encenação, o adeus da brincadeira, com agradecimento ao público e ao “dono da casa”. De acordo com Carvalho (1995, p. 118):

Essa seqüência parece funcionar como um caminho para que o conjunto atinja um grande ‘pique’ máximo, expresso na euforia e animação dos seus brincantes, de tal modo que a platéia possa ser contagiada e envolvida, chegando a alcançar o clímax junto com o boi.

Nas toadas de *Guarnecer* são comuns os pedidos de proteção e paz a Deus, aos santos e santas, estreitando ainda mais os laços entre o sagrado e o profano, assim como os discursos de exaltação ao boi e ao seu local de origem, que servem como um incentivo e reforço à união do grupo, numa manifestação de orgulho por estar representando mais uma vez as suas raízes. Como podemos observar na seguinte toada de *guarnecer* do bumba-meu-boi da Maioba, intitulada *A companheira* – CD 2004:

Deus é tão maravilhoso
 Criou a terra, o céu e o mar
 Deu ao homem, a sua companheira...
 Em todos os momentos
 Ela vem lhe consolar
 Cuidou da terra e do mar
 Para que não falte a nossa
 Alimentação
 Mandou cair chuva lá do céu
 Pra encher os rios e ensopar o chão
 Ordenou para eu ficar na Maioba
 Pra todo ano guarnecer, Meu batalhão

Uma vez o boi guarnecido (reunido), o grupo vai se deslocando lentamente do lugar em que está para o terreiro. O amo canta, então, o *Lá vai*, toada que informa à assistência (ao público) que o boi já está chegando para iniciar a brincadeira:

Lá vai o meu boi
 Com a sua trincheira abençoada
 Que Danavó deixou
 Isso é Maioba
 Maioba do povo
 Lá vai o meu batalhão de novo.
 (*Isso é Maioba*, 2004)

A toada acima diz ao povo que o boi está entrando no terreiro com sua *trincheira*²⁰ *abençoada* pelos santos e santas, reforçando mais uma vez a religiosidade do grupo e o que foi dito na toada de *Guarnecer*. Vemos também o orgulho desse grupo ao reconhecer suas origens: *Maioba do povo*.

Na seqüência, temos as *toadas de chegada*. É um anúncio de que o boi já está efetivamente brincando no terreiro; que já estão em plena apresentação, mostrando a dança, o canto, o toque de seus instrumentos, num convite claro ao público para compartilhar com eles

²⁰ Conjunto de brincantes vestidos com as indumentárias de seu grupo de bumba-boi.

a alegria, o entusiasmo. Vejamos a toada *Orgulho do Maranhão* (CD 2008) do bumba-meu-boi da Maioba que ilustra a chegada do boi:

Morena, estou aqui de novo
 Trazendo meu povo pra fazer seu coração
 Transbordar de alegria
 Eu sei que não foi fácil pra você
 Ter que ficar me esperando trezentos e
 Sessenta e cinco dias
 Quando se aproxima a temporada eu começo a
 Ficar preocupado
 Peço ajuda para os santos para que eu seja
 Abençoado
 Pra todo ano eu ficar dando conta do recado
 Eu sei que é grande a sua ansiedade pra que
 Não demore
 Passar o ano pra matar a saudade que está lhe
 Sufocando
 Por esse motivo vim trazer o meu batalhão
 Jóia rara preciosa, orgulho do Maranhão

Em seguida o amo canta algumas toadas de *Cordão*, ou de temática livre, nas quais serão abordados os principais acontecimentos do ano, como a Copa do Mundo, as eleições de modo geral, a morte ou a vida de pessoas importantes e queridas pelo povo; tratam das desigualdades sociais, dos crimes, da fome, da miséria, enfim, da inoperância do sistema de governo vigente. As toadas de Cordão falam ainda da família, exaltam os astros celestes, a natureza, o Brasil, o Estado do Maranhão e o local de origem do boi. Por ser longa a lista de assuntos retratados nessas toadas, a título de ilustração, citaremos apenas a toada *A terra é boa*, do CD 2008 do boi da Maioba:

Azul e branco, verde e amarelo
 Essas são as cores da maior potência do
 Continente latino americano
 Que está completando 508 anos
 Com mais de 190 milhões de habitantes
 De braços abertos continua imigrando
 A terra é boa que se planta nela dá
 Quem te visita pensa logo em ficar
 Para o lado do nordeste tem uma capital
 Que se chama São Luís do Maranhão
 E lá que se brinca bumba boi
 No mês de junho foi comprovado que é a maior
 Festa de São João
 Minha ilha é querida, linda e contagiante
 Na praça Maria Aragão tem o encontro dos gigantes
 No parque da Vila Palmeira os grupos vão se apresentar
 Na capela de São Pedro o povo brinca até o dia clarear
 No dia 30 de junho vem o momento especial
 O encontro de Bumba Boi encerrando a festa
 Na Av. São Marçal

Durante a execução das toadas de Cordão, inicia-se a representação do *Auto do Bumba-meu-boi*. Transcreveremos abaixo o auto retirado do CD *Bumba-boi da Maioba – a nossa cultura* (2002). Quando o auto se inicia está sendo cantada a seguinte toada:

Se o boi da Maioba
Um ano não saísse
E o canário novo
Deixasse a cantoria
A festa de São João
No Maranhão como seria
Seria um abalo e um desespero
Pra muitos maranhenses
Principalmente pros maiobeiros
Mas boi da Maioba não pode faltar
É a alegria do meu povo
E da cultura popular
E o canário da Ilha sou eu
Taí Maranhão, o orgulho teu.

(*Taí Maranhão o orgulho teu*).

O Auto do Boi

Chico: - Pára, pára, pára. Aaaai, ai eu não agüento mais, aiiii...

Amo: - Por que você mandou parar minha brincadeira?

Chico: - Porque eu quero negociar cum você.

Amo: - Mas eu não tenho negócio nenhum pra fazer contigo e só isso não dá o direito de você mandar parar a minha brincadeira.

Chico: - Mas eu quero negociar com você.

Amo: - Mas eu não tenho negócio pra fazer contigo e nem com ninguém.

Chico: - Eu quero comprar o seu boi, mestre.

Amo: - Mas eu não vendo.

Chico: - Eu quero é comprar o seu boi, se você não me vender... você vai se arrepender... viu?

Amo: - Eu não vendo, não empresto e nem dou pra ninguém. Agora eu quero saber o seguinte: Quem é essa bruxa enrolada aí que só faz gritar?

Chico: - Bruxa não, siô. Você procure respeitar. Essa é minha mulher. Essa é mulher bunita e gostosa... viu? É mais bunita que dez sua.

Amo: - Olhe o respeito. Sou um homem bem casado e não aceito você fazer gracinhas comigo.

Chico: - Eu num tô lhe faltando cum respeito. Eu tô lhe dizendo de acordo como você tá me dizendo.

Amo: - Olha cara suja vou continuar a minha brincadeira, porque quem manda aqui sou eu.

O amo apita²¹

Se o boi da Maioba

Um ano não saísse...

Gritos: Sumiu, sumiu, sumiu...

Repete toda a letra da toada anterior

O amo apita

Amo: - Ê vaqueiro.

Vaqueiro: - Pronto meu amo.

Amo: - Pra que te tenho.

Vaqueiro: - Sua defesa.

Amo: - Vaqueiro é o seguinte: nosso boi tava brincando e desapareceu e você é pago pra tomar conta do meu gado. Eu quero saber o que foi que aconteceu.

Vaqueiro: - Meu amo, aí tem um moço desconhecido... e roubou o boi, mas pra lhe informar... só o 1º rapaz.

Amo: - Então me faça esse favor: me chama rapaz.

Vaqueiro: - Ê rapaz, meu amo tá te chamando, rapaz.

1º rapaz: Pois não vaqueiro, vou já atender.

1º rapaz: - Pronto meu amo.

Amo: - Rapaz é o seguinte: nosso boi tava brincando e desapareceu e o vaqueiro me falou que foi roubado e só você pra dá conta dele pra mim.

1º rapaz: - Meu amo, não é bom nós ir lá nós dois?

Amo: - Negativo. Você vai sozinho e o caminho é por aqui.

O amo apita

1º rapaz diz cantando: - Vaqueiro veio me avisar que meu amo me chamou. Será que já foi outra bronca que nego Chico aprontou. Meu Deus! Meu Deus! Tenha pena desse filho seu. Meu amo mandou me chamar alguma coisa na fazenda aconteceu. Meu amo mandou me chamar alguma coisa na fazenda aconteceu.

O amo apita

1º rapaz: - Meu amo é o seguinte: eu encontrei seu boi, encontrei os marreteiro, mas não pude trazer, porque os home são muito brabo, são mau encarado e tão tudo entrincheirado. Só você chamando caboco guerreiro.

Amo: - Ê caboco guerreiro.

Caboco guerreiro: - Pronto meu amo.

²¹ O apito do amo sinaliza o início ou fim de um *ato da comédia* que se desenrola no terreiro.

Amo: - Caboco é o seguinte: nosso boi tava brincando e desapareceu. Já chamei vaqueiro, chamei rapaz e o rapaz me trouxe uma notícia muito triste: que encontrou meu boi, encontrou os marreteiros, mas não pôde trazer, que eles são muito brabo, tão entrincheirado e só você pra trazer meu boi de volta.

Caboco guerreiro: - Amo estou aqui pra fazer o seu mandado, mas só vou se for confessado e batizado.

Amo: Tudo bem. Vamos lá.

O amo apita

O amo diz cantando: - Caboco guerreiro tem gente estranha no meu terreiro. Eu não quero ver você na pior. Foste confessado e batizado pelo nosso Pai maior. Eu não quero ver você na pior. Foste confessado e batizado pelo nosso Pai maior.

O amo apita

Amo: - Pronto caboco. Ta confessado e batizado.

O amo apita

Caboco guerreiro: - Agora eu vou lá meu amo.

O amo apita

Caboco guerreiro diz cantando: - Eu vou prender o nego Chico que o meu amo mandou. Ele entrou na sua fazenda e nosso boi ele roubou. Eu sou o rei do sertão, eu mando nesse pedaço de chão. Eu sou o rei do sertão, eu mando nesse pedaço de chão.

O amo apita

Caboco guerreiro: - Chico, eu vim te buscar preso, porque você roubou o boi do meu patrão.

Chico: - Eu não roubei nada de ninguém, meu siô.

Caboco guerreiro: - Roubou. Você tá preso e bem preso.

Chico: - Eu?

Caboco guerreiro: - Você.

Chico: - Preso? É... se você veio me prender... eu vou.

O amo apita

Chico diz cantando: - Tô preso e bem preso agora não sei o que vou fazer. Caboco guerreiro, vamos lá. Vocês só me levam, porque puderam me amarrar. Caboco guerreiro, vamos lá. Vocês só me levam, porque puderam me amarrar.

O amo apita

Caboco guerreiro: - Meu amo, este que é o ladrão do boi.

Amo: - Tu que é o cara, rapaz? Você que chegou aqui querendo comprar um boi, aí como não vendi, você entrou na minha fazenda e roubou, né?

Chico: - Eu não roubei boi, siô.

Amo: - Roubou sim.

Chico: - Eu vim aqui pra comprar.

Amo: - Aí como eu não vendi... você roubou.

Chico: - O boi me acompanhou.

Amo: - O boi lhe acompanhou? Que história feia é essa?

Chico: - Agora eu cheguei em casa, quando eu abri o portão o boi tava aqui do lado... Entrou... Mariquinha ficou alegre. Aí eu tenho que tirar a língua... e dá pra ela. Agora eu vou lhe dá outro boi. Bunito... e manso.

Amo: - Agora é o seguinte: tu tá preso e bem preso e daqui não vai sair.

Chico: - Então vou chamar meu fio.

Amo: - Então chama.

Chico: - Eu chamo meu filho e você me dá dois vaqueiro pra ir cum ele. E os armamento que os caboco trouxeram.

Amo: - Então tá certo.

Chico: - Êh Pilombeta.

Pilombeta: - Já vou papai.

Chico: - Ah! meu fio, agora tô precisando de ti. Tu vai lá em casa e traz um boi bunito que nós temo lá. Eu tenho que fazer um pagamento pra esse moço, que eu tô preso.

Pilombeta: - Sim, senhor papai.

O amo apita

Pilombeta: - Aqui está o boi.

Chico: - Entrega pra esse moço.

Amo: - Esse que é o boi?

Chico: - É sim senhor.

Amo: - Esse eu não quero. Tu levou um boi bonito e bom.

Chico: - E esse boi tá bom.

Amo: - Eu não sei. Eu vou chamar um doutor veterinário, mandar examinar... Agora tu vai pagar o doutor.

Chico: - Eu?

Amo: - Claro.

Chico: - Como é que eu vou pagar o doutor?

Amo: - Não foi você que roubou o meu?

Chico: - O boi né seu?

são denominadas *toadas de pique*²². Essa rivalidade se dar apenas nos grupos de mesmo sotaque, principalmente entre os grupos de matraca. Como está sugerido na toada *Derrubando fortaleza – urrou do boi* (CD 2008 do boi da Maioba):

Rapaziada²³ que alegria nosso boi urrou
Tremeu o chão quando se levantou
Saiu cavando barreira
Derrubando fortaleza botando tudo no chão
Chegou na Madre Deus e revirou tudo por lá
O linguarudo saiu correndo não sei onde foi parar
Um caso triste aconteceu no Ribamar
O urro do meu boi fez a memória do cantador desandar
No Maracanã a cena foi tristonha
O cantador passou vergonha no meio da multidão
Eu que tive pena e socorri o medalhão
Meu boi gemeu, urrou com competência.
Touro criado nas margens do Rio Paciência.

E, finalizando a apresentação do boi naquele local é hora de cantar a *despedida*, última toada da seqüência, que tem por tema o adeus, a saudade, o amor, a separação, dentre outros:

Eu vou levar meu batalhão
Que faz a festa do São João no Maranhão
Moça eu vou saindo triste tu vai ficando
Você vai passar o ano inteiro me esperando
Adeus morena amor da minha vida
Para o ano eu vou voltar
Pra consolar minha querida.

(*Para o ano eu volto*, 2008)

Retomando aos rituais do Bumba-meu-boi, depois que o boi ensaia, é batizado e cumpre a peregrinação da fase de apresentações, chega o momento de finalizar o seu ciclo e o último ritual a ser cumprido é a morte do boi, realizada num período que varia de julho a novembro.

O tema *morte* no bumba-meu-boi está presente tanto no ritual da morte propriamente dito enquanto momento de fechamento de um ciclo de apresentações como também, no auto que dá origem a essa festa, quando pai Francisco mata o boi preferido da fazenda para tirar-lhe a língua e oferecer à Catirina, satisfazendo seu desejo de mulher grávida. Nesse sentido, a morte assume um caráter ambivalente, não significa o fim, mas, renascimento, em que o velho dá lugar ao novo.

²² Toada de provocação de um cantador para outro.

²³ Denominação dada pelo cantador aos brincantes do grupo.



Fotografia 3 – Cerimônia de Morte

A cerimônia de morte ocorre no terreiro do boi, ou seja, *nas dependências do rebanho* e não mais nos arraiais públicos. É o momento de retribuir aos brincantes, e àqueles que fazem o folguedo, com comida, bebida e festa a sua lealdade ao grupo. Esse ritual tem a duração de dois dias, durante os quais é encenada a fuga do boi, que se esconde numa casa da comunidade, seguido da sua perseguição e captura, quando é trazido para o terreiro, onde dança e, por último, é encenada a sua morte.

O ritual de morte nas brincadeiras de bumba-boi também é uma celebração de vida, daquele que, pagão, tornou-se cristão e assim aceita a morte como rito de passagem para outra fase e, como celebração, precisa ser festiva. A esse respeito Marques (1999, p. 148) infere:

Mais do que qualquer outro momento, é na morte que o caráter profano junta-se ao sagrado, numa dialética que celebra os dois pólos contrários primordiais à existência. Todos sabem que é chegada a hora, o destino inevitável de qualquer criatura, mas todos, do mesmo modo, rejeitam a idéia tentando prolongar até o último instante a convivência com o boi, e através dele, com os companheiros de grupo.

O sentimento de tristeza pela despedida que o caráter de morte representa condensa-se com o de festa e alegria dos brincantes por manter viva a saga da brincadeira e acreditar no rito de passagem para uma nova fase. A partilha do sangue do boi, simbolizado por vinho tinto, é distribuído entre os presentes como sinal de boa sorte e proteção, considerando-se ainda o simbolismo dos atos de “beber o sangue” e “comer a carne”, como bem enfatizou Carvalho (1995, p. 148): “Dentro dessa postura, o corpo individual do boi, a

ser consumido pelos presentes, amplia-se no coletivo, pois passa a pertencer a todos”. Procedimento antropofágico comum nos rituais.

Assim como no batizado, para o ritual de morte o boi também tem padrinhos, com obrigações de propiciar recursos para festa, como comida para os brincantes, prendas para o mourão e os bolos que são distribuídos após a morte ritual. O apadrinhamento serve para reforçar posições sociais dentro do grupo onde o boi se origina. Entretanto, permanece intenso o sentido de retorno e agradecimento ao boi por sua polissemia, e por ter sido mediador para interpretar, traduzir e dar significados a uma identidade que abrange o Maranhão. Mesmo assim, o ritual da morte também é um espaço para encenações políticas, posto que quanto maiores forem as festas do ritual da morte, maior e mais importante é o prestígio e o lugar do boi na cidade, e entre os demais grupos do seu sotaque. Portanto, entre os conteúdos internos da encenação da morte, está o fortalecimento da brincadeira e do grupo social em que se origina. Dessa forma o ciclo da festa do boi é encerrado. Essa fase é de extrema importância para os grupos tradicionais de bumba-meu-boi, pois nela está contida a simbologia de morte e ressurreição, representando um momento auge no ciclo do bumba-boi maranhense. E é sobre essa “festa de morte”, que irmana e separa que nos fala Carvalho (1995, p. 136):

Expressa-se aí o grau de importância que a ‘morte do boi’ assume na ‘brincadeira’ que, tradicionalmente, encerrava seu ciclo anual com essa festa, tendo, portanto, a mesma um sentido de despedida. Mas a ‘matança’ é feita dentro de um clima contraditório de alegria e tristeza, felicidade e saudade, prazer e dor. Ao mesmo tempo em que se comemora a etapa final da ‘boiada’ bem sucedida, uma vez que pode ser concluída com ‘festejo’, também se dá um ‘adeus’ ao boi que parte, prometendo voltar na próxima temporada.

O bumba-meu-boi, envolto em religiosidade, é uma manifestação que, como nos mostra Carvalho (1995), está na interface entre a tradição e a modernidade. A autora afirma que existem duas facetas que marcam a existência do bumba-meu-boi do Maranhão: *brincar o boi* por devoção, por gosto, por prazer, para homenagear o *santo* e honrar o costume de *dançar o boi* por força de um compromisso oficial, um contrato, do qual decorre dinheiro, prestígio e que gera a obrigação de portar-se bem. Para a autora, a primeira versão, o boi doméstico e, a segunda, o boi espetáculo, caminham lado a lado, coexistindo, podendo haver momentos em que uma feição predomina sobre a outra, como resposta ao contexto de circunstâncias que agem sobre o bumba, diante das quais ele também reage.

No mundo da casa, a coisa é mais íntima, é mais nossa. No mundo da rua, é preciso causar boa impressão, segurar a fama, atender bem o pessoal de fora que nos prestigia. Mas é o mesmo boi que se adapta a uma conjuntura mais familiar ou mais estranha, espalhando-se à vontade como a gente sabe e gosta, ou dançando certinho, tudo bem conectado. (CARVALHO, 1995, p. 163).

Carvalho (1995) nos diz que o bumba-meu-boi maranhense atualizou o seu ritual em função de mudanças sociais, políticas e econômicas, das condições objetivas de cada grupo; sem, no entanto, comprometer a função socializante de inserção na realidade, sua comunicação com o meio social, a lógica simbólica dessa manifestação cultural, que continua contextualizada como forte expressão do pensamento das camadas populares. No tocante a essa mudança no ritual e mesmo no calendário do bumba-boi, França e Reis (2007, p. 48), na obra *Lira jovem, a nova geração de cantadores de Bumba-meu-boi da ilha* argumentam que:

O bumba-boi não deve ser entendido como arte popular para apresentações somente na época junina. Porém, é procedente a utilização de todo o seu ciclo – junho a outubro –, tendo início, meio e fim. [...]. Agora, depois de outubro estourado, aí, sim, é Bumba-boi fora de época! O que, aliás, já se tornou comum, passou a ser normal o boi dançar em qualquer mês do ano!

Desse modo, o *boi doméstico*, familiar, do *santo* que, ligado a ele tem seu ciclo anual de vida e morte, convive com o *boi espetáculo* que está sempre pronto a representar a cultura do Maranhão, funcionando o ano todo como atração turística, podendo com isso angariar fundos para a sua manutenção.

Contudo, é sabido que nem sempre funcionou dessa forma. Muitas vezes a brincadeira era *patrocinada* pela pessoa que estava pagando a promessa para o santo, entretanto, quando isso não acontecia, a responsabilidade de arcar com essa tarefa era do *dono* do boi, o que fazia com que a brincadeira deixasse de acontecer em alguns anos, já que o custo é elevado e a maior parte dos grupos de bumba-boi nasce nas camadas com menor poder aquisitivo da população. Esse tipo de situação, em muitos casos, acabou criando os chamados *bois de sociedade*, nos quais *poder e responsabilidade* são divididos. Atualmente, a manutenção dos grupos de bumba-meu-boi está extremamente relacionada com os subsídios estaduais recebidos da Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA).

A questão financeira é fundamental na trajetória das transformações da brincadeira. Ela pode, inclusive, modificar o calendário da festa, bem como alguns dos rituais, como é o caso do auto. Atualmente não é tão comum assistir à encenação do auto, já que é feita mais raramente. É possível ver a encenação em alguns grupos de boi do interior do Estado, bem como na festa da morte do boi em alguns grupos de São Luís. Essa redução da frequência da encenação do auto se deve, principalmente, ao processo de espetacularização do bumba-meu-boi e às adequações necessárias à sobrevivência financeira dos grupos. Carvalho (1995) nos conta que, a partir do momento em que os grupos começaram a fazer diversas apresentações remuneradas ao longo de cada noite, reduzir o tempo de apresentação passou a ser uma estratégia indispensável para arrecadar recursos suficientes para arcar com a

brincadeira. Se antes durava a noite toda, agora cada apresentação dura aproximadamente de meia a duas horas, estendendo-se a noite inteira apenas em casos muito específicos, como nas festas de promessa ou de batizado e morte do boi.

3.3.3 Sotaques

O termo *sotaque* representa o estilo, a forma e as expressões predominantes nos grupos de bumba-meu-boi do Maranhão, ou seja, a sua maneira de ser, o que marca especificamente as afinidades e diferenças no tocante à concepção, organização e formas de apresentação dessa manifestação folclórica observadas nas variações de seus elementos básicos: ritmo, bailado, instrumentos, toadas, indumentárias, etc.

A classificação dos sotaques do bumba-meu-boi maranhense se faz pela origem regional/cidade e/ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades de ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança (círculo, semicírculo, ou fileiras simétricas).

Os sotaques até agora registrados são: zabumba ou Guimarães, ilha ou matraca, baixada ou Pindaré, orquestra, e, Cururupu ou de costa de mão. Esta classificação dos sotaques está disseminada na cidade, também é adotada pela imprensa e é a mesma usada pelos intelectuais, portanto é uma classificação e categorização partilhada por seus analistas locais.

Segundo Azevedo Neto (1983, p. 16, grifo do autor), o conceito empregado para definir o termo *sotaque* não é satisfatório, uma vez que se restringe a apenas os cinco *sotaques* elencados acima. O autor define *sotaque* para além dessa classificação já estabelecida, pois, para ele, possui uma dimensão mais restrita, sendo, portanto, *o estilo individual de cada conjunto*. Sendo assim, ele enfatiza que:

Partindo da idéia de que as características do ritmo, do guarda-roupa e dos instrumentos utilizados é que determinam, quando absolutamente iguais, o agrupamento de bois num mesmo sotaque, então se há de concluir que cada conjunto é um sotaque, de uma vez que não existem bois exatamente iguais. (AZEVEDO NETO, 1983, p. 16).

Azevedo Neto (1983) propõe então a divisão do bumba-meu-boi do Maranhão em grupos, subgrupos e, finalmente, em *sotaques*. Grupo é denominado como a primeira e maior influência – caracterizado nos instrumentos utilizados, na batida básica, na idéia central do guarda-roupa e no bailado; subgrupo são as diferentes formas derivadas desses grupos, cada qual com pequenas ou grandes alterações dentro daquele conjunto de características,

obedecendo às influências de sua região de origem, ou seja, é o estilo regional; e *sotaque* é o estágio em que algumas das características principais (grupos) ou secundárias (subgrupos) foram alteradas, ou devido a certas imposições econômicas, ou simplesmente pela noção estética do dono do boi.

Em cada subgrupo são colocadas as brincadeiras ou um conjunto que ele considera sem variações significativas, portanto cada brincadeira teria seu próprio sotaque. Por esta classificação, por exemplo, o Boi de Maracanã seria do grupo indígena, subgrupo *da ilha*, sotaque de Maracanã, neste sentido, o número de sotaque para este autor não se esgota, enquanto surgirem novos grupos que tragam variações na forma de tocar (AZEVEDO NETO, 1997). Para os outros autores, assistência das festas e brincantes, o Boi de Maracanã, seria classificado no sotaque de Matraca.

Os outros autores citam as descrições de Azevedo Neto (1983) dos elementos de composição das brincadeiras, o que dá reconhecimento à sua pesquisa como fonte fidedigna de dados. No entanto, preferem seguir a classificação que agrupa as diferenças entre os bois, nos cinco sotaques acima, privilegiando explicar a origem decorrente da miscigenação entre o negro, o índio e o branco. Azevedo Neto, porém, ameniza a classificação racial afirmando que, em todos os grupos, há elementos das três raças, que sua intenção é de ressaltar qual delas é predominante em cada um deles.

Seguindo a classificação dos grupos de bumba-bois nos cinco sotaques (posicionamentos), faremos um breve comentário sobre cada um deles.

O *sotaque de matraca* é próprio dos bois da Ilha de São Luís, por isso também é chamado de *sotaque da Ilha*. Os bois desse *sotaque* constituem verdadeiros “batalhões” de pessoas. É marcado pelas batidas frenéticas das matracas²⁴ – seu principal instrumento ao lado dos pandeirões. Trazem na indumentária penas de pavão ou avestruz, usadas nos chapéus e nas roupas de alguns brincantes (índias, caboclos de pena). A dança do boi de matraca se caracteriza pelos pés fincados no chão, arrastados num compasso lento, que mesmo os pulos e volteios do caboclo real afiguram-se contidos. Parece um enraizamento, sempre compenetrado, até porque, no geral, os expectadores que se integram à brincadeira tocam as matracas e não querem perder o ritmo. Organizam-se formando um círculo que se desloca em sentido único durante toda a apresentação.

O *sotaque de zabumba* é marcado pela presença africana. Originário da cidade de Guimarães – é considerado como o mais antigo, sem, entretanto, ser enfatizado como gênese

²⁴ Instrumento confeccionado com dois pedaços de madeira rústica ou trabalhada, batidos diretamente um no outro, repenicando, seguindo um ritmo vibrante e contagiante.

dos outros sotaques. Utiliza na sua percussão as zabumbas, tambores de fogo, tambores onça, tamborinhos e maracás. O destaque nas indumentárias está no esplendoroso chapéu de fitas em forma de cogumelos (alguns desses chapéus possuem cerca de duzentas fitas de aproximadamente um metro e meio de comprimento).

Os brincantes dançam formando um semicírculo na maior parte da apresentação. O ritmo é um dos mais acelerados, sendo comparado ao samba por Azevedo Neto (1983). No geral, o sotaque de zabumba reúne uma assistência pequena, mas não deixa de constar na programação, em horários muito variados, sendo, entretanto menos frequente do que outros bois.

O *sotaque de pandeirões*, que também recebe o nome de *sotaque da Baixada ou de Pindaré*, é característico da região oeste da Baixada maranhense. Apresenta matracas e pandeiros menores que os bois da Ilha, resultando num toque mais leve e dolente. Nas palavras de Azevedo Neto (1983, p. 36):

Enquanto os bois da Ilha estalam e espicaçam as matracas num estado de excitação, os bois da Baixada batem uma contra a outra quase num ato de amor. Não as provocam, solicitam. Não lhes impõem, pedem. Nos bois da Baixada, as matracas tocam como se estivessem adormecidas e são suaves e mansas como um estender de mãos solitárias. E o batuque que delas vem é tímido como o sorriso depois do chorar.

Quanto à indumentária é caracterizado pelo uso de peitoral e saíotes bordados e, na cabeça, enormes chapéus enfeitados de penas e numerosas fitas coloridas. Apresenta também a presença marcante dos *Cazumbás*²⁵.

O *sotaque de orquestra* é marcado por um ritmo suave e alegre, produzido por um conjunto de instrumentos sonoros: saxofone, clarinete, trompete, tarol, banjo, etc. Para apoio rítmico também são utilizados pequenos maracás. A indumentária se caracteriza pelo uso de chapéus (com ou sem fitas) e peitorais quase sempre de veludo, bordados feitos em miçangas, canutilhos e paetês.

Quanto à dança, os bois de orquestra se apresentam formando duas filas que, de acordo com as coreografias que serão executadas, se desfazem para sucessivas meias voltas, o que caracteriza denotativamente as danças brancas.

O *sotaque de costa-de-mão* é próprio de Cururupu (cidade situada ao norte do Maranhão). O ritmo é marcado por tambor-onça, maracá, e pequenos pandeiros cobertos de couro, que, presos ao pescoço através de um cordão, são batidos com as costas dos dedos,

²⁵ Personagens zoo-antropomórficas de referência à ancestralidade africana.

produzindo um som macio e aveludado. A indumentária é composta, em geral, por colete e calção bordados, meiões e chapéus enfeitados de fitas.

Contudo, percebemos que, independente do sotaque praticado, os brincantes são, em grande parte, integrantes da comunidade onde está sediado o grupo de bumba-boi. Cada grupo tem um mestre, um coordenador do trabalho e, de certa forma, um guardião do rito e das informações necessárias para manter viva a tradição da brincadeira. Essa função de responsável pelo grupo está historicamente relacionada com dois elementos principais: o domínio do saber próprio dos ritos e etapas da festa e a manutenção financeira da brincadeira. Muitas vezes o líder do grupo de bumba-meu-boi é seu cantador, que compõe grande parte das toadas, canta e, na encenação do auto, também comandada por ele, representa o amo do boi. Essa função de *dono do boi* traz uma tendência à centralização do poder, na qual as decisões e o comando são prerrogativas de uma única pessoa. Não raro, a sede do boi é a casa de seu *dono*.

Nessa pesquisa, abordamos o termo sotaque para nos referir aos posicionamentos existentes num mesmo campo discursivo. Assim, o bumba-meu-boi da Maioba é um dos principais representantes do posicionamento matraca.

3.4 O bumba-meu-boi da Maioba

O bumba-meu-boi da Maioba é um dos mais conhecidos bois de sotaque de matraca do Maranhão. De grande importância para a cultura maranhense, é capaz de garantir sucesso de público em qualquer evento.

Mas nem sempre foi assim. Houve uma época em que o público era bem resumido, não ultrapassando as fronteiras do bairro da Maioba, local de difícil acesso, o que desfavorecia o deslocamento dos moradores e brincantes para outros bairros, inclusive para o centro da cidade. Existia também “o Caminho do Fio”, que, segundo alguns moradores mais antigos do bairro, era um caminho que perpassava todos os povoados que constituíam a área da Maioba. Povoados que eram essencialmente rurais, que giravam em torno da lavoura e de atividades afins. Com o tempo as mesmas foram sendo deixadas de lado e os moradores foram levados a assumir outras atividades em decorrência das mudanças que foram acontecendo na estrutura física do bairro e da própria cidade de São Luís.

Aos poucos, a Maioba deixa de ser uma área essencialmente rural para se transformar em algo também urbanizado e modernizado, tanto que o Caminho do Fio sofre modificações, tornando-se Estrada da Maioba, com asfalto e sinalização, o que fez com que o

fluxo de pessoas aumentasse no bairro, além de possibilitar a saída do boi da Maioba do seu viveiro para que pudesse finalmente circular por toda a cidade, levando consigo a sua própria história originariamente ligada à formação do bairro.

Apesar de ser considerado um dos mais tradicionais bois de matraca do Estado do Maranhão, o boi da Maioba, hoje com 112 anos de existência, não possui um registro oficial que marque o momento inicial de sua trajetória. De acordo com os maiobeiros, parece haver uma ligação de sua origem com a organização do *boi do cofo*, permanecendo assim durante muito tempo, como relata uma das participantes do grupo:

O bumba boi nasceu de uma brincadeira de cofo na localidade Sítio Grande. Depois dessa brincadeira de cofo veio uma promessa, e já foi um boi normal. Desse boi normal, nós chegamos hoje, depois de 112 anos, a esse batalhão grandioso. O batalhão do boi da Maioba é comparado à torcida do Flamengo, ao Círio de Nazaré, devido a grande torcida que acompanha o boi. (Depoimento de Maria de Nazaré Mochel – Diretora do boi da Maioba).

A brincadeira era conduzida por um determinado número de pessoas que se reuniam para realizar os ensaios e as apresentações nos terreiros das casas nos diversos povoados que compunham a Maioba. Por conta desse passeio do boi nos povoados e pelo interesse de alguém organizá-lo no outro ano, é que não havia um lugar próprio ou pessoa que fizesse a brincadeira. Aquele que arrematasse a cabeça do boi que ia pra leilão na morte, é quem se tornava o dono do boi no próximo ano e por isso responsável, juntamente com outras pessoas, pela sua organização. Entretanto, independente do local e da pessoa responsável, o boi que fosse feito representava a Maioba e não somente um povoado.

A partir de 1961, o boi da Maioba passou para a responsabilidade de João de Chica que, por uma promessa feita a São João, associou-se a Calça Curta, Papeira e Pedro Boca Preta e formou um grupo de coordenadores da brincadeira durante 20 anos. Com essa união, o boi ganhou uma nova *roupagem*. Construiu-se uma capela e um barracão para sede do boi e inovaram-se suas indumentárias e o seu couro. Com isso o boi seguiu adiante, tendo como cantador Danavó, que nessa nova fase se tornou o amo do boi, responsável por criar as toadas e apresentá-las. Com a saúde já comprometida, Danavó convidou João Costa Reis, mais conhecido como João Chiador, para ajudá-lo na cantoria. Fato muito bem aceito por João de Chica e demais membros do grupo. Pouco tempo depois Danavó, muito doente, morre e Chiador assume sozinho o trabalho de criar e cantar as toadas. Nesse período, o boi brincou três anos fora da Maioba: um em Santana, um em Maracanã e outro no Matadouro.

Mesmo com o ocorrido, o boi não deixou de ser feito desde então, pois as pessoas do boi se achavam na obrigação de colocá-lo nas ruas e o faziam com satisfação para que a

brincadeira não deixasse de existir. Com João Chiador o boi da Maioba passou a ser visto como um dos batalhões pesados, atraindo um grande público e tornando-se muito famoso, por isso, muito solicitado para fazer apresentações.

Com isso, o boi da Maioba iniciou a sua grande produção discográfica, vindo a ser um dos pioneiros nessa área, o que possibilitou a circulação de suas toadas em todo o Estado através de rádios, bares e programas de televisão.

Paralela a essa estruturação interna do boi da Maioba e do próprio bairro, estava ocorrendo uma mudança quanto à visão que se tinha do bumba-meu-boi: o poder público passa a vê-lo como uma manifestação popular cultural capaz de atrair recursos financeiros para o Estado e o Município. Diante disso, é criada a Associação Beneficente Bumba-Boi da Maioba, em 1989, incentivado por Zé Inaldo, filho de Calça Curta.

Não podemos deixar de destacar a figura de Chiador como um dos atrativos da brincadeira. Entretanto, em 1992, ele sai da Maioba, sendo substituído por Francisco Souza Correia – Chagas, que, além de não deixar o “batalhão” cair – como muitos pensaram que iria acontecer –, conduziu-o, juntamente com o atual presidente – José Inaldo – para além de seu sítio natural:

Foi o presidente José Inaldo quando foi eleito, o pai deixou pra ele, o pai dele era João Calça Curta, e ele deixou a diretoria pra ele, então ele começou a trazer os ensaios do bumba lá da Maioba para o Centro aqui da cidade que nós chamamos assim né, isso até então não foi assim, nós fomos muito discriminados mas foi isso, uma... uma jogada de marketing. O presidente José Inaldo que teve a coragem de enfrentar a sociedade, o único boi que veio lá duma comunidade pobre, humilde, de pé no chão mesmo, que enfrentou a sociedade maranhense aqui no Centro. Como? Trazendo esse boi para ensaiar. Começamos a ensaiar no Aterro do Bacanga, quando dava 1h – isso começa meia noite – já tinha polícia que era para encerrar. Então foi muito trabalho, muito trabalho da diretoria e que hoje nós temos como resultado essa repercussão e aceitação por parte de todos os maranhenses e por que não dizer do Brasil e até do mundo! (Depoimento de Maria de Nazaré Moche).

A comunidade da Maioba vive o bumba-boi o tempo todo, apesar de ser uma brincadeira folclórica cíclica. Logo no início do ano o grupo de bumba inicia uma série de encontros e reuniões administrativas na sede da Maioba, com a finalidade de discutir o calendário de ensaios, apresentações, batismo e morte, além de definirem alguns assuntos ligados a indumentária, ao couro do boi e aos demais materiais que serão usados durante todo o ritual.

No mês de março começam os ensaios e/ou apresentações extras, porém os ensaios propriamente ditos têm início entre o final de abril e início de maio com o sábado santo (mais conhecido como sábado de aleluia). Os ensaios do boi da Maioba, como já fora mencionado, deixaram de ser feitos exclusivamente na Maioba e passaram a ser vistos como

produto turístico de grande importância para empresas públicas e privadas. Contudo, esse aspecto de modernidade não deixou esquecido o lado tradicional da brincadeira, uma vez que o objetivo maior dos ensaios para quem faz parte do boi é a oportunidade de interagirem entre si, aprendendo as novas toadas e coreografias e, principalmente, realizarem e refazerem um momento crucial do ciclo de vida do boi, segundo o calendário ritualístico do folguedo.

O ensaio redondo²⁶ é feito quinze dias antes de o boi ser batizado, cerimônia que acontece, invariavelmente, no dia 23 de junho – véspera de São João. Vale ressaltar que o batismo só pode ocorrer no terreiro do boi, ou seja, na Maioba, onde está a sua referência física de religiosidade: a capelinha ou igreja. A Maioba é, pois, o espaço sagrado do boi.



Fotografia 4 – Ensaio redondo

Depois de batizado, o boi inicia o seu itinerário de apresentações pela cidade até chegar ao final de seu ciclo de vida. É chegada à hora do ritual de morte do boi, que acontece todo ano no mês de setembro.

Contudo, mesmo tendo a sua festa de morte, o boi permanece vivo. Antigamente, após o ritual de morte, o boi não mais brincava, só voltaria a se apresentar no ano seguinte. Nos dias atuais, com o advento do bumba-meu-boi na cultura popular maranhense como produto turístico, o boi sai para fazer apresentações mesmo depois de “morto”, o qual se convencionou chamar de período extra-época. Isso, porém não diminui o seu significado e

²⁶ Último ensaio dos grupos de bumba-meu-boi também conhecido como ensaio geral.

simbolismo, pois a morte do boi continua tendo a sua importância no ciclo ritualístico do folguedo, uma forma de dar continuidade a uma tradição.

Independente do período em que se apresenta, o boi da Maioba arrasta multidões que, fascinadas pelo toque das matracas, juntam-se ao batalhão, que a cada ano se torna maior.



Fotografia 5 – Batalhão pesado da Maioba

Aliás, o público também faz parte dessa grande festa que é o bumba-meu-boi do Maranhão. Há uma relação entre o público e o brincante que faz com que a brincadeira se torne viável, mutável e passível das transformações.

Contudo, sabemos que o bumba-meu-boi segue uma tradição, um ritual, um ciclo e que, mesmo mantendo suas raízes com a religiosidade e com o estabelecimento de regras, códigos e símbolos, está longe de ter como atributo a rigidez, pelo contrário, nota-se que, ao longo dos tempos ele vem acompanhando as inovações.

O bumba-meu-boi da Maioba, antes um bozinho feito com um cofo, acompanhado por alguns membros da comunidade da Maioba, é hoje um ícone representativo da cultura popular maranhense que adquiriu contornos e ares de um grande batalhão, de um exército de pessoas que comungam dos seus 112 anos de existência e persistência. Entretanto, esse *grande batalhão* foi sendo constituído de forma dinâmica, através de inovações e adaptações ao momento econômico vivenciado em cada etapa de sua existência.



Fotografia 6 – Comunidade da Maioba

Devemos salientar que esse processo de mudanças não passou despercebido pela comunidade da Maioba e nem foi *aceito* prontamente por todos. Aliás, até nos dias atuais, existe, por parte de alguns integrantes do grupo, uma insatisfação que é acompanhada por um sentimento saudosista daquilo que outrora fora o bumba-meu-boi da Maioba. O que não quer dizer que queriam que este ainda continuasse como um boi de cofo, pequeno. Mas que continuasse mantendo todas as tradições de seu ritual e de seu ciclo de vida. Uma tradição que, mesmo vivenciada na atualidade, não cultiva todos os traços de sua origem.

No tocante a essas inovações e mudanças do bumba-meu-boi da Maioba, podemos destacar, além dos ensaios, outros pontos que marcaram e marcam a sua história e o seu percurso como o *batalhão pesado* da Maioba.

Como exposto acima, o boi da Maioba passou a realizar os seus ensaios fora da Maioba, o que fez com que o boi se tornasse conhecido por toda a cidade e pertencesse não apenas ao povo da Maioba, mas também a pessoas provenientes de vários outros lugares. Assim, o termo maiobeiro deixa de ser usado unicamente para quem é oriundo da Maioba e passa a designar qualquer pessoa que acompanha o boi da Maioba.

O boi da Maioba se expandiu por causa da saída dos ensaios do boi da Maioba que era só na Maioba para cidade. Então Maioba canta essas histórias, o seu percurso... Isso gerou o que vemos hoje em dia, essa grande multidão. Isso transformou todo mundo em maiobeiro, então o boi da Maioba é isso. (Depoimento de Chagas – cantador do boi da Maioba).

Essas pessoas formam a torcida do boi, são os seguidores fiéis desse grupo, considerados, segundo Mochel, verdadeiros fanáticos: *Elas são mesmo fanáticas pelo boi da Maioba, por isso que nós temos esse batalhão desse jeito.* (Depoimento).

Outro fator de mudança que vem sendo observado é em relação à percussão do boi. Um de seus instrumentos mais importantes, o pandeirão, sofreu algumas alterações. Antes eles eram confeccionados de madeira de jenipapo e couro de cabras, artesanalmente, e sua afinação era feita à beira da fogueira para que o calor esticasse o couro e assim o pudesse ficar mais alto e bonito.



Fotografia 7 - Pandeirões

Hoje há pandeirões industrializados, feitos em material de alumínio e peles sintéticas de nylon. Devido ao grande número de apresentações por noite, o pandeirão industrializado se fez necessário por dispensar a afinação à beira da fogueira. Dessa forma, a apresentação se inicia sem atrasos com os pandeirões de pele de nylon, enquanto que os pandeirões artesanais vão sendo afinados na fogueira para em seguida se reunirem ao grupo.

A demanda de apresentações também fez com que o auto do boi deixasse de ser apresentado nos arraiais. Antes ele era encenado religiosamente em todas as ocasiões. Hoje sua apresentação é feita apenas na cerimônia de morte ou quando é exigida por algum contratante do boi. Como explica o cantador Chagas:

Hoje você chega num arraial para se apresentar e as pessoas não ligam pra isso, elas querem é dançar, pular, se divertir. Elas não atentam para esse outro lado. Eu tenho uma amiga que a gente brinca pra ela todo ano lá no Turu, o nome dela é Teresa Gorda. Quando a gente sai da casa dela já sai contratado para o outro ano, ela só

paga a brincadeira se a gente fizer o auto da brincadeira na porta da casa dela. Ela também só quer às cinco da manhã, amanhecer na casa dela, mas se não fizer, ela não paga, porque ela conhece. Eu faço, eu faço, mas os arraiais que contratam, arraiais grandes como Lagoa, Renascença, não querem saber disso, eu também não faço questão, me poupa. Mas a gente faz. A gente faz na morte do boi também. Nos ensaios a gente treina tudo isso para que de repente for preciso, a gente tá preparado pra fazer por que chego na sua casa para se apresentar, e você diz que quer o auto, a gente tá pronto para fazer porque é direito seu. (Depoimento de Chagas).

Com o aumento de pessoas envolvidas no grupo, teve-se a necessidade da utilização de microfones e carro de som. No início o cantador não precisava desses aparatos, pois era um grupo pequeno, formado somente por pessoas da comunidade e apresentado para eles. Agora se tornou indispensável a utilização desses recursos.

O boi da Maioba também vem investindo em sua divulgação. Em 1981, grava o primeiro LP com as toadas da temporada daquele ano. Desde os seus 84 anos de existência nunca mais parou de gravar suas toadas. Possui atualmente 27 registros divididos em formato LP e CD, e três DVD's, respectivamente das temporadas 2006, 2007 e 2008, estando às vésperas de lançar o quarto DVD, gravado recentemente com as toadas escolhidas para 2009. Esse aspecto está estreitamente relacionado com a institucionalização da profissão de cantador de boi, uma vez que esses profissionais recebem cachês por seus serviços. Pagamento que dependerá do tipo de contrato firmado com o grupo, podendo ser temporário ou não. O boi da Maioba possui atualmente três cantadores, Samuel, Marcos e Chagas, sendo esse último o cantador oficial do boi.



Fotografia 8 – Cantador da Maioba, Chagas

O pagamento de Chagas é fixo. Ele recebe seu salário como cantador mensalmente durante todo o ano.

Como podemos notar, essas mudanças que vêm sendo processadas no decorrer dos anos, mostram o caráter processual do folgado, bem como a hibridização e a construção de novas identidades nos grupos de bumba do Maranhão. O boi da Maioba acompanhou as transformações pela qual passou a sociedade maranhense de acordo com as possibilidades do momento, como menciona Mochel em seu relato:

Mudou muita coisa, muita coisa mudou, porque antigamente, começando por aí, não existia mulher no cordão, era só homem, não tinha índia, eles brincavam de pé no chão, e não tinha carro para transportar eles de um lugar para outro, eles andavam a pé com lamparina, era assim que se chamava, era lamparina. Então quando a mídia começou aí mudou tudo, você vê hoje nós temos um barracão pronto, e tem a igreja, tem lá a cozinha, e temos um outro terreno para fazer o segundo Viva. (Depoimento de Mochel).

Contudo, esse dinamismo não se dá de forma fortuita e não pode ser considerado como mera adaptação mecânica ao momento econômico atual, de forma simples e irresponsável. Essas modificações, apesar de serem vistas, muitas vezes, como perda de identidade, passaram a ser encaradas como de ordem tradicional, pois a cultura sofre as implicações do momento histórico e social, ou seja, ela está em constante (re)construção, assim como a(s) identidade(s) dos grupos.

A photograph of a carnival parade. In the foreground, a person wears a white mask and a purple top. Behind them, a large banner with intricate patterns and floral designs is visible. The background shows a crowd of people and green foliage.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DAS TOADAS

Visando uma investigação mais apurada dos aspectos textual-discursivos das toadas do bumba-meu-boi da Maioba, dividimos nossa análise, conforme já havíamos estipulado mais acima, em três tópicos: identidade externa, identidade posicional e identidade interna. No primeiro a análise se pautará não apenas nos textos das toadas, mas em aspectos gerais do folguedo, bem como nos gestos enunciativos que caracterizam o boi da Maioba enquanto um bumba-meu-boi do Maranhão. No tocante à análise posicional, investigaremos as características específicas dos bumbas de sotaque de matraca, portanto, é nesse tópico que nortearmos a(s) identidade(s) do boi da Maioba enquanto filiado a esse posicionamento (matraca). E, finalmente, descreveremos a identidade interna, na qual buscaremos os aspectos mais particulares do bumba-meu-boi da Maioba, aspectos que o diferenciam dos demais grupos de mesmo posicionamento e que se constituem como afirmação de sua identidade no contexto geral do folguedo no Maranhão.

4.1 Identidade externa

A identidade externa do bumba-meu-boi da Maioba se assinala de acordo com algumas características que o identificam como um grupo de bumba-meu-boi do Maranhão. Características que indicam que o bumba-meu-boi maranhense possui uma semiótica particular que, para compreendê-lo como um todo, é necessário considerar alguns aspectos da brincadeira como as indumentárias, a dança, o ritmo, os instrumentos e, principalmente, as toadas, uma vez que a organização desses elementos demonstra a estreita relação existente entre os diferentes posicionamentos.

Esses aspectos diferenciadores, já apontados nesta pesquisa em capítulos anteriores, mostram-se como relevantes para o folguedo maranhense, pois se constituem como práticas discursivas intersemióticas que, no âmbito geral, formam a identidade de cada sotaque.

No entanto, apesar das diferenças existentes nos posicionamentos, as quais constituem o espaço discursivo – espaço de concorrência -, eles têm alguns aspectos em comum como o *auto* do boi que, como mostramos no capítulo anterior, é mantido no encadeamento das toadas – *guarnicê*, Lá vai, Chegada, Urrou e Despedida; o ciclo da festa; o ritual do folguedo, bem como a religiosidade dos grupos; os personagens que compõem o enredo; as toadas (gêneros discursivos) e a forma como são postas em circulação na sociedade.

O bumba-meu-boi do Maranhão é uma tradição viva. Ele arrasta maranhenses e turistas nos meses de junho e julho por todo o Estado e, independente do tipo de posicionamento, os grupos de bumba-meu-boi têm vários pontos comuns que vão desde a organização da festa até a composição e circulação das toadas na sociedade.

Como vimos, o ciclo do bumba-meu-boi está pautado em uma atitude religiosa, o que deixa muito evidente o atravessamento do discurso religioso nessa manifestação. Esse aspecto é facilmente identificado em várias letras de toadas nos diferentes posicionamentos. São letras que retratam situações específicas como:

a) A promessa do boi pra São João:

Com o cantar do amo / O vaqueiro se animou / Pagou sua promessa / Fez sua reza / E pra São João dançou. (*Festa de São João*, Joelson Braga – boi de Nina Rodrigues – sotaque de orquestra).

É hora da nossa partida/ Já cumprir com a minha obrigação/ ... (*É hora da nossa partida* – Chagas – boi da Maioba).

b) A devoção do grupo:

Amanheceu, o galo cantou, vaqueiro vai na igreja, que o sino dobrou. É pra guarnicê, é pra reunir, essa é a ordem que São João mandou. (*Toada de guarnicê*, Cochinho – boi de Pindaré – sotaque da Baixada).

Cheguei, formei minha trincheira/ Já visitei outros terreiros/ Cantando boi pra São João/... (*A estrela que me ilumina* – Chagas – boi da Maioba).

Meus pandeiros de brilhante/ O sol reluziu sua cor/ Eu sou seu cantador/ Matracas de diamante/ Com a Maioba se fez tesouro/ São João determinou/ Esse é meu povão boieiro. (*Pandeiro de brilhantes* – Marcos – boi da Maioba).

c) Pedido de proteção a entidades divinas:

Todo mundo fez prece/ Pra São João/ Pra me ver firme com meu maracá na mão/ Com toda força do Nosso Pai Maior/ Guarnece meu touro/ Batalhão de ouro/ Ainda é o melhor. (*Palmeira balançou mas não caiu*, Humberto – boi de Maracanã – sotaque de matraca).

Quando se aproxima a temporada/ Eu começo a ficar preocupado/ Peço ajuda para os santos/ Para que eu seja abençoado. (*Orgulho do Maranhão*, Chagas – boi da Maioba).

A interdiscursividade com o discurso religioso permeia toda a concepção da festa do bumba-boi. O catolicismo é uma das concepções religiosas mais presentes na brincadeira, devido à forte relação existente entre os brincantes de bumba-meu-boi com os santos católicos do período junino, especialmente São João, para o qual a devoção é maior. Esse laço entre homem e divindade é renovado todos os anos através do ritual do batismo, na qual o boi não só é batizado, mas é também consagrado em nome do santo.

O ritual do batismo do boi segue o mesmo ritual dos batizados católicos: há a presença de um padre para conduzir a cerimônia, além dos padrinhos. A imagem de São João é posta no lugar mais alto, uma espécie de altar, para que assim possa derramar suas bênçãos a todos os presentes, especialmente ao boi, situado à frente do altar coberto com um pano branco sobre dois cavaletes de madeira enfeitados com flores e folhagens. Segundo Carvalho (1995, p. 110) “[...] a realização do batizado é carregada de um forte sentido de obrigação, levada com muita convicção por todos os membros da comunidade do bumba-boi, por isso, o ritual é revestido de um forte espírito de religiosidade.”

É importante observar, que embora haja uma predominância das influências cristãs, o bumba-meu-boi não exclui a inserção de outras práticas religiosas exercitadas pelos seus participantes. Além do catolicismo, existem outras concepções religiosas imbricadas no ritual do bumba-meu-boi maranhense que, com seus símbolos, mitos e ritos possibilitam aos brincantes a liberdade de manifestar suas crenças. As toadas que seguem expressam claramente esse intercruzamento de crenças:

Eu convido todas as divindades pra cá/ Pra nosso batalhão acompanhar/
Receba São João com prazer essa beleza que/ Maracanã fez pra você (*Toada de Humberto* – boi de Maracanã, 2000).

Convidei pra vim brincar / Princesa Flora, Príncipe Lírio Iemanjá /
Tupinambá, hei Tupinambá / João de Una não deixa / Maresia me molhar.
(*Convidei povo do fundo*, Humberto – boi de Maracanã).

O boi dança para alegrar São João. As entidades são convocadas para fazer parte da brincadeira e homenagear São João. Elas são vistas como *adoradoras* dos santos católicos. É possível, portanto, afirmar que é essa religiosidade com suas características sincréticas que assegura a revitalização da memória e da tradição, pois mesmo diante das transformações, que apresentam uma série de dificuldades para a manutenção da brincadeira, a devoção a São João e aos demais santos do período junino – São Pedro, São Marçal e Santo Antonio – assim como aos “encantados”, reforça os laços de solidariedade para que a festa continue acontecendo. Dessa forma, o santo, passa a fazer parte do cotidiano das pessoas e conhecer todos os seus problemas, numa relação de intimidade, que facilita a intermediação com os Céus para que as “graças” sejam prontamente atendidas.

Essas práticas parecem acompanhar o próprio ciclo do bumba-boi, que morre a cada ano para ressurgir novamente com outra roupagem, assimilando os recursos da modernidade, sem perder os vínculos com o seu enredo tradicional.

Nas duas toadas que seguem: *Alado na serpente* e *No Monte das Oliveiras*, podemos identificar, a partir dos processos intertextuais e interdiscursivos, a proximidade do bumba-meu-boi da Maioba à origem dessa manifestação popular que tem suas raízes fincadas no Maranhão:

- 1 (1) Quando Deus criou o mundo
- (2) Do quase nada, a Terra surgiu
- (3) A natureza estremeceu
- (4) De um sopro divino
- (5) O homem apareceu
- (6) Eras se passaram
- (7) A lenda na Ilha aconteceu
- (8) O Boqueirão se abriu, e um grande rei saiu

- (9) Alado na serpente pra todo mundo ver
- (10) Era Dom Sebastião, pedindo pro boi
- (11) Da Maioba Guarnicê

(Alado na serpente – Chagas, 2002)

- 2 (1) Quando Jesus subiu o Monte das Oliveiras
- (2) Chamou seus Discípulos
- (3) E pediu pra vir com ele orar
- (4) Escolheu dois apóstolos
- (5) Pra que deixasse tudo
- (6) Largassem suas riquezas
- (7) E lhe acompanhar
- (8) Chamou Tiago; Lucas; Mateus e Tomé
- (9) Felipe; Bartolomeu e Simão
- (10) Paulo; Judas e André
- (11) Deu ordem a Pedro se unir com João
- (12) Para dar força pra Maioba
- (13) Para todo ano guarnicê meu batalhão.

(No Monte das Oliveiras – Chagas, 2003)

Nos dois textos de Chagas, temos a presença marcante do discurso religioso (*Quando Deus criou o mundo/ Quando Jesus subiu o Monte das Oliveiras*). O primeiro texto, além do discurso religioso que vai do primeiro ao sexto verso, também faz referência ao discurso anônimo de arquitecos, ou seja, as lendas maranhenses (sétimo ao último verso). As lendas mencionadas são:

- a) a lenda do Boqueirão, um canal natural e muito profundo nas imediações do porto do Itaqui, onde estaria o navio encantado de Dom Sebastião e sua filha, a Princesa Ina (ou Iná);
- b) a lenda da serpente submersa nas águas que circundam a Ilha de São Luís. Segundo a lenda, a serpente, enquanto dorme, está continuamente crescendo,

camuflada pelo limo e pelo musgo grudados sobre suas grossas escamas. Quando sua cabeça encontrar sua cauda, ela abraçará a ilha com tanta força que a levará oceano adentro;

- c) e, por fim, a lenda do Rei Dom Sebastião. Conta a lenda messiânica do encantamento do Rei D. Sebastião da Ilha dos Lençóis na Floresta dos Guarás, sobre a forma de touro negro: no dia em que lhe ferirem a testa estrelada, o Rei desencantará, emergindo, glorioso, das profundezas oceânicas. O maremoto provocado pela emersão da numerosa e reluzente corte real, seguida de seus grandes exércitos, fará desaparecer, na fúria das águas revoltas, a Cidade de São Luís do Maranhão.

O segundo texto faz referência a algumas passagens bíblicas do Novo Testamento (Evangelho):

- a) Jesus saiu e, como de costume, foi para o monte das Oliveiras. Os discípulos o acompanharam. Chegando ao lugar, Jesus disse para eles: “Rezem para não caírem na tentação.” Então, afastou-se uns trinta metros e, de joelhos, começou a rezar: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice. Contudo, não se faça a minha vontade, mas a tua!” (Lucas 22, 39-42). (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1347);
- b) Ao passar pela beira do mar da Galiléia, Jesus viu Simão e seu irmão André; estavam jogando a rede ao mar, pois eram pescadores. Jesus disse para eles: “Sigam-me, e eu farei vocês se tornarem pescadores de homens.” Eles imediatamente deixaram as redes e seguiram a Jesus. Caminhando mais um pouco, Jesus viu Tiago e João, filhos de Zebedeu. Estavam na barca consertando as redes. Jesus logo os chamou. E eles deixaram seu pai Zebedeu na barca com os empregados e partiram, seguindo a Jesus. (Marcos 1, 16-20). (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1281);

Podemos perceber que os dois textos reforçam e legitimam o que está sendo dito a partir de um discurso já construído, pertencente à memória, ao interdiscurso (discurso religioso). A maneira como o enunciador se utiliza desse outro discurso é que imprime ao seu enunciado um teor de verdade, de absoluto. Vemos, nos últimos versos dos textos:

- (1) *Era Dom Sebastião pedindo pro boi/ Da Maioba guarnicê.*
- (2) Deu ordem a Pedro se unir com João/ Para dar força pra Maioba/ Para todo ano guarnicê meu batalhão.

Estamos, pois, diante do que Bakhtin (1981) chamou de polifonia, ou seja, as diversas vozes sociais advindas de muitos lugares, culturas e tempos diferentes que são ouvidas e que situam o discurso e o sujeito na história. Esse dialogismo histórico e cultural que se instala no interior do discurso diz respeito ao processo discursivo, uma vez que um discurso se estabelece sempre em relação a um outro discurso. Ele (o discurso) se serve de outro, implica o outro, inscreve em si próprio o discurso do outro já existente, de forma consciente ou não.

Percebemos também que o segundo texto é marcado em sua totalidade com o discurso religioso, um discurso universal cristão. No entanto, traz em seu bojo as peculiaridades de uma tradição de raízes maranhenses, pois os *santos* Pedro e João são mencionados com o sentido de legitimar o ciclo da festa do bumba-meu-boi do Maranhão (batizado, ensaios, apresentações e morte), mais precisamente, às apresentações públicas, que se dão durante os folguedos juninos – período das festividades de *São João e São Pedro* –, demarcadas no último verso da toada: *Para todo ano guarnicê meu batalhão*. Aqui, o termo *batalhão* – específico dos bois de matraca – é utilizado para conferir legitimidade ao boi da Maioba enquanto parte desse posicionamento.

Quanto ao gênero discursivo apresentado pelos grupos de bumba-meu-boi é o mesmo em todos os sotaques – Baixada, Matraca, Zabumba, Orquestra e Costa de mão –, pois a enunciação é feita no gênero musical toada. Porém, é importante salientar que, no decorrer da apresentação dos grupos, tem-se a apresentação do auto, que é um outro tipo de gênero discursivo – gênero dramático-musical – que entremeia canto e fala.

No bumba-meu-boi do Maranhão, os personagens básicos do folguedo, com pouca variação entre os grupos estão representados da seguinte forma:

- a) amo - é o dono da fazenda, personifica o senhor, o latifundiário. É o responsável pela organização do Batalhão e, em alguns casos, é também o cantador. O maracá simboliza o centro, poder, insígnia real ou de comando;
- b) rapaz - é o vaqueiro empregado mais próximo do amo;
- c) pai Francisco (Chico) - vaqueiro da fazenda que na estória desempenha o papel de um vilão hilariante ficando ao seu cargo a parte mais humorística da representação. Existem grupos que têm mais de um, chegando até cinco ou seis, para alegrar mais. Alguns grupos denominam esse personagem de palhaço;
- d) mãe Catirina - mulher de Pai Francisco, pivô da questão. Na maioria das vezes é representada por um homem vestido de mulher e a sua participação também

- é cômica. Coloca um pano na barriga para dar a impressão de que está grávida;
- e) doutores, pajés ou curadores - personagens igualmente engraçadas de forma satírica. Em alguns grupos são constituídos por vaqueiros. Sua função é salvar o boi;
 - f) índios e índias - responsáveis pela prisão de Pai Francisco. Vestem-se de cocar e um peitoral trabalhado de miçangas, lantejoulas e outros adereços, com enfeites de pena. A pena também se estende às braçadeiras e perneiras. Uma tanga, arco e flecha completam o traje deste personagem que faz lindas evoluções na frente do cortejo.
 - g) caipora - figura da mitologia tupi. É representada por um boneco enorme que assusta. Pai Francisco sacudindo braços e emitindo sons fantasmagóricos;
 - h) burrinha- existente em alguns grupos. É personagem comum a todo nordeste. Trata-se de uma imitação trocista de uma burra, armação de buriti coberto de pano, na maioria chita, tecido menos caro. No centro, é furada para permitir a um brincante colocar-se no meio e prender nos ombros com cordões, imitando suspensório. Brinca ao redor do boi, zomba da assistência e torna-se quase um vigilante da roda. Sempre tentando manter o círculo com diâmetro necessário às evoluções dos participantes;
 - i) cazumbá - encontrados em bois da Baixada. Usa máscaras invertidas e normalmente representando focinhos de animais, vestindo bata larga e pintada em cores berrantes e figuras diversas. Tem como função distrair a assistência para manter a organização do cordão de brincantes;
 - j) vaqueiros ou rajados - compõem o cordão e representam empregados e moradores da fazenda. Variando de sotaque para sotaque, basicamente vestem-se com camisas e calças coloridas, golas, saiotas de veludo, tendo à cabeça chapéus ornamentados com penas (alguns sotaques), bordados, espelhos, de onde partem longas fitas coloridas;
 - k) caboclo real - também denominado caboclo de pena. Autêntica beleza, a mais rica indumentária do bumba-meu-boi de sotaque de matraca. São feitas de pena de ema, tingidas com um colorido vivo e deslumbrante. O brincante cobre todo o corpo de pena, com perneira, joelheira, bracelete, tanga e um cocar (cobertura para a cabeça) de diâmetro entre um metro e meio. Esses personagens ajudam a procurar Pai Francisco.

- l) boi - personagem central do enredo. É confeccionado em diferentes tamanhos, com armação de buriti coberto de couro de veludo ricamente bordado à mão com miçangas, paetês, canutilhos e lantejoulas, utilizando como tema os mais originais e interessantes motivos;
- m) miolo - brincante responsável pelas evoluções e coreografias do boi;
- n) mutuca - normalmente são mulheres que acompanham o boi e desempenham a função de não deixar os brincantes dormirem durante as maratonas de apresentação. As mutucas são responsáveis pela distribuição de cachaça a todos. Elas também tratam dos couros e das roupas dos brincantes.

O auto do boi, como já mencionado anteriormente, apesar de ser o enredo da brincadeira, nem sempre é encenado devido ao grande número de apresentações que os grupos têm durante toda a programação oficial nos festejos juninos, cabendo a sua apresentação somente nas comunidades ou cidades de origem do boi, ou ainda, a pedido de alguns contratantes. Nas encenações do auto podemos notar algumas diferenças de um posicionamento para outro. Diferenças referentes às personagens do folguedo, tanto as humanas – dono da fazenda, Pai Francisco, mãe Catirina, vaqueiros, etc. – quanto as fantásticas – Cazumbá, caipora, etc – e suas falas. De qualquer maneira, uns mais, outros menos, todos eles cultivam esse gênero discursivo.

O enredo básico do bumba-meu-boi é o mesmo para todos os posicionamentos. Ele gira em torno da história de Pai Francisco e Mãe Catirina que, grávida, deseja comer a língua do boi do patrão²⁷. Essa lenda ganha contornos próprios no estado do Maranhão, bem como em cada um dos posicionamentos. No boi da Maioba, além dos personagens centrais da lenda – Pai Francisco, Mãe Catirina, o patrão e o boi – participam da encenação do auto outros personagens como os vaqueiros, o 1º rapaz, os *cabocos* guerreiros, o doutor, etc. A personagem Catirina recebe o nome de *Mariquinha* e aparece na encenação um filho de Chico chamado *Pilombeta*. Contudo, apesar dessas variações nos personagens e nas falas, o enredo permanece fiel à lenda que o inspirou.

Em *Memórias de Velhos*, José Costa de Jesus (apud MARANHÃO, 1999, p. 174) narra a *estória de Catirina* e a contribuição desta para a tradicional brincadeira de bumba-meu-boi:

Catirina foi uma escrava, aliás Irina era escrava de um senhor, que possuía muitos escravos, e a tinha como uma filha pois a criava. Possuía um escravo por nome Francisco que enamorou-se da Irina. Ele era muito querido, trabalhador, servia muito à patroa. Nessa época, a brincadeira era em setembro, pela lua cheia. Então

²⁷ Narrada no capítulo III no tópico *O bumba-meu-boi no contexto da cultura popular brasileira*.

ele iniciou o namoro com a Irina, escondido. Já possuía um casebre dado pelo senhor, com isso ele rouba a Irina. Quando o senhor soube, mandou chamá-lo, quis bater, mas a patroa chamou e disse: “Meu marido, deixa ele porque é preto de confiança, nós temos que aceitar eles ficarem juntos”. Com isso ela engravidou e desejou comer a língua do boi de estimação do patrão. Todo mês de setembro festejava-se esse boi. Francisco, que era responsável pelo boi do patrão, aperreou-se: Como é que ia fazer isso? Ele não ia matar o boi porque ele iria para o tronco e morrer, mas ela queria. Era a época da festa, havia muito bolo de massa, tiquira brava, fogueira. Ele chamou um compadre, roubou o boi e guisou-o para Irina; o resto ele salgou e botou no jirau. No dia seguinte não foi trabalhar com medo, com vergonha. O boi não apareceu, então foram procurá-lo em casa, e dizendo que o patrão queria a presença dele, que o boi tinha desaparecido, o boi estava atolado. Passou três dias, ele foi e disse que estava pronto para ir ao tronco: Irina havia desejado comer a língua do boi, ele o havia levado morto e salgado e tinha dado uma parte ao amigo. Nisso a mulher do patrão pôe-se em sua defesa, dizendo para não matá-lo, pois ele havia tido vergonha e tinha ido lá justificar-se. O patrão o perdoou e batizou a sua filha que tinha por nome Cátia. A mãe, Irina, passou a se chamar Catirina. Daí vem a história. O seu colega que tinha ajudado a matar o boi, disse:

– Francisco, nós vamos fazer uma brincadeira referente a essa história. Isso dá uma história.

– Rapaz, vamos deixar isso de mão!

– Não, nós vamos fazer.

Pegaram um cofo, furaram a cabeça e puxaram um pau, fizeram a festa em setembro, na lua cheia. Acenderam uma fogueira e saíram batendo os pedaços de pau; no outro ano fizeram três tamborins de couro de camaleão e batiam com a costa de mão, como lá em Cururupu, batiam as matraquinhas. Quando amanhecia, estavam todos bêbados, dormindo uns por cima dos outros. Os índios fizeram a brincadeira do mesmo tipo. Essa história aconteceu dentro da ilha. A brincadeira foi preservada e melhorada.

Percebemos assim que a história de Pai Francisco e Mãe Catirina não retrata apenas um episódio de dois escravos ocorrido em uma certa fazenda, mas resguarda em suas entrelinhas uma série de referências intertextuais e interdiscursivas que vão desde a relação subjetiva que cada grupo tem com a comunidade da qual faz parte até a presença marcantes dos discursos cultural, religioso e político. O desejo de Catirina pode ser apresentado sob diversos aspectos que não dizem respeito apenas ao ato de saciar a fome, mas de tratar de uma série de problemas de ordem social, apresentados de forma cômica.

Podemos observar que Catirina, mesmo desejando comer língua de boi, não aceita qualquer língua, mas aquela que pertence ao boi preferido do patrão, que é o mais apreciado e o mais bem guardado. Ela, mulher negra, escrava da fazenda, na maioria das vezes com aparência considerada grotesca (características emprestadas de minorias comumente excluídas do círculo do poder dominante), quer dar do bom e do melhor para o seu filho. A língua, que simboliza a voz e a fala, dá todo um significado social ao desejo de Catirina. É o desejo de comer o próprio discurso estabelecido para criar e gerar um outro discurso. A narrativa nos mostra que Irina era criada como filha, mas que ao mesmo tempo era escrava. Via os dois lados: dos patrões e dos irmãos escravos. Logo o seu discurso é também o discurso de um

povo que quer ser notado, que não deseja só comida, mas que deseja comer da mesma comida do patrão.

Nesse contexto também se faz notória durante a brincadeira, a inversão de valores, na qual sujeitos sociais com um baixo poder aquisitivo passam a ocupar o lugar de *fazendeiro, amo do boi*²⁸. Geralmente esse *papel* é desempenhado por um integrante da comunidade que, embora não tenha grande poder aquisitivo, tem maior domínio sobre as informações a respeito da tradição da brincadeira. Por trás disso, é possível vislumbrar um discurso que propaga outros valores, diferentes dos comumente definidos na cultura dominante. A moeda aqui é um saber comunitário transmitido ao longo de gerações.

Desde o seu nascimento, o bumba-meu-boi se mostrou como uma ferramenta de disseminação de discursos. Vimos, em capítulos anteriores, que a idéia mostrada por grande parte dos registros que se tem notícia no país acerca dos grupos de bumba-meu-boi era pejorativa e depreciativa. Figurava a imagem de que os grupos eram compostos por escravos e moleques pretos, pardos e brancos, considerados pelos jornais e pelos membros da sociedade local como baderneiros e responsáveis por ameaças à moral e à segurança pública. Ainda hoje, mesmo com a aceitação e divulgação do bumba-meu-boi como um dos principais representantes da cultura maranhense, não é comum encontrar indivíduos da elite maranhense participando do folguedo em outro lugar que não o da platéia. O que nos leva mais uma vez a concluir que tomar parte da brincadeira é, em si, uma forma de se posicionar. Além disso, o fato da comunidade manter o folguedo vivo, mesmo nos tempos de conflitos com as autoridades e o poder dominante, é uma maneira de propagar seu discurso.

Atualmente o bumba-meu-boi já não sofre tanta discriminação e nem é restrito à periferia da cidade como fora no passado. Ele é considerado como um dos símbolos da identidade do maranhense e conquista cada vez mais espaços não só no Maranhão, mas no Brasil e no exterior.

Enquanto produto cultural maranhense, o bumba-meu-boi não deixou de ser reconhecido como um objeto de produção popular. Ele não perdeu seus traços identitários, mas incorporou novos contornos e assumiu outras concepções morais e estéticas. Dessa forma, nos últimos vinte anos, o bumba-boi vem assumindo a condição de ser o símbolo maior de identificação da cultura do Estado. Condição essa que pode ser demonstrada em suas toadas. Como exemplo, citaremos alguns trechos de toadas do boi da Maioba, que retratam

²⁸ Em alguns casos esse papel é desempenhado pelo próprio cantador, principalmente quando não há a encenação do auto.

essa afirmação do bumba-meu-boi do Maranhão como legítimo representante da cultura maranhense e como o *verdadeiro boi de São João*:

Viveiro de canário e corrupião

O bumba-boi sempre foi o primeiro

Orgulho do nosso Maranhão.

(São Luís, patrimônio da humanidade – Chagas, 1998)

Pra conhecer o bumba-boi de São João

Visite as fortalezas

Da ilha do Maranhão

Que você vai ver nos cantadores

Um modesto cidadão

Que se sacode como as folhas das palmeiras

Que se balança como as ondas do mar

(Brincando na madrugada – Chagas, 1998)

Esta é uma festa divina

E a Maioba é do povo

Soprei meu apito

Vou guarnicê de novo

Festa de terreiro

Quem trouxe pra cá

Veio lá dos açores

Espírito Santo e pastorinha

Reisado é em janeiro

Tem São Gonçalo, quadrilhas e

Chegança, bacamarteiro

É festa, é cultura, é tradição

Tudo isso se brinca no Maranhão

Mas é o bumba-boi

Que arrebenta o coração

Touro verdadeiro

Domina da Ilha até nos Lençóis

A festa é de São João

E a Maioba garante pra todos.

(*Festa divina* – Chagas, 2005).

Outro aspecto que marca os diferentes posicionamentos são os gestos enunciativos como o processo de composição, escolha e difusão das toadas. No tocante à composição, a maioria é composta pelo próprio cantador, sendo avaliadas e escolhidas de acordo com a receptividade do grupo – ou da equipe que coordena o grupo. Esse processo se dá em reuniões que ocorrem antes do período junino, ocasião também em que os grupos debatem sobre os ensaios, o auto, as coreografias, as indumentárias, enfim, é a preparação para o início da festa.

Os cantadores de bumba-meu-boi dizem que possuem um *dom para compor toadas*. Na entrevista feita com Chagas, cantador do boi da Maioba, ele nos relatou como se dá esse processo de composição das toadas:

Tô assistindo uma televisão, um assunto bacana. Aí transformo aquilo ali numa música. Para quem compõe é complicado dizer assim. Todo mundo pergunta: Como é que tu faz musica? É momento, tu olha uma mulher bonita, é uma musica; uma planta na rua, é uma música. São momentos, a gente não tem como dizer esse ano que o tema vai ser esse ou aquele. Quando a gente diz é por que já surgiu uma música. (Depoimento de Chagas).

Esse *dom* também é descrito nas letras das toadas:

Parabéns raro tesouro da cultura popular/ O amor do teu povoe imenso,
jamais acabará/ Esta é uma das obras do Pai criador/ Me deu um dom
maravilhoso, Maioba/ Para eu ser teu cantador. (*Maioba 110 anos* – Samuel,
2007).

Balançando a lira/ Dentro da ilha eu sou mais eu/ Porque compasso e
melodia/ São trunfos que Deus me deu. (*Morre querendo ser* – Chagas,
2007).

Contudo, já podemos notar na composição de toadas algumas transformações, como por exemplo, o fato de alguns compositores se valerem de pesquisas para compor suas toadas. O que não significa dizer que deixaram de se inspirar em fatos cotidianos, mas que em alguns grupos já existem uma abrangência maior dos assuntos que são tratados por eles nas letras das toadas e a preocupação de, cada vez mais, legitimar o seu discurso recorrendo a outros já validados. Apesar dessa prática ainda não ser tão utilizada pelos compositores do boi da Maioba que, de acordo com nossa pesquisa, continuam primando por inspirações advindas

de fatos cotidianos, percebemos que, timidamente, utilizam-se dessa técnica para tratarem de algumas temáticas, como a que está expressa na toada abaixo:

É 2006, na Alemanha a bola vai rolar
 Formando a corrente para o nosso escrete o hexa conquistar.
 Foi na Suécia onde tudo começou.
 Em 58 o primeiro título se conquistou.
 Em 62 voltou a repetir, com Garrincha, Pelé e companhia.
 No Chile foram buscar o bi
 Em 70 no México foi um show de exibição
 Deu Brasil na cabeça, seleção de ouro, tri campeã
 Os brasileiros por conquistar em definitivo a taça Jules Rernet
 A nossa prenda cobiçada que os bandidos levaram pra derreter.
 Nos Estados Unidos, em 94 foram pra luta,
 Nossos atletas com fibra e muita raça
 De lá trouxeram o tetra.
 Em 2002, um grupo formado por Felipão,
 Foram buscar o penta no Japão
 O penta é nosso ninguém pode nos tomar
 Do outro lado do mundo, seleção canarinho foi buscar!

(*A bola vai rolar* – Chagas, 2006)

No tocante à difusão das toadas, alguns grupos conseguem recursos financeiros com empresas privadas ou através do governo do Estado; outros conseguem esses recursos por esforço próprio, para a gravação de CD's e divulgação de suas toadas. No entanto, muitas brincadeiras não conseguem angariar esses recursos para esse tipo de difusão, pautando o seu trabalho apenas na oralidade da língua. O bumba-meu-boi da Maioba foi um dos primeiros a entrar em um estúdio para gravar e divulgar suas toadas, o que vem se repetindo todos os anos, incluindo aí, a gravação de DVD's ao vivo.

Quanto aos domínios enunciativos, os grupos já possuem um local próprio para o boi, uma espécie de sede – *o terreiro do boi* – que pode ser a casa do dono do boi ou do amo, um barracão. É o local onde os brincantes se reúnem para ensaiar, trocar idéias, ajudar com os bordados das indumentárias, etc. A maioria das brincadeiras realizam o batismo e a morte do boi nesse local.

O boi da Maioba tem seu *terreiro* na Maioba, onde são realizadas as cerimônias de batismo e morte do boi. No início, as brincadeiras surgiam e aconteciam de forma mais espontânea, feita unicamente por pessoas da comunidade. Hoje, a institucionalização passou a ser um fator de extrema importância para os grupos para que estes possam se manter, pois os contratos se intensificaram e eles só podem se apresentar nos arraiais oficiais e receber ajuda financeira do Estado se estiverem cadastrados no Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), que é um órgão ligado a Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA).

Todos esses aspectos apontados acima – o *auto* do boi; o ciclo da festa; o ritual; a religiosidade dos grupos; os personagens; os domínios enunciativos; as toadas e sua difusão na sociedade –, além de se constituírem como peculiares de todos os posicionamentos do bumba-meu-boi maranhense demarcam também a tradição, a persistência e o conservadorismo dos grupos de bumba-bois ao longo dos anos, mesmo diante de seu dinamismo e das adaptações feitas no decorrer de sua história.

4.2 Identidade posicional

A identidade posicional, como o próprio nome sugere, se estabelece na tomada de um posicionamento dentro de uma determinada comunidade discursiva. O bumba-meu-boi da Maioba, como uma manifestação folclórica popular do Maranhão, possui as características de um sotaque (estilo) específico: sotaque de matraca. E esse sotaque é a posição na qual o boi está investido, que, como vimos no capítulo anterior, possui peculiaridades no contexto geral do folguedo do bumba-meu-boi do Maranhão, como o ritmo, a dança, os instrumentos (dentre os quais temos a predominância das matracas – daí a origem do nome), as indumentárias, os personagens, etc.

Os grupos de bumba-meu-boi de sotaque de matraca, em geral, recorrem constantemente a cenas já validadas, construindo cenografias específicas para esse posicionamento. Uma dessas cenografias, talvez a principal delas, é formada pela presença de alguns elementos considerados significativos para a construção da imagem de um grupo de bumba-meu-boi da Ilha ou de matraca como um *boi de peso*, *grande batalhão* ou *batalhão pesado*. São audaciosos, mostram-se sempre prontos para a batalha e expressam em sua linguagem valentia e poder. Consideram-se fortes e destemidos, são verdadeiras fortalezas. O sentido de “guerra” está sempre presente no discurso dos brincantes, nas toadas dos cantadores, na composição do grupo, e há sempre com quem guerrear, há sempre um *contrário* para vencer. Como ilustra a seguinte toada do boi da Maioba:

- (1) Lá vai, lá vai, soberano da ilha
- (2) Boi da Maioba tanto pesa quanto brilha
- (3) Passei o ano inteiro fazendo toadas para você
- (4) Sei que você se preparou também pra me receber
- (5) Contrário sai da frente eu só aviso uma vez
- (6) Lá vai Maioba o pesadelo de vocês

(*Soberano da Ilha* – Chagas, 2008)

A disputa entre *contrários* pode-se caracterizar como uma expressão de violência numa relação de confronto e de rivalidade. *Contrário* pode ser então um outro grupo de boi, um brincante de outro grupo ou mesmo um torcedor, ou seja, qualquer pessoa ou grupo diferente, que pertence ou se identifica com outro. A disputa entre *contrários* é um dos elementos que move os grupos. Todos se consideram como “batalhões pesados”, possuidores do melhor cantador, da mais bonita *trincheira*, da melhor *trupiada*²⁹ e do mais belo conjunto. Nas toadas, fica bem expresso o sentimento de pertencimento e enaltecimento do grupo, o que é demonstrado através do uso de expressões de caráter militar presentes no discurso, no qual se assume uma postura de combate na relação com outros grupos. Veja os exemplos nas toadas que seguem:

- 1 (1) Cheguei, formei minha trincheira
- (2) Já visitei outros terreiros
- (3) Cantando boi pra São João
- (4) A estrela que me ilumina
- (5) Ela me fascina e me dá inspiração
- (6) Eu fiz na sua porta a terra tremer
- (7) Com uma trupiada que só a Maioba sabe fazer

(*A estrela que me ilumina* – Chagas, Maioba, 2000)

- 2 (1) Eu joguei granada e atirei de canhão
- (2) Destruí com tudo quanto foi batalhão
- (3) No desfile do João Paulo

²⁹ Som do bumba-boi. O ritmo cadenciado. Em Azevedo Neto encontramos a palavra tropeada, que significa: total de participantes de um conjunto: tropeada pesada – muitos brincantes; tropeada leve- poucos brincantes. (AZEVEDO NETO, 1983, p. 85).

- (4) Contrário tem que respeitar
 (5) E varrer avenida pro Boi da Madre Deus passar
 (*Toada de Ronaldinho*, ex-cantador do boi da Madre Deus, 1999).

- 3 (1) [...] Touro do Maracanã urrou
 (2) Fraco saiu correndo
 (3) Forte também não ficou
 (4) Abalou a terra do sul ao norte
 (5) Respeita contrário, meu batalhão é mais forte
 (*Toada de Humberto*, cantador do boi de Maracanã, 2000).

Como podemos notar os termos trincheira, batalhão, granada, canhão, contrário, varrer, fraco, forte, abalou, bem como estratégia, artimanha, metralhadora, luta, lutador, perder, perdedor, fracasso, fracassar, força, surrar, defender, dentre outras, fazem parte do vocabulário deste sotaque, principalmente nas toadas de Cordão e/ou Urrou. São palavras de guerra, de disputa, de luta que marcam o seu posicionamento no campo discursivo da festa do bumba-meu-boi, o que coincide, como mostrou Assunção (2004, p. 120) com um dos sentidos que Maingueneau deu à palavra “posicionamento”, ou seja, um sentido além de *uma tomada de posição*, mas considerando essa posição como *uma posição militar*. É nesse sentido, como militantes de uma guerra que as chamadas *toadas de pique* vão se desenvolver. É o momento em que um cantador de determinado grupo provoca um outro cantador ou grupo num tom de rivalidade e disputa.

Nas toadas citadas acima, podemos perceber claramente essa disputa que é mostrada na cenografia dessas toadas: *Eu fiz na sua porta a terra tremer/ Com uma trupiada que só a Maioba sabe fazer*. (1 - versos 6 e 7); *Contrário tem que respeitar/ E varrer avenida pro Boi da Madre Deus passar*. (2 – versos 4 e 5); *Touro de Maracanã urrou.../ Respeita contrário, meu batalhão é mais forte*. (3 – versos 1 e 5).

Observamos ainda a presença de dois tipos de competições. Uma que se dá na própria cenografia estabelecida pelo texto, onde o cantador manda um aviso aos demais cantadores e grupos dizendo que está preparado para a *luta*, isto é, para cumprir todo o ciclo da festa do bumba-boi, além de enaltecer o seu grupo, fazendo questão, inclusive, de citar o nome do boi que defende. E outra, de cunho extratextual, que diz respeito à competição que ocorre no próprio contexto do folguedo.

A “batalha” se inicia ainda nos ensaios, quando se disputa entre os grupos quem consegue reunir mais pessoas nos seus *terreiros* ou *viveiros*, podendo ser medido o prestígio da brincadeira a partir daí. Os bois passam os meses de abril e maio se preparando para brilhar no São João, no mês de junho. Durante as apresentações continua a disputa para ser o “melhor”, o “maior”, o que possui “mais prestígio”, pois entre um arraial e outro, quando um grupo chega e outro ainda está se apresentando, surgem alguns comentários sobre o desempenho daquele que é considerado *contrário*, tais como: “Viram a trupiada?” “Ouviram a toada de fulano?” “Tava esquisita a roupa das índias.” “O boi estava feio”. “Esse boi não tava pequeno?”. Comentários desse tipo são constantemente ouvidos nos arraiais durante os festejos juninos.

Essa disputa, porém, não é um fato que ocorre só entre os brincantes. Ocorre também entre o público, pois a assistência, simpatizantes e torcedores rivalizam entre calorosas conversas e disputas, apaixonados que são para conferir ao seu grupo o título de melhor bumba-boi do Maranhão. É, portanto, no dia 30 de junho, dia de São Marçal, no desfile dos grupos no bairro do João Paulo que essa disputa torna-se mais acirrada, pois é lá que ocorre, oficialmente, o encerramento das apresentações do período junino.

Esse sentimento de rivalidade e de competição que hoje é vivenciado através das toadas dos cantadores e no encontro do João Paulo, entre os grupos, são reminiscências simbólicas de um tempo em que o bumba-meu-boi era considerado “perigoso”, “violento”, “coisa de pretos”, “pobres”, “vagabundos” e “desempregados”.

Na história desses batalhões, a violência física já esteve bem mais presente. Contam-se casos até de mortes ocorridas nos encontros dos grupos, havendo bois que chegaram a ser calados, ou seja, proibidos de se apresentar por aproximadamente quinze anos, como foi o caso do boi da Madre Deus, que carregava o estigma de ser violento. Ao falar sobre as brigas ocorridas nessa época, José Costa de Jesus (apud MARANHÃO, 1999, p. 167) relata um desses episódios:

As brigas davam-se, às vezes, entre dois bois aqui na Maioba mesmo. Por exemplo, entre o Vassoural e Pindoba, Tapera. A ignorância era muito grande. Certa vez, estava sentado na porta de Antero, defronte da igreja de São Benedito. Conferi dezoito cavalos que vinham do Iguaíba, carregando cacetes e foices para a briga com o boi da Maioba. Hoje em dia não há mais isso, mas aquele povo antigo, não sei o que se passava na cabeça deles. Quebravam a cabeça, levavam na rede, pois ainda não havia carro.

O investimento ético presente nas toadas de *pique* aparece atrelado ao investimento cenográfico desse posicionamento. O ethos construído na instância desse discurso aguerrido é de um sujeito violento, lutador, destemido, corajoso e até heróico, que

enfrenta e revida as provocações que sofre com o objetivo de defender e exaltar o seu grupo. Muitas das vezes essa defesa é feita recorrendo-se a entidades divinas, ao místico, ao sobrenatural:

- (1) Rapaziada a ilha sofreu um abalo por que
- (2) Disciplinei um cantador pra todo lado
- (3) Já botei cantador no joelho, eu já fiz
- (4) Cantador chorar.
- (5) Já mandei cantador pro asilo, eu já fiz
- (6) Cantador desafinar
- (7) Eu já fiz cantador bailar no salão, eu já fiz
- (8) Cantador rolar pelo chão, também já fiz
- (9) Cantador se arrepender
- (10) Já botei a bicharada da madre deus pra correr
- (11) Esse é meu batalhão, prenda do meu senhor São João
- (12) Quem tiver na minha frente sai, meu povo eu
- (13) Não tenho medo
- (14) Quem segura em Deus não cai

(Quem segura em Deus não cai – Chagas, 2008)

O título da toada já faz referência a religiosidade do grupo. O ethos aqui é de um sujeito destemido e confiante que já se consagra como vitorioso, pois não está por conta da própria sorte ou de sua força física, como está demarcado do 2º ao 9º verso, mas por ter consciência de ter o *batalhão* protegido por entidades divinas, como *São João* e o próprio criador.

É necessário ainda mencionar que o aspecto religioso opera no intuito de dar veracidade ao discurso pelo qual as entidades religiosas fundamentam sua autoridade. No verso 11 – *Esse é meu batalhão, prenda do senhor São João* – e nos versos 13 e 14 – *Não tenho medo/ Quem segura em Deus não cai* –, notamos que o enunciador não precisou mencionar autoridades humanas para legitimar a sua autoridade, mas ao citar o nome do santo para o qual a brincadeira do bumba-meu-boi é dedicada e afirmar que está seguro nas mãos de Deus, ele se reveste dessa autoridade que vem *do alto*, das divindades, tornando-se, com isso, imbatível.

Ainda fazendo referência às toadas de pique, percebemos que algumas delas abordam essa religiosidade não só como forma de pedir proteção ao seu grupo ou de

agradecer por uma graça alcançada, mas também como uma maneira de afrontar um outro grupo fazendo menção à crença praticada por esse grupo ou, ainda, por seu cantador, como podemos verificar na toada que segue:

- (1) Sei que a Maioba
- (2) É celeiro de cantador
- (3) A minha estrela brilha
- (4) E me faz um vencedor
- (5) Quem sonha acordado
- (6) Nunca aprende a viver
- (7) Quanto tu não canta mina
- (8) Canta samba podes crer
- (9) O teu ponto fraco
- (10) É remar contra a maré
- (11) Só canta boi forçado
- (12) Dominado por pajé
- (13) Tu quer ser poeta
- (14) Mas o povão não dar valor
- (15) Só deita e rola
- (16) Humilhando Chiador
- (17) Comigo é diferente
- (18) Tu tens que me respeitar
- (19) Maracanã, bota ele pra curar.

(*Comigo é diferente* – Chagas, 1998)

O bumba-meu-boi da Maioba, assim como os demais bois de sotaque de matraca, traz nas letras de suas toadas um código de linguagem híbrido, ou seja, uma variante popular que mescla a linguagem culta e a linguagem popular. Ou ainda “um *dialeto social*, intermediário entre o *culto* e o *popular*, hipotético, a que denominaríamos *linguagem comum*” (PRETI, 1987, p. 29, grifo do autor). Vejamos algumas toadas:

- (1) A coroa da Maioba não vai sair
Tem cantadô querendo usar
Mais ela não vai dá pra ti

É mentira que São João ti entregô
 O rei Danavó morreu
 E na Maioba ela ficou
 [...].

(*O rei Danavó* – Chagas, 1999)

(2) [...]

É tarde, é tarde

Não adianta tu te arrepender

Quando eu quis

Tu não quiseste

Enjeitaste o meu querer

Agora tu quer voltar

É tarde não pode ser.

(*Relendo a Maioba* – Luís Danavó, 1997).

(3) Eu botei fogo no campo

Em cima do morro vento norte soprou

Foi uma grande explosão

Queimou a cerca do velho cantor

Os cantadores que tava presos eu soltei

A palmatóra tudo isso eu quebrei

Entre na Ilha com bom chicote na mão

Chega pro rei do valentão.

(Pout-pourri *O passado no presente* – Chagas e
 Petinha, 2002: *Fogo no campo* – Paulino, 1940).

(4) Oh! lua linda

Você veio me convidar

Pra deixar tudo e ir contigo passear

Fiquei feliz por você ter me escolhido

Para ser seu preferido

Nas noite que saí pra vadiar

Os sertanejos com seus canto apaixonado

Não entenderam o que eu fiz
 Pra ela vir me namorar
 É o folclore que eu comando aqui na terra
 Que fez ela por mim se apaixonar
 Essa beleza que faz o mundo se encantar
 Tem nave especial para ir lhe visitar
 O astro rei já está enciumado
 Por ser muito visitada
 Já que o Criador lhe entregou
 Pra ser por Ele iluminada.

(*Oh! lua linda* – Chagas, 2002)

Nos textos citados acima, é notório essa alternância entre a variante padrão e a variante popular da língua portuguesa. Pontuaremos alguns tópicos como ilustração desse *hibridismo lingüístico*.

Quanto à utilização da variante padrão da língua portuguesa podemos destacar alguns pontos como:

a) A inversão na construção dos versos:

“Em cima do morro vento norte soprou”. (Toada 3).

“Que fez ela por mim se apaixonar/ (...) Pra ser por Ele iluminada”. (Toada 4).

“Por que 110 anos Boi da Maioba está completando”. (*Parabéns Maioba* – Chagas).

b) A indicação precisa das marcas de gênero e número e pessoa:

“Quando eu quis/ Tu não quiseste/ Enjeitaste o meu querer”. (Toada 2). Aqui também há a concordância verbal na 2ª pessoa do singular – *Tu não quiseste*, ao invés de *Tu não quis*.

“Houve na Ilha um grande clamor / Era o lamento dos cantadores / Ficaram todos pedindo socorro”. (*O lamento dos cantadores* – Chagas).

“E as fruteiras que ninguém sabe quem foram os que plantaram/ Com certeza são sementes que os bichinhos saborearam”. (*Perfeição da natureza* – Chagas).

c) A utilização de figuras de linguagem:

“Oh, lua linda/ Você veio me convidar”. (Toada 4).

“Maracá fiel a mim tu me és chamado”. (*Mestre amado* – Chagas).

Nos dois exemplos acima temos a presença da figura de estilo *personificação* ou *prosopopéia*.

Quanto ao uso da variedade popular, temos:

a) A formação dos plurais:

“*Nas noite que saí pra vadiar / Os sertanejos com seus canto*” (Toada 4).

b) A concordância verbal:

“*Agora tu quer voltar*”. (Toada 2).

“*Tu conhece o peso do meu batalhão/ (...) Tu disse que estou com calazar*”. (O vira-lata do Ribamar – Chagas).

c) A supressão de fonemas:

“*Os cantadores que tavam presos eu soltei / A palmatóra tudo isso eu quebrei*”. (Toada 3).

d) A expressão de uso coloquial:

“*Tem cantadô querendo usar/ Mais ela não vai dá pra til/ É mentira que São João te entregô*”. (Toada 1).

“*Com certeza pedirial/ Pra mim cantar pra guarnicê*”. (*Homo-sapien maiobinense* – Chagas).

“*Maioba não vai no chão/ Arreda da frente/ Que a vez é do campeão*”. (*A vez é do campeão* – Chagas).

Esse *hibridismo linguístico* encontrado nas letras das toadas do bumba-meu-boi da Maioba se dá, possivelmente, pelo próprio investimento posicional desse grupo, que é o sotaque de matraca. Outro fator que também devemos considerar é o dinamismo pelo qual esses grupos vêm passando devido à modernização e que, de certa forma, estão refletidos no seu código linguístico. É uma forma de aglutinar o presente e o passado como forma de propagar o seu discurso, pois, uma vez considerado como tradicional e principal representante da cultura popular maranhense, seus enunciadores tendem a elevar sua oratória para se atualizar e manter a tradição, sem, contudo, deixar de lado suas raízes linguísticas.

Outro aspecto bastante expressivo é o constante diálogo entre das toadas com outros campos discursivos para a legitimação das suas cenografias. É o que observamos quando se referem:

e) Ao discurso religioso:

(1) Aumentai Senhor

- (2) A minha pouca fé
- (3) Pra eu seguir o caminho
- (4) Do homem de Nazaré
- (5) O filho de Deus
- (6) Assumi nossos pecados
- (7) Padeceu lá no calvário e
- (8) Morreu crucificado
- (9) Visitou os mortos
- (10) E quando ressuscitou
- (11) Subiu e está sentado
- (12) À direita do Criador
- (13) Quando chegar o tempo (côro)
- (14) Ele volta pra nos julgar
- (15) Na hora de prestar conta
- (16) Quem deve tem que pagar.

(*O homem de Nazaré* – Chagas, 1997)

Nesta toada o enunciador recorre a cenas já validadas do discurso religioso cristão fazendo uma prece a Deus para que possa *seguir o caminho do homem de Nazaré* (versos 1-4). De acordo com a Bíblia Sagrada (1990), o homem de Nazaré é o Cristo filho de Deus que veio ao mundo feito homem, assumiu os pecados da humanidade, foi condenado, morreu crucificado, ressuscitou ao terceiro dia e retornou para junto de Deus Pai. Percebemos ainda que a toada, pela forma como se apresenta, faz referência não apenas ao livro sagrado cristão, mas faz menção a uma oração católica: *o credo*³⁰. Oração que é o resumo da fé católica, tendo a sua segunda parte direcionada à figura de Jesus Cristo, na qual é narrada sucintamente a sua trajetória de vida, morte e ressurreição.

A referência feita ao discurso religioso, como já fora mostrado anteriormente é marca não apenas dos bois de sotaque de matraca, mas é uma característica peculiar a todos os sotaques do bumba-meu-boi maranhense.

³⁰ Creio em Deus Pai, todo poderoso, criador do céu e da terra e em Jesus Cristo seu único filho, Nosso Senhor que foi concebido pelo poder do Espírito Santo, nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado. Desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia, subiu aos céus. Está sentado à direita de Deus Pai todo poderoso de onde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica na comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne e na vida eterna. Amém.

f) Às lendas maranhenses:

- (1) Urrou touro da Maioba
- (2) Ecoou na Fonte do Ribeirão
- (3) Serpente encantada que rodeia a Ilha
- (4) Sacudiu chocalho
- (5) Ouvindo o som das minhas toadas
- (6) Em resposta a mãe tribo dos Timbiras
- (7) Fez rufar tambores na Ilha da Assombração
- (8) Encantou sereia no Boqueirão
- (9) Fez balançar as águas da baía de São Marcos e Ribamar
- (10) Lá nos Lençóis no reino de Sebastião
- (11) Touro negro encantado ficou parado
- (12) Ouvindo urrar meu campeão
- (13) É noite de festa
- (14) Meu canto é pra São João
- (15) Acorda Upaon-Açu
- (16) Pra ver o meu batalhão.

(Urrar – Acorda Upaon-Açu – Chagas, 2003)

Aqui temos quatro referências ao discurso anônimo, de arquitecros: as lendas. A primeira delas diz respeito à *serpente encantada que rodeia a Ilha* (verso 3). De acordo com a lenda, a serpente crescerá até o dia em que a cabeça encontrará a cauda. Quando isso acontecer, a serpente reunirá todas as suas forças e, num abraço bem forte, comprimirá a Ilha de São Luís provocando o seu completo desaparecimento ao ser tragada pelo mar³¹. A segunda fala da própria Ilha de São Luís como *Ilha da Assombração* (verso 7). Esse “título” se deve às muitas histórias e credices populares acerca de fantasmas que circulam pela cidade de madrugada, como a personagem Ana Jansen e sua carruagem³². A terceira refere-se

³¹ Já citada no item anterior, p. 108.

³² Uma das lendas mais populares de São Luís, Ana Jansen, mulher rica e poderosa que viveu em São Luís no século XIX. Segundo alguns, maltratava seus escravos, das mais diferentes formas: chicoteava-os no pelourinho, usava-os como ponte; para não sujar seus sapatos; dizem até, possuía um grande poço com lanças no fundo para jogar escravo desobediente. Depois de morta, teria sido condenada a pagar seus pecados vagando eternamente pelas ruas da cidade velha numa carruagem puxada por cavalos decapitados. Nas noites escuras de sexta-feira, a carruagem sai do Cemitério do Gavião seguindo pelas ruas ao som dos rangidos de

às *sereias* no canal do *Boqueirão* (verso 8). Segundo a lenda, as sereias são criaturas míticas que supostamente vivem nos mares do mundo todo. Sua metade superior se parece com uma linda mulher com cabelos compridos e da cintura para baixo elas têm corpo de peixe. Algumas sereias são criaturas boas, que atendem aos pedidos dos marinheiros que as ajudam. Mas muitas dessas aparições significam má sorte, um presságio de uma tempestade ou naufrágio. Há outras histórias que falam do canto enfeitiçado das sereias que seduzem os marinheiros até as pedras onde seus navios são esmagados em pedacinhos. A quarta referência é a lenda do Rei Dom Sebastião: *Lá nos Lençóis no reino de Sebastião/ Touro negro encantado ficou parado/ Ouvindo urrar meu campeão* (versos 10-12), sobre a qual nós já falamos no item *identidade externa*, p. 108-109.

g) Ao discurso da ciência da história:

- (1) Foi no século passado
- (2) Que essa história aconteceu
- (3) Lá no Estado de Alagoas
- (4) No tempo da escravidão
- (5) O negro sofria sem poder dizer nada
- (6) E entrava na chicotada
- (7) Se fizesse confusão
- (8) O negro sempre foi sofredor
- (9) Naquele tempo cada um tinha senhor
- (10) Não aguentaram o castigo era demais
- (11) E fugiram da senzala pra não voltar nunca mais
- (12) Rapaziada foi aí que apareceu
- (13) Aquele líder para o negro, ele foi rei
- (14) Invencível lutador
- (15) Domingos Jorge Velho pra ele perdeu
- (16) Foi morto em Recife, em defesa do seu povo
- (17) E do Quilombo dos Palmares
- (18) Que era reduto seu
- (19) Oh! Rei Zumbi, oh! Rei Zumbi

parafusos e dos gritos dos escravos que sofreram por sua causa. Ana Jansen entrega uma vela acesa ao infeliz que encontrar pela frente, que vira um esqueleto no dia seguinte.

(20) Na história do Brasil

(21) Os negros se lembram de ti.

(*O rei Zumbi* – Chagas, 2005)

Vemos que a toada acima exercita a interdiscursividade quando se refere a um acontecimento histórico da colonização do Brasil. Com isto, garante a legitimação do seu discurso. De acordo com os registros históricos, Zumbi dos Palmares nasceu no estado de Alagoas e foi um dos principais representantes da resistência negra à escravidão na época do Brasil Colonial. Foi líder do Quilombo dos Palmares, comunidade livre formada por escravos fugitivos das fazendas. O Quilombo dos Palmares estava localizado na região da Serra da Barriga, que, atualmente, faz parte do município de União dos Palmares (Alagoas). Na época em que Zumbi era líder, o Quilombo dos Palmares alcançou uma população de aproximadamente trinta mil habitantes. Nos quilombos, os negros viviam livres, de acordo com sua cultura, produzindo tudo o que precisavam para viver. Zumbi é considerado um dos grandes líderes de nossa história. Símbolo da resistência e luta contra a escravidão, lutou pela liberdade de culto, religião e prática da cultura africana no Brasil Colonial. O dia de sua morte, 20 de novembro, é lembrado e comemorado em todo o território nacional como o Dia da Consciência Negra.

h) Ao seu próprio contexto e campo discursivo:

- (1) Azul e branco, verde e amarelo
- (2) Essas são as cores da maior potência do
- (3) Continente latino americano
- (4) Que está completando 508 anos
- (5) Com mais de 190 milhões de habitantes
- (6) De braços abertos continua imigrando
- (7) A terra é boa que se planta nela dá
- (8) Quem te visita pensa logo em ficar
- (9) Para o lado do nordeste tem uma capital
- (10) Que se chama são Luís do Maranhão
- (11) E lá que se brinca bumba boi
- (12) No mês de junho foi comprovado que é a maior
- (13) Festa de são João

- (14) Minha ilha é querida, linda e contagiante
- (15) Na Praça Maria Aragão tem o encontro dos gigantes
- (16) No parque da vila palmeira os grupos vão se apresentar
- (17) Na capela de São Pedro o povo brinca até o dia clarear
- (18) No dia 30 de junho vem o momento especial
- (19) O encontro de bumba boi encerrando a festa
- (20) Na Av. São Marçal

(*A terra é boa* – Chagas, 2008)

Nesta toada percebemos um movimento descendente do contexto apresentado pelo enunciador. No início (versos 1 – 8) nos é apresentada uma cenografia descritiva do Brasil – as cores de sua bandeira, os seus 508 anos de história, etc. Logo essa cenografia migra para uma parte desse imenso território, que é São Luís do Maranhão (topografia), enfatizando a sua principal e maior manifestação cultural – o bumba-meu-boi – que acontece no mês de junho (cronografia) em homenagem aos santos festejados nesse mês. Do verso 15 ao 20, temos a presença de cenas validadas nesse contexto junino, como o *encontro de gigantes*³³, *apresentações no parque da Vila Palmeira*³⁴, *homenagem a São Pedro*³⁵ e o *desfile do João Paulo*³⁶. Todos esses percursos feitos pelos bois de matraca já fazem parte da tradição do folguedo e do seu calendário, embora não estejam contemplados em seu ritual.

As variadas topografias apresentadas pelo enunciador – Praça Maria Aragão, Parque da Vila Palmeira, capela de São Pedro e Avenida São Marçal – demonstram a heterogeneidade da toada, que situa o seu contexto e campo discursivo (o bumba-meu-boi do Maranhão) no movimento descendente de suas cenografias.

É importante ressaltar que a cena enunciativa, ao contrário do contexto, não é algo dado, mas se constrói à medida que se enuncia. Como observa Maingueneau (2006a, p. 113) a escolha da cenografia também não é indiferente:

³³ Encontro de cantadores de sotaque de matraca que surgiu em 1991 com o objetivo de arrecadar fundos para o bloco tradicional *Os tremendões*. Com a aceitação do público, a brincadeira adquiriu poltrona de honra no calendário cultural da cidade, além de enriquecer a programação da pré-temporada da maior festa popular maranhense. Durante treze anos aconteceu debaixo da ponte Bandeira Tribuzzi, no bairro da Camboa, local que ficou batizado como o marco de criação do evento. A saída do local para a Praça Maria Aragão só aconteceu a partir do ano de 2005.

³⁴ Parque Folclórico da Vila Palmeira: local reservado para apresentação de manifestações culturais.

³⁵ Festa de São Pedro. Ver cap. III, p. 50.

³⁶ Desfile do João Paulo em homenagem a São Marçal. Ver cap. III, p. 50-91.

O discurso, desenvolvendo-se a partir de sua cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima. O discurso impõe sua cenografia de algum modo desde o início; mas, de um outro lado, é por intermédio de sua própria enunciação que ele poderá legitimar essa cenografia que ele impõe. Para isso é necessário que ele faça seus leitores aceitarem o lugar que ele pretende lhes designar nessa cenografia e, de modo mais amplo, no universo de sentido do qual ela participa.

É, portanto, através de sua enunciação que o sujeito atribui sentido às cenografias e legitima o seu discurso.

i) A campos discursivos diversos, utilizando os processos da intertextualidade e da interdiscursividade simultaneamente, como podemos observar na toada que segue:

- (1) Estão querendo expulsar os donos da Terra
- (2) As araras azuis não se ver mais
- (3) Nossos rios não tem mais vida
- (4) Estão matando os manguezais
- (5) Tão queimando os nossos palmeirais
- (6) Se eles correm em busca de socorro
- (7) Confiantes que vão ser bem amparados
- (8) Sem proteção se sentem abandonados
- (9) Sem ter pra onde apelar
- (10) Dorme na praça e acorda queimado
- (11) O ambientalista Chico Mendes
- (12) Trocou sua vida pela devastação
- (13) Não permitindo a derrubada e as queimadas
- (14) Por isso comprou sua morte
- (15) Dos inimigos da conservação
- (16) Não mexa no ambiente
- (17) Deixe a fruteira carregar
- (18) Jogue a espingarda fora
- (19) E pare de queimar
- (20) Tudo isso que ficou
- (21) É obra do nosso Pai Criador.

(Não mexa no ambiente – Chagas, 2003)

Esse texto mostra-se constituído pelo discurso ecológico, porém nos permite movimentos de leituras diversos. O primeiro movimento é também o mais forte e que predomina em todo o texto. Ele se refere à questão ambiental, à preservação da natureza, do ecossistema, que está mobilizando ações em todo o mundo para garantir a sobrevivência das espécies, inclusive o homem. O texto aproveita este discurso para pedir a preservação da natureza brasileira, *as araras azuis, os rios* (referindo-se aqui também ao rio Paciência³⁷), *os manguezais, os palmeirais*. Percebemos logo no início do texto, a referência feita *os donos da Terra*, representados pela fauna e flora brasileira, mas também pela figura do “índio” – primeiro habitante do Brasil. Do verso 6 ao verso 10, o enunciador propõe essa segunda reflexão – *Se eles correm em busca de socorro/ Confiantes que vão ser bem amparados/ Sem proteção se sentem abandonados/ Sem ter pra onde apelar/ Dorme na praça e acorda queimado*. Aqui é feita uma referência ao índio Galdino³⁸, líder pataxó que teve o corpo queimado enquanto dormia num ponto de ônibus em Brasília após participar de manifestações pelo dia do índio.

O segundo movimento de leitura destina-se às referências claras que o texto faz a Chico Mendes (Francisco Alves Mendes Filho), um dos mais importantes ambientalistas brasileiros. Nasceu na cidade de Xapuri no estado do Acre. Trabalhou na região da Amazônia, desde criança, com seu pai, como seringueiro (produzindo borracha) e o foi responsável pela mais eficaz militância ecológica já ocorrida no país. Tornou-se vereador e sindicalista, tornando-se símbolo mundial da luta pela preservação da Amazônia. Para evitar a devastação da floresta e conservar o modo de vida dos habitantes locais, quer fossem índios, seringueiros, ribeirinhos ou pescadores, pregava a sua organização, a negociação pacífica com os pecuaristas e a criação das reservas extrativistas. Lutou bravamente contra fazendeiros e madeireiros que iniciaram uma exploração predatória, promovendo queimadas e derrubadas não seletivas de árvores na região, provocando, com isso, a ira de fazendeiros da região. Em dezembro de 1988 fora assassinado na porta dos fundos de sua casa com tiros de escopeta no

³⁷ Um dos rios mais importantes da Ilha de São Luis. Há 40 anos era o responsável pelo abastecimento de água de grande parte da cidade e pelo sustento das famílias de pescadores e agricultores. Hoje encontra-se ameaçado pela poluição, desmatamento e falta de um programa sustentável para as comunidades ribeirinhas, inclusive a comunidade da Maioba.

³⁸ Galdino Jesus dos Santos, também conhecido como "índio Galdino", foi uma liderança do povo indígena Pataxó Hã-Hã-Hãe. Por ocasião do Dia do Índio, em 1997, fora a Brasília, juntamente com outras sete lideranças, para levar suas reivindicações acerca da recuperação da terra indígena Caramuru-Paraguaçu, em conflito fundiário com fazendeiros. Participou de reuniões com o presidente Fernando Henrique Cardoso e outras autoridades, juntamente com trabalhadores do MST. Como chegou tarde das reuniões, não pode dormir na pensão onde se hospedara, indo dormir num abrigo de ônibus, onde fora cruelmente queimado por cinco jovens de classe média-alta num crime que chocou o Brasil.

peito. Através de seu assassinato, Chico Mendes tornou-se mais uma vez representante dos muitos outros moradores da floresta assassinados, desaposados ou ameaçados³⁹. O texto põe em evidência, através de um personagem famoso do cenário ecológico, o reforço e a legitimação para a sua enunciação.

Finalmente, o terceiro movimento de leitura se destina a uma referência feita ao discurso religioso. Os dois últimos versos – *Tudo isso que ficou/ É obra de nosso Pai criador* – tem como base trechos da Bíblia Sagrada (1990, p. 14) que narram a criação do mundo e de tudo o que nele há:

No princípio Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia. [...]. Deus disse: 'Que a terra produza seres vivos conforme a espécie de cada um: animais domésticos, répteis e feras, cada um conforme a sua espécie' E assim se fez. [...]. E Deus disse: 'Vejam' Eu entrego a vocês todas as ervas que produzem sementes e estão sobre toda a terra, e todas as árvores em que há frutos que dão semente: tudo isso será alimento para vocês. (GÊNESIS 1, 1-2; 24. 29).

Essas marcas intertextuais e interdiscursivas, bem como as referências presentes nas toadas, reforçam e legitimam o que está sendo dito pelo enunciador, como o fato de chamar a atenção para a conservação do meio ambiente, da necessidade de mantermos a natureza preservada. Para isso ele oferece como exemplo a luta de quem entregou sua vida por esse ideal e/ou foram sacrificados. Em seguida utiliza argumentos de um discurso maior, o da religião. Apóia-se nele para clamar em favor do meio em que vive, pois a natureza, a vida e toda a existência são obras advindas de um ser superior.

Notamos que há a presença constante do ethos que norteia esse posicionamento (matraca), ou seja, o ethos do sujeito guerreiro, corajoso, destemido, que luta em prol de seu grupo, de sua religião, de sua terra e de sua própria vida, quer seja com argumentos e práticas de seu próprio campo discursivo ou fazendo uso de outrem. Contudo, verificamos que esse sujeito, mesmo com esse “ar aguerrido”, também apresenta um lado “defensivo”, sentimental, saudosista, amoroso. Um sujeito que defende a sua pátria, a sua gente, a sua comunidade, talvez essa seja a razão maior de estar sempre na linha de frente, preparado para a batalha, seja com outro grupo de bumba-meu-boi, com a sociedade em que vive, ou consigo mesmo – suas emoções, paixões e lembranças.

³⁹ Chico Mendes havia anunciado que seria morto em função de sua intensa luta pela preservação da Amazônia e buscou proteção, mas autoridades e a imprensa não lhe deram atenção.

4.3 Identidade interna

Entendemos que a identidade interna é tudo aquilo que pode caracterizar um discurso como constituinte de sua própria enunciação. Dessa forma, o boi da Maioba se mostra tal como é constitutivo de sua própria identidade, diferenciando-se de outros bois de mesmo posicionamento, seja pela presença marcante nos arraiais de toda a cidade ou, simplesmente por carregar consigo as marcas de uma comunidade que o constituiu e que foi constituída por ele.

Visto que a identidade se estabelece a partir de relações de semelhanças e diferenças com o outro em processos linguísticos e sociais de natureza ideológica, o sujeito assume, portanto, “[...] identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu coerente’”. (HALL, 2006a, p. 18). São os discursos, portanto, que constituem e conferem existência histórica a esse sujeito, tornando-o assim portador não de uma identidade pronta e acabada, mas num constante processo de mudança e construção dessa(s) identidade(s).

Partindo desse entendimento, a investigação discursiva das toadas do boi da Maioba nesse tópico será feita seguindo os seguintes itens: *cena de enunciação, memória e metadiscorso*.

4.3.1 Cena de enunciação

Para Maingueneau (2001a), o interesse do pesquisador vai além da enunciação. Seu olhar recai sobre o universo de sentidos que o discurso, para se legitimar, constrói, ao mesmo tempo em que é construído por meio da enunciação. O reconhecimento de um discurso como autorizado depende, portanto, da legitimidade atribuída a cada falante, através do *lugar discursivo* que ele ocupa em determinada situação comunicativa, uma vez que toda produção linguística é um ato de discurso enunciado a partir de uma instituição. Como consequência, os interlocutores se inscrevem, no discurso, assumindo determinados papéis cujas falas pressupõem instituições capazes de atribuir-lhes sentido. Portanto, não podemos deixar de lado o contexto histórico, social e cultural em que estão alicerçados os discursos.

Assim, o conceito de cenografia surge novamente como um recurso importante para a análise discursiva à medida que pode revelar a maneira como o sujeito constrói sua própria inscrição e a de seu co-enunciador no discurso. Como podemos observar na toada que segue:

- (1) Cheguei com meu batalhão
- (2) Boi da Maioba, vem manter
- (3) A tradição
- (4) Dona varra o terreiro
- (5) Pra meu touro vadiar
- (6) Já formei minha trincheira e vou
- (7) Pelejar
- (8) Eu já estou firme
- (9) Com o meu maracá na mão
- (10) Pra fazer bonito no festejo
- (11) De São João.

(Vem manter a tradição – Chagas, 1997)

Nesta toada percebemos a presença de dois espaços discursivos distintos: do lugar (específico) em que o boi vai se apresentar – *Dona varra o terreiro pra meu touro vadiar* – e do lugar social do boi como um representante da cultura popular, ou seja, todos os “terreiros” que visitará durante o período junino – *Eu já estou firme/ Com meu maracá na mão/ Pra fazer bonito/ No festejo de São João*.

São construídas, então, cenografias que implicam na presença de um enunciador – o amo do boi – e dois co-enunciadores: um de ordem direta, a quem o enunciador “fala” diretamente – a pessoa responsável pelo espaço físico em que o boi irá se apresentar, supostamente uma mulher (*Dona varra o terreiro/ Pra meu touro vadiar*) e um outro de ordem indireta, implícito no texto – o público a quem o amo anuncia a chegada do seu batalhão (*Cheguei com meu batalhão*). Os co-enunciadores, instituídos por um enunciador de fibra, enérgico, que ocupa uma posição de comando (amo do boi), de ataque, passam a ocupar uma posição de passividade, de defensiva. Para o primeiro é como se o enunciador desse uma ordem que deve ser prontamente atendida: *Dona varra o terreiro* – e para o segundo o aviso de que já está preparado para a batalha: *Cheguei com meu batalhão; Já formei minha trincheira...; Eu já estou firme*.

A toada apresenta, portanto duas cenografias: a da chegada no “terreiro” em que vai se apresentar e a do cumprimento do dever de se apresentar nos demais “terreiros” durante a festa de São João para manter a tradição do folguedo. Essa duas cenografias aqui definidas implicam em topografias que podemos descrever como: o lugar da tradição (festa de São

João), o lugar da apresentação (terreiro em que irá se apresentar), o lugar de uma pessoa que cuida e conduz o seu grupo (o espaço da autoridade do amo).

Assim, podemos descrever, em linhas gerais, as cronografias que essas cenografias implicam como o tempo/período dos festejos juninos, o tempo de apresentação em determinado local, o tempo de ser o responsável pelo grupo/batalhão.

Outro exemplo dessa inscrição do sujeito no discurso nós podemos notar na toada *A Maioba te espera*:

- (1) Para de tanto sofrimento, garota
- (2) Você teve a coragem de falar que eu sou ruim
- (3) Meu coração é bom
- (4) Não sou ruim assim
- (5) Eu te faço um convite
- (6) Para me acompanhar
- (7) A Maioba te espera
- (8) Podes ir até lá
- (9) Eu já vou embora e quero te levar
- (10) Dona da casa
- (11) Pode apagar a fogueira vou saindo e vou levar
- (12) A minha brincadeira.

(*Toada de despedida* – Chagas e Petinha, 2001)

Como na toada anterior, temos aqui a presença de um enunciador que, diferente do primeiro exemplo, apesar de também ser o responsável pelo batalhão – aqui descrito como *brincadeira*, adquire um tom de suavidade, galante, paquerador; e de dois co-enunciadores – uma garota, provavelmente uma espectadora e, novamente, a dona da casa (do “terreiro”). Percebemos que, agora, o enunciador não se dirige mais à dona da casa com autoridade, mas fazendo-lhe um pedido: *Dona da casa/ Pode apagar a fogueira vou saindo e vou levar/ a minha brincadeira*.

A cenografia apresentada é, portanto, a de um momento de despedida (*Eu já vou embora e quero te levar/... Pode apagar a fogueira vou saindo e vou levar/ A minha brincadeira*). Também podemos dizer que o texto evoca uma segunda cenografia: a de um momento de flerte, de paquera, de afeto (*Para de tanto sofrimento, garota/... Meu coração é bom/... Eu te faço um convite/ Para me acompanhar/A Maioba te espera/... quero te levar*). O lugar da enunciação (topografia) é local em que a brincadeira se apresentou e é onde está a

garota, supostamente um arraial/terreiro fora da Maioba. E o tempo (cronografia) é o tempo da partida, da despedida.

O ethos, como afirma Maingueneau (apud CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220), “[...] designa a imagem que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário”. Ele indica o caráter do enunciador, a imagem que o sujeito que fala faz de si mesmo. Assim, na toada *A Maioba te espera* o ethos que nos é mostrado é de um sujeito calmo, pacífico, preparado para outro tipo de guerra, a de um “romance”. Deixa de lado o vocabulário bélico típico das toadas dos bois de matraca (trincheiras, batalhão, guerreiro, etc.) em detrimento de um outro mais tranquilo e afetuoso (sofrimento, coração, convite, brincadeira).

Já na toada *Parabéns Maioba* temos como cenografia a comemoração dos 110 anos do boi da Maioba como representante do folclore brasileiro:

- (1) Rapaziada, a hora é esta.
- (2) Vamos brincar hoje é dia de festa
- (3) O povo está comemorando
- (4) Por que 110 anos Boi da Maioba está completando
- (5) Assim que mãe Rita dizia
- (6) Quando eu nasci ele já existia
- (7) Pode tocar foguetes,
- (8) Pode soltar balão
- (9) Por que é aniversário do meu batalhão
- (10) Parabéns Maioba,
- (11) Parabéns povo guerreiro
- (12) Tu és o orgulho do folclore brasileiro.

(*Toada de cordão* – Chagas, 2007)

Percebemos que o locutor (Chagas) figura o enunciador da cenografia construída pelo texto. Já como co-enunciador, temos, primeiramente, o termo *rapaziada*, apresentando-se como um dêitico atorial não pessoalizado, podendo ser representado por qualquer grupo de pessoas que gostem e/ou acompanhem o boi da Maioba e, nos últimos três versos, a *Maioba* também como co-enunciador, representando, ao mesmo tempo, os moradores, o espaço físico (bairro) – versos 10 e 11 – e o boi da Maioba – verso 12.

O fato de o enunciador assumir, na enunciação, determinados papéis, bem como definir as condições do co-enunciador, da topografia e da cronografia, pressupõe o conceito de língua como um sistema capaz de permitir que os enunciadores se instituem na enunciação, de alguma maneira e em circunstâncias únicas, como *eu*, instituem seus interlocutores como *tu*, instituem o *aqui* e o *agora* para produzir seus enunciados.

Assim, *eu* designa o enunciador e *tu* o destinatário (co-enunciador) da mensagem a qual pertence. Apresentam-se numa correlação de subjetividade em que *eu* é a pessoa subjetiva (pessoa eu), enquanto *você* é a pessoa não-subjetiva (pessoa não-eu). Desta maneira, o emprego da forma *eu* revela-se como um traço de personalização discursiva do sujeito na interação. Esses papéis são indissociáveis e reversíveis, pois, como afirma Maingueneau (2001b, p. 11)

Na ‘troca’ linguística, como o nome diz, todo *eu* é um *tu* em potencial, todo *tu* é um *eu* em potencial. Além disso, a enunciação inscreve de mil maneiras no enunciado a presença, implícita ou explícita, do alocutário, o qual desempenha um papel ativo na enunciação.

Assim, ainda se faz necessário apontar que a noção de dêixis também está relacionada à memória. Somente pelo recurso à memória discursiva é possível identificar quais as coordenadas espaciotemporais que estão em consonância com a semântica global de um determinado posicionamento, pois, da mesma forma que o enunciador e o destinatário representam a enunciação, a topografia e a cronografia representam esse espaço e tempo validados pelo texto.

Na toada *Parabéns Maioba*, o enunciador organiza o tempo e o espaço a partir de sua enunciação *presente*, ou seja, *aqui e agora*, como nos mostram os dêiticos temporais bem demarcados na seqüência dos versos 1,2,7 e 8: *Rapaziada, a hora é esta./ Vamos brincar hoje é dia de festa/ Pode tocar foguetes./ Pode soltar balão*. Ou ainda no último verso: *Tu és o orgulho do folclore brasileiro*. O espaço do(s) co-enunciador(es) é o mesmo espaço discursivo do enunciador, ou seja, o lugar aonde se encontra o *povo guerreiro, a Maioba*.

Nos versos 5 e 6 – *Assim que mãe Rita dizia/ Quando eu nasci ele já existia* – notamos que o enunciador se utiliza de um outro discurso, conferindo mais consistência ao seu enunciado, além de uma existência histórica ao boi da Maioba, legitimando a comemoração de seus 110 anos (motivo que até pouco tempo ocasionava discordâncias entre *maiobeiros e não-maiobeiros*). Esse “outro discurso” é uma espécie de “guardião” de memória, é a *voz* de uma arqui-enunciadora, uma centenária – mãe Rita –, que impõe ao texto a verdade enunciada pelo locutor. Essa *voz* institui um elo entre o presente (enunciação) e o passado. E é sobre esse aspecto – memória – que discorreremos no tópico seguinte.

4.3.2 Memória

A memória, presente em diversos tipos de enunciados, é um entrecruzar de símbolos do passado e do presente; de vivências distintas; do global e local; enfim, são *saberes compartilhados por interlocutores no decorrer de uma troca* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 325). Dessa forma, a concepção de memória coletiva surge enquanto base constitutiva de determinado grupo social, que passa de geração a geração os seus costumes, suas crenças, seus valores, seus ensinamentos através da história.

O boi da Maioba, composto de saberes populares de uma comunidade que tece a sua história e a sua tradição durante anos, os quais perduram até os dias atuais, é uma evidência dessa memória coletiva que, mais do que “resguardar” esses “saberes” e ensinamentos, tem ainda a importante função de contribuir para o sentimento de pertença a esse grupo de passado comum, que compartilha memórias. Ela garante o sentimento de identidade do indivíduo calcado numa memória compartilhada não só no campo histórico, do real, mas, sobretudo no campo simbólico.

Na toada *Parabéns Maioba*, vimos que o enunciador e o co-enunciador são posicionados pelo discurso, mas também se posicionam de acordo com o contexto histórico e social no qual estão atuando. Eles fazem parte desse *povo guerreiro, desse batalhão*. A subjetividade advinda desse contexto social em que a linguagem e a cultura dão significados à experiência, à vida e à história dos sujeitos é que proporciona a construção ou adoção de uma identidade.

Em muitas toadas do bumba-meu-boi da Maioba, o enunciador recorre a um “outro discurso” como forma de legitimar o seu próprio. Com isso, se apropria de referenciais e práticas de pessoas que fizeram parte desse grupo e que até os dias atuais vêm definir pensamentos, sentimentos e atitudes dos sujeitos ali constituídos. É a evocação aos seus antepassados, que, ao serem mencionados desempenha a função de resgatar a tradição, permitindo às futuras gerações a apropriação de uma idéia de autenticidade e a solidificação de uma identidade que fora construída naquele grupo. Na toada *Mãe Rita (Saudação a Mãe Rita)* é feita uma breve descrição do surgimento, ou melhor, dos primeiros passos dados pelo bumba-meu-boi da Maioba:

- (1) Com uma latinha cheia de pedra
- (2) Foi que formou o Maracá
- (3) Com um arco de madeira

- (4) Coberto com couro de bicho
- (5) E dois pedaços de pau
- (6) Veja a festa que ai está
- (7) Esse ritmo gostoso
- (8) Que ninguém sabe de onde veio
- (9) Que a Maioba conservou
- (10) Mãe Rita,
- (11) Com cento e quatro anos
- (12) Conta pra quem duvidou
- (13) Quando ela nasceu já encontrou
- (14) Nascida na Maioba
- (15) No Sítio Grande se criou
- (16) A festa de bumba-boi na ilha
- (17) Há mais de cem anos
- (18) Na Maioba começou

(Toada de cordão – Chagas, 1998)

Temos, mais uma vez, a presença da centenária Mãe Rita, uma tradição viva que representa nesse contexto a memória do povo maiobeiro. Através da evocação desse outro discurso, o enunciador recompõe o passado no presente e vivifica o seu enunciado, garantindo a este legitimidade. Porém, a reflexão feita acerca dessa evocação vai além das margens do texto, pois há também o sentido extratextual embutido em suas entrelinhas. Essa reflexão é sobre o próprio papel que as pessoas mais idosas têm em nossa sociedade. Eles são instrumentos da história, verdadeiros “guardiões” da memória e que, em diversas situações, vêm refletir a necessidade de se fazer ouvir, sobretudo, quando se procura manter a continuidade de valores e sentidos de identidade. Como nos relatou em entrevista Maria de Nazaré Mochel, coordenadora do grupo de índias do boi da Maioba:

É importante preservar a tradição deixada pelos antigos para que as futuras gerações conheçam a história, como começou o boi da Maioba. A gente vai ficando velho, não pode mais dançar o boi, mas os mais novos vão aprendendo e levando adiante... O boi da Maioba cresceu muito, hoje é conhecido, é um grande batalhão... Devemos tudo isso aos que vieram antes da gente, os que começaram a brincadeira com o boi de cofo... Nosso dever é repassar isso para os mais jovens. (Depoimento de Mochel).

Na toada *Recordar é bom – lembranças*, temos também a acentuação desse resgate da tradição e do legado deixado por antigos participantes e *amos* da brincadeira:

- (1) Recordar é bom lembrar é melhor dos que fizeram sucesso
- (2) Em vida deixaram um pedaço de terra florida
- (3) João de Chica, Paulinho, Calça Curta e Danavó
- (4) Três primos e cunhados na bela união deixaram
- (5) Essa festa querida que consola qualquer coração
- (6) Heraldo lavra, Mata boi e Zezinho de Emília
- (7) Davam murro no pandeiro fazendo a marcação
- (8) Calça Curta o bom maestro o rei no pandeiro
- (9) Fazia mudança de nota na percussão
- (10) Osório e Barrão do sítio grande tocavam
- (11) Tambor onça
- (12) Na mais perfeita união, Orcino, Oleotério e Zé gogo
- (13) Faziam bonito na organização
- (14) E eu aqui ainda estou cantando louvando a Deus
- (15) São Pedro e São João
- (16) Por isso boi da Maioba todo ano é campeão

(*Toada de cordão* – Chagas, 2008)

Como explicita o texto no 2º verso, esses nomes *em vida deixaram um pedaço de terra florida*. Essa *terra florida* é a própria herança de “brincar o boi pra São João”. Notam-se ainda as atribuições dadas aos brincantes do boi: *Heraldo Lavra, Mata boi e Zezinho de Emília/ Davam murro no pandeiro fazendo a marcação*. (versos 6 e 7); *Calça Curta o bom maestro...* (verso 8); *Osório e Barrão do sítio grande tocavam/ Tambor onça*. (versos 10 e 11); *...Orcino, Oleotério e Zé gogo/ Faziam bonito na organização*. (versos 12 e 13). O enunciador, que se mostra como conhecedor desse passado *florido* é também um integrante do grupo, responsável por perpetuar a tradição com sua cantoria: *E eu aqui ainda estou cantando louvando a Deus/ São Pedro e São João*. (versos 14 e 15). Ao utilizar os termos *aqui* e *ainda*, o enunciador se coloca no mesmo patamar daqueles citados por ele, mostrando-se também como futura referência aos que virão. O dêitico *aqui* denota esse espaço ocupado pelo enunciador. É como se dissesse: *Eles se foram, mas deixaram uma marca, uma herança, pois cumpriram com êxito a função a que se propuseram. Da mesma forma eu aqui estou cumprindo a minha – cantando louvando a Deus, São Pedro e São João. Assim futuramente serei lembrado e mostrado como referência para a nova geração*. É a voz inconsciente do

enunciador que se apega ao passado no intuito de enaltecer o presente: *Por isso boi da Maioba todo ano é campeão*. (verso 16).

É esse resgate de memória que garante ao boi da Maioba uma auto-afirmação que associa resistência e sustentação de uma tradição. Ao mesmo tempo implica em um preceito de experiência, de estabilidade do grupo, na idéia de origem ou de que sejam os primeiros representantes dessa manifestação folclórica no Maranhão. A identidade “maiobeira” vem sendo, por meio desse processo de resgate de memória, *re-construída, re-elaborada* de uma geração a outra. São esses referenciais culturais e sociais que refletem os valores do grupo, dando significação à realidade e definindo sentimentos de pertencimento.

Já na toada *Perfeição da natureza* a memória apóia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural:

- (1) Tenho saudade da minha infância e do lugar que eu nasci
- (2) Das coisas puras e maravilhosas que eu nunca esqueci
- (3) Onde passei a juventude nos campos e belezas
- (4) Começo a contemplar tudo me fascina e eu a me perguntar
- (5) De onde vêm tantas coisas lindas só o grande é
- (6) Capaz de nos explicar
- (7) Quem foi que pintou os peixinhos que a água
- (8) Não conseguiu apagar
- (9) E as borboletas quem foi que teve o cuidado de
- (10) Em suas asas bordar
- (11) Quem foi que ensinou a melodia para os
- (12) Passarinhos cantarem
- (13) Todas essas maravilhas são obras do nosso Criador
- (14) Que para nós veio do céu e para nos curar
- (15) Fez as abelhas das flores tirar o mel
- (16) Ele caprichou nas frutas e deixou para nós de presente
- (17) Com vários tipos de sabores diferentes
- (18) E as fruteiras que ninguém sabe quem foram os que a plantaram
- (19) Com certeza são sementes que os bichinhos saborearam
- (20) Essa é a perfeição do que a natureza é capaz
- (21) Não adianta copiar porque igual nunca se faz

(*Toada de salão* – Chagas, 2008)

O enunciador é um saudosista, que rememora a sua infância e juventude na sua terra natal. A toada é composta por um discurso saudosista através de três movimentos. O texto se inicia com as recordações do enunciador, que formam o primeiro movimento: *Tenho saudade da minha infância e do lugar que eu nasci/ Das coisas puras e maravilhosas que eu nunca esqueci/ Onde passei a juventude nos campos e belezas.* (versos 1-3).

O indivíduo traz consigo inúmeras lembranças que são construídas ao longo de suas relações de interação com a sociedade e com o meio em que vive. Essa rememoração individual que é mostrada na toada acima está implicitamente carregada de outras memórias, de maneira que, ainda que o enunciador não esteja em presença destes (outros sujeitos), o seu lembrar e as maneiras como percebe e ver o que o cerca se constitui a partir desse emaranhado de experiências, que percebe como uma unidade que parece ser só sua. As lembranças, portanto, se alimentam dessas diversas memórias oferecidas pelo grupo, denominada por Halbwachs (1990) de *comunidade afetiva*.

O segundo movimento é apresentado a partir do quarto verso e se estende até o décimo segundo. É o momento em que o enunciador contempla o meio em que vive/viveu, essa terra que lhe deixou belas recordações e muitas saudades: *Começo a contemplar tudo me fascina.* (verso 6). E nessa contemplação, vai revivendo cada aspecto da natureza que o cerca, demarcado através das perguntas que faz para si mesmo utilizando agora o discurso ecológico: *De onde vêm tantas coisas lindas só o grande é/ Capaz de nos explicar/ Quem foi que pintou os peixinhos que a água/ Não conseguiu apagar/ E as borboletas quem foi que teve o cuidado de/ Em suas asas bordar/ Quem foi que ensinou a melodia para os Passarinhos cantarem.* (versos 5-12).

Notamos que a série de interrogações é feita sem a utilização de qualquer pontuação (aspecto típico das toadas), porém a utilização dos pronomes interrogativos no início dos versos nos dá a certeza dessas indagações.

O terceiro e último movimento é uma sequência de respostas às perguntas feitas anteriormente e a outras que ficam implícitas no texto como nos versos 18 e 19: *E as fruteiras que ninguém sabe quem foram os que a plantaram/ Com certeza são sementes que os bichinhos saborearam.* Aqui também o enunciador continua fazendo uso de cenas validades do discurso ecológico e também faz referência ao discurso religioso: *Todas essas maravilhas são obras do nosso Criador/ Que para nós veio do céu...* (versos 13 e 14). Temos novamente a presença do discurso religioso num recorte bíblico da criação do mundo:

No princípio Deus criou o céu e a terra. [...]. Deus disse: 'Que a terra produza relva, ervas que produzam semente, e árvores que dêem frutos que contenham semente, cada uma segundo a sua espécie. [...]'. Deus disse: 'Que as águas fiquem cheias de

seres vivos e os pássaros voem sobre a terra, sob o firmamento do céu'. (GÊNESIS, 1, 1. 11. 20). (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 14).

A memória discursiva encontra-se, portanto, pautada nessa possibilidade que o enunciador tem de fazer uso desses dizeres (discursos) que se renovam e se atualizam no momento de sua enunciação. Como disse Maingueneau (1997), o discurso não se constitui sozinho, em isolamento, mas, ao contrário, em interação com outros discursos, interação constitutiva de sua própria identidade enquanto discurso. Assim, o discurso só existe enquanto interdiscurso, interação de discurso e a identidade discursiva só existe enquanto identidade relacional, pois o discurso define-se por relação a outro(s).

Nesse contexto, cabe ainda ressaltar o que expõe Orlandi (2003) sobre memória, quando pensada em relação ao discurso. Segundo a autora, a memória é tratada como interdiscurso, que, por sua vez, é definido como:

Aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2003, p. 31).

Trata-se aqui de buscar compreender os vestígios presentes no modo como se explicita o já-dito e que permite o entendimento do sentido produzido sob determinadas condições, em dadas situações e circunstâncias, e decorrente das escolhas feitas para enunciar o que se perpetua nos diversos dizeres de sujeitos de épocas e culturas distintas.

4.3.3 Metadiscurso

A eficácia discursiva consiste ainda em convencer o destinatário pelo que é dito na própria enunciação, permitindo a identificação com uma certa determinação do corpo, como podemos observar na toada *Taí Maranhão o orgulho teu*⁴⁰:

- (1) Se o boi da Maioba
- (2) Um ano não saísse
- (3) E o canário novo, deixasse a cantoria
- (4) A festa de São João
- (5) No Maranhão como seria

⁴⁰ Cd Bumba boi da Maioba: A nossa cultura. 2002. Faixa nº 6: Taí Maranhão, o orgulho teu. Chagas

- (6) Seria um abalo, seria um desespero
- (7) Para muitos maranhenses
- (8) Principalmente para os maiobeiros
- (9) O boi da Maioba, não pode faltar
- (10) É a alegria do meu povo e da cultura popular
- (11) Mas o canário da Ilha sou eu
- (12) Taí Maranhão, o orgulho teu.

O texto de Chagas é uma das mais conhecidas toadas do bumba-meu-boi da Maioba, na qual percebemos claramente uma fusão de vozes: enunciador e locutor. Vozes que se empenham em persuadir o(s) destinatário(s) através de sua enunciação, assumindo uma representação que o destinatário deverá construir por meio de vários indícios mostrados pelo texto. Representação esta que terá a função de *fiador*, a qual tomará para si a responsabilidade do enunciado. (MAINGUENEAU, 2001a, p. 139).

O enunciador assume a *corporalidade* que lhe é concedida pelo discurso, e, como num discurso publicitário, ele “exalta”, “enaltece” o seu “produto”. Exalta não somente o seu grupo – o boi da Maioba (comunidade discursiva) – como principal manifestação da cultura popular maranhense, mas também a si próprio (metadiscursividade), como o *canário da Ilha*, ambos orgulho da Maioba e do Maranhão. Procura, portanto, legitimar o seu discurso fazendo referência aos *maiobeiros* e à própria festa de São João, uma das principais festas culturais do Estado do Maranhão. O *ethos* é de um sujeito autoconfiante, orgulhoso.

A toada, ao mesmo tempo em que se apóia em cenas validadas – a festa de São João, a cantoria, a cultura popular, os maiobeiros –, torna válida as cenas do contexto enunciativo, pois o enunciador o faz pela forma como se posiciona, pelo tom que utiliza no discurso.

As toadas do bumba-meu-boi da Maioba apresentam algumas referências metadiscursivas que marcam a formação identitária dessa comunidade discursiva. Adotamos o mesmo procedimento utilizado por Costa (2001a) em sua pesquisa sobre o discurso literomusical brasileiro, ou seja, a interpretação generalizada da metadiscursividade como uma consciência de si de uma prática discursiva. Porém, como afirma o referido autor, não se trata apenas “do gesto de o enunciador falar de sua própria enunciação, mas de referir-se à sua prática discursiva, legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar”. Algumas dessas referências podem ser observadas nos seguintes trechos das toadas abaixo:

1 – *Quando eu cheguei na Ilha*

- (1) Foi aí, que a notícia espalhou
- (2) Na Ilha apareceu
- (3) Um canário cantador
- (4) Saiu voando (côro)
- (5) e na Maioba ele pousou
- (6) Rapazeada, foi no galho da mangueira
- (7) Onde cantava aquele currupião
- (8) que abandonou o seu ninho
- (9) E o seu batalhão.

(Chagas, 1997)

2 – *Relendo a Maioba*

- (1) Alerta rapazeada
- (2) É hora de pelejar
- (3) Se aproximou o mês de maio
- (4) O meu destino é cantar
- (5) Eu sendo chefe de manobra
- (6) Sempre na Maioba
- (7) Não vou deixar
- (8) Outro manobrar.

(Luís Danavó, 1997)

Nesses exemplos, podemos perceber que o enunciador-cantor tem o seu próprio discurso como objeto. Em ambos a referência ao ato de cantar é explícita – *Um canário cantador* (verso 3, texto 1); *O meu destino é cantar* (verso 4, texto 2) – e a identidade dos enunciadores é o tempo todo relacionada à sua comunidade discursiva: boi da Maioba. Também notamos a crítica que é feita no primeiro texto a um outro cantador (que abandonou a sua comunidade, o seu batalhão, *o seu ninho*). O segundo texto faz alusão ao ciclo da festa do bumba-meu-boi que se aproxima, aqui o enunciador demonstra a sua responsabilidade e a consciência do papel que exerce no interior da comunidade discursiva: *Eu sendo chefe da manobra/ Sempre na Maioba/ Não vou deixar/ Outro manobrar*. (versos 5-8, texto 2). Essa responsabilidade que é incorporada pelo enunciador como *amo* do boi, o cantador, o chefe do *batalhão*, é bastante significativa para a compreensão não apenas da organização que é dada

ao texto, mas também do percurso sócio-histórico dessa comunidade discursiva, ou seja, o modo de vida e à maneira como se posicionam os sujeitos nesse grupo específico. A comunidade da Maioba (referimo-nos não à comunidade bairro, mas ao grupo que forma o boi da Maioba) preserva através da ação de seus membros a memória coletiva, constituindo peculiaridades em sua identidade como grupo de bumba-boi do Maranhão. O fato do *amo* do boi tomar para si o encargo do *batalhão*, mesmo havendo uma equipe que dirige e coordena todos os trajetos durante todo o ciclo da brincadeira e até mesmo fora dele, vem sendo perpetuado e preservado em prol da tradição da própria brincadeira, pois, como mostra o auto do boi, o *amo* é o dono do boi, portanto, cabe a ele exercer o seu papel com autoridade e competência. É o que Castells (1999, p. 23) nomeou de *identidade cultural comunal*, ou seja, o sentimento de pertença ao grupo.

Outro texto que também retrata a *identidade cultural comunal* é a toada *Teu filho de raiz*, de autoria de Marcos. Vejamos:

- (1) Maioba sou teu filho de raiz
- (2) Por que nessa terra foi que eu nasci
- (3) Corre em minhas veias sangue verdadeiro
- (4) Sangue de bravo guerreiro e humilde maiobeiro
- (5) Eu sou teu poeta, tu és meu amor
- (6) Maioba também sou teu cantador

(Marcos, 2008)

Percebemos que nesta toada, o ethos é de um sujeito ufanista, que honra a sua nascente com cantorias, pois como mostra, tem *sangue de bravo guerreiro e humilde maiobeiro* (verso 4) e, como tal, resguarda em si a alma de poeta e cantador. Nas entrelinhas podemos ainda notar que o sujeito demarca a presença de um ethos que é coletivo. Ele deixa implícita a forma pela qual os oriundos dessa terra são vistos: guerreiros e humildes maiobeiros. Contudo, é importante esclarecer que essa humildade da qual o enunciador se reveste, por adquirir ares de humilde poeta que canta a sua origem, não significa que o mesmo não seja um sujeito valente e corajoso – a palavra *bravo* dá essa conotação de coragem e valentia, de um sujeito que não foge à luta. Assim, devemos sempre lembrar que a forma como o boi da Maioba se posiciona no discurso é como um boi de matraca, portanto o seu discurso estará pautado num tom competitivo, de disputa e de soberania, mesmo quando enaltece ou exalta a sua terra, o seu grupo, a natureza, etc. Afinal, ele está constantemente em

concorrência com outros discursos, mesmo que estes não sejam mencionados no texto propriamente dito, como na rivalidade entre os *batalhões* e *cantadores* mostrada nas toadas de *pique* e na disputa entre integrantes, torcedores e assistência em prol de seu grupo predileto.

Discorrer sobre a prática discursiva que emana das toadas do boi da Maioba é discorrer também sobre o modo como essa comunidade discursiva se comporta, a sua vida nesse contexto discursivo e que faz com que seja singular perante outros grupos de bumba-meu-boi de mesmo posicionamento. Sendo assim, podemos atentar para o fato de que o boi da Maioba, mesmo aderindo a certas inovações que demonstram todo o seu dinamismo e adequação à contemporaneidade⁴¹, resguarda em si, ao longo de mais de um século de existência, não só o sentimento de pertença da comunidade – como já explicitamos –, mas a interação, os objetivos comuns e a participação de seus integrantes. Aspectos que ficam evidentes nas letras de suas toadas, como podemos identificar na toada que segue:

- (1) João Paulo o teu passado é importante
- (2) Vale a pena a gente ouvir contar
- (3) O teu presente também é interessante
- (4) O povo gosta de apreciar
- (5) Na festa de São João e São Pedro
- (6) É mais quem quer acompanhar
- (7) A festa de São Marçal
- (8) João Paulo é quem ficou pra festejar
- (9) No desfile de bumba boi
- (10) Maioba sempre vai comparecer
- (11) Passa com teu arrastão
- (12) Em frente do vinte e quatro BC⁴².

(*A festa de São Marçal – Tributo ao João Paulo – Petinha, 2002*)

Aqui temos a seguinte situação enunciativa: um enunciador em primeira pessoa – *a gente* (nós genérico) – que carrega em si a voz de todo um povo que participa dessa festa, dessa tradição. Temos na toada à presença de três co-enunciadores. Primeiramente o enunciador se dirige à localidade da festa – João Paulo (topografia): *João Paulo o teu passado é importante/ O teu presente também é interessante* (versos 1 e 3). Nota-se, portanto que o

⁴¹ Ver capítulo III, p. 50 a 91.

⁴² Batalhão de Caçadores do Exército.

bairro aqui é tido como referência ao público que participa dessa festa; Em seguida transfere o foco para o público propriamente dito –: *A festa de São Marçal/ João Paulo é quem ficou pra festejar/ No desfile do bumba boi/ Maioba sempre vai comparecer.*(versos 7 a 10); E, por último, o co-enunciador é a própria Maioba: *Passa com teu arrasta/ Em frente do vinte e quatro BC.*

Notamos que o sentimento de pertença aqui é bem marcado por esse elo de integração e participação nos “compromissos” do grupo. Como já mencionamos no capítulo III, a festa do João Paulo, hoje oficializada como uma festa em homenagem a São Marçal⁴³ é um encontro de bois de sotaque de matraca. Um desfile de batalhões ao longo da Avenida João Pessoa no bairro do João Paulo. Foi com o boi da Maioba que se iniciou essa tradição que perdura até os dias atuais. Nesse desfile cada boi quer se mostrar para o outro, pois até então cada um se apresenta nos diversos arraiais espalhados na capital e no interior do Estado sem, contudo, terem a oportunidade de ver ou mostrar-se para o outro. É durante o desfile que a “guerra” entre os batalhões se acirra num confronto que é de valorização e de identificação com o seu grupo, com a sua torcida.

O texto retrata o próprio contexto vivenciado pelo enunciador, que enaltece a tradição da festa de São Marçal, apresentando o boi da Maioba como fiel participante dessa festa: *No desfile de bumba boi/ Maioba sempre vai comparecer.* (versos 9 e 10).

Falar de sua comunidade discursiva e desse universo contextual é uma das principais ferramentas usadas pelo locutor nas letras das toadas do boi da Maioba. Ele compõe a imagem de seu contexto enunciativo (comunidade da Maioba/ bumba-meu-boi da Maioba) e de sua própria prática discursiva – a literomusical – a partir de gestos como a composição e a interpretação, ambos implicando em vários atos semióticos, tais como: “musicar”, “tocar”, cantar”, etc⁴⁴. Em síntese podemos dizer que as toadas do boi da Maioba apresentam uma relação direta do sujeito com a sua prática discursiva, com o seu campo discursivo – o bumba-meu-boi.

Vejamos as duas toadas abaixo:

- 1 (1) Maioba sempre querida, minha roseira viçosa
- (2) Floresce no mês de maio
- (3) Pra Ilha ficar cheirosa
- (4) O aroma se espalha, é só o vento soprar

⁴³ Santo do Catolicismo festejado no mês de junho.

⁴⁴ Ver capítulo I, p. 37 e 38; COSTA (2001, p. 128).

- (5) No som das matracas, pandeirão e maracá
- (6) A melodia fica por conta
- (7) Deste humilde cantador
- (8) Que cuida da roseira
- (9) Que até hoje não murchou.

(*Maioba sempre querida* – Petinha, 2001)

- 2 (1) Bom reduto é o jardim do meu viveiro
- (2) Onde eu tenho de sobras toadas pro ano inteiro
- (3) Lá a passarada vem me ouvir a cantar
- (4) Inspiração tem de sobra
- (5) Sou eu dona sou eu
- (6) O teu curió⁴⁵ orgulho da Maioba

(*Bom reduto* – Marcos, 2008)

Nas duas toadas acima percebemos o investimento do autor em procedimentos metadiscursivos. Como vimos no capítulo I dessa dissertação, o metadiscorso é o “[...] processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro”. (COSTA, 2001a, p. 63). Nesse sentido, o metadiscorso nos levará a um entendimento mais astucioso da(s) atitude(s) do sujeito perante o seu discurso e os demais que circulam no universo discursivo, o que nos possibilitará identificar como esse sujeito constrói sua(s) identidade(s).

Uma das principais temáticas abordadas pelos cantadores do boi da Maioba é a sua própria comunidade discursiva: Maioba, entendida aqui em suas duas faces – localidade do boi (bairro) e o próprio grupo de bumba-meu-boi. Nos exemplos temos a voz de enunciador que canta o seu próprio discurso. Há, nos textos, articuladores textuais que marcam o tempo – *mês de maio/ ano inteiro* – e o espaço – *Maioba sempre querida* (verso 1, texto 1); *Bom reduto é o jardim do meu viveiro* (verso 1, texto 2). Verifica-se também a presença de indícios de embreagem enunciativa que apontam para a situação de enunciação. No primeiro texto temos: o uso do advérbio *lá*, um dêitico espacial, cuja referência é o lugar onde enuncia o *eu*; o próprio pronome *eu*, seguido do verbo *ter* conjugado na primeira pessoa

⁴⁵ Pássaro originário da América do Sul e América Central, encontrado em toda costa brasileira. Com a imensa qualidade de seu canto disputa através dele o domínio do território.

do presente (*tenho*); a marcante presença do pronome possessivo *meu* (*meu* viveiro) contrastando com *teu* (*teu* curió); e, por último a inversão do pronome *eu* com o verbo *ser* na primeira pessoa do singular (*sou*) no penúltimo verso: *Sou eu dona sou eu* (verso 5). O enunciador é, portanto, o próprio locutor que, tomando “posse” desse viveiro, como cantador desse batalhão, fala de si mesmo (versos 2 a 6) e de sua comunidade discursiva (versos 1 e 3). O ato de cantar (toadas) faz parte da cenografia. Vemos que o enunciador tem o seu próprio discurso como objeto. Em outras palavras, ele canta o seu próprio ato de cantar – *Lá a passarada vem me ouvir cantar/ O teu curió orgulho da Maioba* (versos 3 e 6).

Na segunda toada, o enunciador também exalta o seu talento como cantador – *humilde cantador* – e a sua comunidade – *roseira viçosa*. O dêitico temporal *hoje* aponta para uma contingência existencial dando a idéia de longevidade – *Que até hoje não murchou*. Ao falar que a roseira floresce no mês de maio, o enunciador faz referência não apenas à preparação ritualística do folguedo – *Floresce no mês de maio/ Pra Ilha ficar cheirosa*. (versos 2 e 3), mas a outros discursos já validados como: o mês de maio ser denominado como o mês das flores, o mês das mães (a Maioba é a mãe, a gestora desse batalhão). Apontamos ainda a prática discursiva do enunciador no verso 5: *No som das matracas, pandeirão e maracá*.

A referência aos instrumentos utilizados na brincadeira é feita, muitas vezes, de forma explícita e direta. O locutor “fala” com os instrumentos como se estes fossem pessoas, visto que estes é que dão o “tom” à melodia, ao sotaque⁴⁶. O autor estabelece assim uma comunicação dialógica com a sua própria prática discursiva. É o que iremos perceber nessas duas toadas que fazem referência direta ao maracá⁴⁷:

- 1 (1) Maracá fiel a mim tu me és chamado
- (2) Tu corriges o som da matraca e o canto ritmado
- (3) Mas se tu falasses, viveria reclamando
- (4) De quem se diz cantador e não sabe te balançar
- (5) Até o santo padroeiro aprova e diz amém
- (6) Maracá quando eu te balanço
- (7) Eu nunca perco pra ninguém.

(*Mestre amado – Homenagem ao maracá – Chagas, 2007*)

⁴⁶ Alguns instrumentos como as matracas são responsáveis não apenas pelo ritmo cadenciado do sotaque do bumba-meu-boi, mas pela própria definição do grupo: bumba-meu-boi de matraca.

⁴⁷ Instrumento usado pelo cantador do boi para dar o acompanhamento da toada: o ritmo, a cadência. Também é usado pelos brincantes do cordão, principalmente vaqueiros.

- 2
- (1) Maracá, fonte do meu saber
 - (2) Quem nasceu artista
 - (3) Nunca vai deixar de ser
 - (4) Tu és o meu velho amigo
 - (5) Companheiro bom de luta
 - (6) Sabe me dar firmeza
 - (7) Quando eu entro na disputa
 - (8) O teu som ritmado
 - (9) Dá compasso no pandeiro
 - (10) Me inspira toadas
 - (11) Pra alegrar meus maiobeiros.

(*Maracá, fonte do meu saber* – Chagas, 2000)

Nas duas toadas o autor atribui a um objeto inanimado – maracá – ações próprias dos seres humanos, fazendo uso da figura de estilo denominada personificação⁴⁸ que, nesse contexto toma um sentido simbólico, atribuindo ao maracá características que são determinadas pelo contexto sócio-cultural do autor. O maracá, que é um instrumento de extrema importância para os cantadores de bumba-meu-boi de sotaque de matraca por dá a marcação na melodia, adquire agora uma “personalidade”, um caráter humano e um estatuto de força, coragem e companheirismo: *Maracá fiel a mim tu me és chamado/ Maracá quando eu te balanço/ Eu nunca perco pra ninguém.* (versos 1, 6 e 7, texto 1); *Tu és o meu velho amigo/ Companheiro bom de luta/ Sabe me dar firmeza/ Quando eu entro na disputa.* (versos 4 a 7, texto 2).

Ao se dirigir ao seu instrumento de trabalho, de *luta*, o enunciador demarca a sua posição nesse espaço discursivo, de um sujeito valente, preparado para a disputa – *guerra* –, em que a sua principal arma é o seu saber (dom de cantar e compor toadas), mas que reconhece que “precisa” de um outro que o apóie, dê força, coragem e inspiração para continuar na luta. Dessa forma, o locutor vai instaurando o seu próprio discurso na enunciação, pois nesse jogo metadiscursivo, como afirma Charadeau e Maingueneau (2004, p. 326), “[...] o locutor tem, de fato, bastante interesse em oferecer em espetáculo o ethos de um homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso de outros.”

⁴⁸ Figura de estilo também denominada **prosopéia** ou **prosopopéia** que consiste em atribuir sentimentos ou ações próprias dos seres humanos a objetos inanimados ou seres irracionais.

Como no posicionamento matraca as cenografias, como vimos em itens anteriores, estão em sua maioria investidas em uma “posição militar”, marcando essa identidade “aguerrida” desses grupos no campo discursivo, o ethos desse homem atento ao seu próprio discurso, não poderia ser outro senão a de um sujeito lutador e valente, que se prepara para o combate e o enfrenta certo de sua vitória. E nessa disputa, até a entidade divina homenageada no folguedo – São João – participa dando a sua benção e aprovação: *Até o santo padroeiro aprova e diz amém.* (verso 5, texto 1). É uma forma não só de tornar o seu discurso legítimo, mas de ter realmente essa “aprovação do alto”, que não deixa de ser uma garantia de sua vitória.

Assim o maracá passa a ser mais do que uma arma, adquire também a simbologia de um amuleto da sorte: *Maracá quando eu te balanço/ Eu nunca perco pra ninguém.* (versos 6 e 7, texto 1); *Me inspira toadas/ Pra alegrar meus maiobeiros.* (versos 10 e 11, texto 2).

As letras das toadas do boi da Maioba, como as que foram apresentadas nesse item, além da metadiscursividade constitutiva dos discursos, em que o locutor fala sobre si e as condições de sua enunciação, também realizam o metadiscorso em outro sentido: no fato de “invocar” um outro discurso para justificar a sua prática discursiva, ou seja, atentar *ao discurso de outros* visando credibilizar o seu discurso e sua própria prática discursiva: *Assim que mãe Rita dizia/ Quando eu nasci ele já existia.* (Parabéns Maioba – Chagas, 2007). Ou ainda: *Até o santo padroeiro aprova e diz amém.* (verso 5, texto 1).

Como afirma Maingueneau (1997, p. 95):

Presume-se, uma vez mais, que se possua uma concepção apropriada da discursividade: não um bloco de palavras e de proposições que se impõem maciçamente aos enunciadores, mas um dispositivo que abre seus caminhos, que negocia continuamente através de um espaço saturado de palavras, outras palavras.

Dessa maneira, o enunciador utiliza-se do recurso metadiscursivo para constituir-se, denegando, portanto, a identidade fornecida pelo próprio discurso, tomando, com isso, sua enunciação enquanto objeto de reflexão e construindo por si uma identidade cultural através de estratégias discursivas que constroem a concepção do bumba-meu-boi da Maioba como um grupo que se destaca no cenário do folguedo maranhense, que arrasta multidões, que encanta com as letras de suas toadas, que traz em seu bojo as marcas de uma comunidade discursiva que o constituiu e que, ao mesmo tempo, fora constituída por ele. É, portanto, nesse contexto discursivo, entrelaçando passado e presente, que essas múltiplas identidades – externa, posicional, interna – vão se (re)construindo ao longo dos anos, configurando esse grupo também denominado *batalhão pesado da Maioba*.

A photograph of a cultural parade. In the foreground, two dancers in traditional purple and blue costumes with intricate headpieces are visible. Behind them is a large, dark banner with white and pink floral patterns and a central shield-like shape containing pink floral motifs. To the right, a yellow banner with black musical notes is partially visible. The background shows a crowd of people watching the parade under a green canopy.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central desta pesquisa foi investigar as características discursivas que possibilitam a construção da identidade do boi da Maioba como um grupo de bumba-meu-boi de sotaque de matraca que mantém uma singularidade diante de outros grupos do mesmo posicionamento na festa do bumba-meu-boi do Maranhão, ou seja, a compreensão de sua(s) identidade(s) – externa, posicional e interna – a partir da análise das letras de suas toadas.

Para alcançarmos tal meta, fundamentamos nossa pesquisa na Análise do Discurso de linha francesa, tomando por base Dominique Maingueneau, Nelson Barros da Costa e Stuart Hall.

Reconhecemos que o bumba-meu-boi, mais do que uma brincadeira popular, é uma manifestação folclórica que, articulando símbolos e significados, veicula sentidos e uma tradição através dos tempos, (re)construindo a história do povo que a gerou. Por meio de coreografias, indumentárias, cantos e comichadas, um determinado grupo social revela um aspecto de sua visão de mundo. Visão que está presente nas letras das toadas que se renovam a cada ano, dinamizando a sua temática entre assuntos do passado e questões contemporâneas.

Desse modo, o bumba-meu-boi não apenas esboça uma condição de elaboração de identificação, de construção de identidades, mas também se apresenta como um sistema de referências culturais e sociais. Ele é, portanto, um símbolo condensador de sentidos. Configura-se como um espaço propício para demarcar diferenças, delimitar identidades e, por fim, constituir uma idéia de grupo.

Retratamos nesta pesquisa a construção da identidade das toadas do bumba-meu-boi da Maioba a partir de uma abordagem eminentemente discursiva. Sendo assim, a concepção de sujeito que assumimos foi a de um sujeito constituído *na e pela* linguagem, portanto, um sujeito de natureza social e histórica. Assim, o que pudemos perceber foi que a identidade discursiva das toadas do boi da Maioba envolve muito mais do que uma mera absorção de textos e de “outros” discursos. Envolve também conhecimentos advindos de fontes enunciativas diversas que são compartilhados por um sujeito discursivo, cuja postura é a de legitimar, através dessas fontes discursivas e desses “outros” discursos, o seu próprio discurso. Desse modo, as referências textuais e discursivas incorporadas nas toadas do boi da Maioba assumem, na voz dos enunciadores, uma dimensão plural, pois por trás desse processo, o que existe verdadeiramente é todo um grupo – co-herdeiros de uma tradição – retratado por meio desses discursos, cujos sentidos se complementam com a própria prática discursiva dos sujeitos em sua comunidade discursiva.

A instância cenográfica descrita nas toadas, por sua própria natureza fundada no seio de uma comunidade discursiva instaura um espaço simbólico narrativo no interior do

qual o leitor/ouvinte é interpelado a inscrever-se como um co-enunciador que, ocupando um lugar social nessa comunidade – assistência –, vai se constituindo também enquanto sujeito, que se move e vivencia essas diversas identidades e, supostamente, identifica-se com elas. Assim, é nesse sentido que se pode supor que é por meio da evocação dessa instância cenográfica que se dá a constituição de uma identidade plural.

Observamos ainda que, no universo discursivo do bumba-meu-boi, a identidade do boi da Maioba se constitui através de uma semiótica particular apresentada pelo bumba-meu-boi do Maranhão. Evidenciamos, portanto, a existência de uma base comum entre os posicionamentos que constituem esse universo discursivo. Com isso, a construção dessa identidade se dá a partir da identificação da presença dessas características peculiares do folguedo maranhense, como o *auto* do boi; o ciclo da festa; o ritual; a religiosidade dos grupos; os personagens; os domínios enunciativos (elaboração e difusão), o gênero de discurso (musical e teatral) e, principalmente, as toadas, uma vez que a organização desses elementos demonstra a estreita relação existente entre os diferentes posicionamentos, ou seja, os gestos enunciativos que caracterizam o boi da Maioba enquanto um bumba-meu-boi do Maranhão.

Vimos que a construção da identidade ou das identidades do boi da Maioba também se dá no espaço de concorrência (espaço discursivo), no qual o código de linguagem, o etos, a cena enunciativa, a intertextualidade e a interdiscursividade, o caracteriza em termos textual-discursivos como um bumba-meu-boi de posicionamento matraca. É o que chamamos de identidade posicional.

No tocante a essa formação identitária – posicional –, o boi da Maioba marca a sua identidade no campo discursivo investindo num ethos de um sujeito guerreiro, corajoso, destemido, que luta em prol de seu grupo, de sua religião, de sua terra e de sua própria vida, quer seja com argumentos e práticas de seu próprio campo discursivo ou fazendo uso de outrem. Essa “posição militar” encontrada na maior parte de suas cenografias, principalmente naquelas compostas pelas toadas de “pique”, é formada pela presença de alguns elementos considerados significativos para a construção da identidade de um grupo de bumba-meu-boi da Ilha ou de matraca como um *boi de peso, grande batalhão ou batalhão pesado*. Demonstram, através de um código de linguagem híbrido – variante culta e padrão simultaneamente – valentia e poder, pois nesse espaço discursivo há sempre um *contrário* pra vencer. Contudo, verificamos em algumas toadas que esse sujeito também apresenta o seu lado “defensivo”, sentimental, saudosista, amoroso. Mostra-se como um sujeito que defende e exalta a sua pátria, a sua gente, a sua comunidade, talvez seja esse o motivo de sua luta

constante, da necessidade de estar sempre na linha de frente, preparado para a batalha, seja com outro grupo de bumba-meu-boi, com a sociedade em que vive, e até consigo mesmo – suas emoções, paixões e lembranças. Para isso ele recorre a diferentes campos discursivos como o religioso, o científico, o ecológico, o da história, o seu próprio discurso, dentre outros.

As toadas também nos apresentam marcas de uma identidade singular desse grupo no seu universo discursivo – identidade interna. Nas suas cenografias, o boi da Maioba não só apresenta esse contexto de batalha constante de um grupo de matraca, mas também revela os traços sociais e culturais daquela comunidade, sua história, seus anseios, seu modo de viver, em suma, o “ser maiobeiro”. Através da memória coletiva, o boi da Maioba “resgata” e “resguarda” os saberes e vivências de seu povo, permitindo às futuras gerações a apropriação de uma idéia de autenticidade e a solidificação de uma identidade que fora construída naquele grupo. Dessa forma é repassando o sentimento de pertença a esse grupo que compartilha costumes, crenças, valores e ensinamentos ao longo da história. Sentimento esse que também é espelhado através das marcas metadiscursivas encontradas em muitas de suas toadas, em que o locutor vai além do falar sobre si e das condições de sua enunciação. Ele “invoca” outros discursos para justificar a sua prática discursiva, ou seja, atenta *ao discurso de outros* no intuito de credibilizar o seu próprio discurso e sua prática discursiva, construindo por si uma identidade cultural através de estratégias discursivas como: ênfase dada às origens e à tradição do grupo; invenção e renovação da tradição; consolidação da idéia de um povo guerreiro, que se enquadra, ao mesmo tempo em dois contextos distintos e complementares: 1 – o contexto mais amplo e plural que é o do bumba-meu-boi do Maranhão e 2 – o contexto singular e próprio do boi da Maioba. Assim tanto o grupo (boi da Maioba) quanto a própria comunidade discursiva perpassam por uma dinâmica que reforça a sua singularidade e amplia o seu caráter plural numa constante construção de identidade(s). Identidade(s) que, como vimos nas toadas, é (são) constituída(s) por um sujeito discursivo que “fala” por seu grupo, por sua comunidade.

As toadas do boi da Maioba se constituem de forma a conferir existência histórica a esse sujeito (plural), que se torna portador de uma identidade que é múltipla, que está num constante processo de mudança e construção. Assim, podemos afirmar que, as letras das toadas do bumba-meu-boi da Maioba resguardam em si essa multiplicidade de identidades nas quais o indivíduo (maiobeiro, no sentido geral do termo) se identifica e se apropria a cada apresentação, a cada etapa do folguedo.

Assim sendo, esperamos que nossa pesquisa tenha contribuído para ampliar os tipos de discurso que a Análise do Discurso se propõe a analisar, bem como reforçar a

validade de princípios que a norteiam, tais como as noções de posicionamento, investimento, prática discursiva, gestos enunciativos, relações intertextuais, interdiscursivas e metadiscursivas. Acreditamos que, mesmo delimitando a nossa análise ao aspecto verbal (pois reconhecemos que um conhecimento maior tanto prático como teórico sobre música teria nos proporcionado fazer análises mais enriquecedoras), a nossa pesquisa é fundamental pelo fato de analisar a identidade discursiva das toadas em três parâmetros: identidade externa, identidade posicional e identidade interna, possibilitando-nos uma análise mais detalhada e completa do objeto de estudo em questão, o que acreditamos ter sido uma abordagem inédita nesse segmento. Enfim, que esse trabalho venha contribuir, de alguma forma, para estudos sobre a Análise do Discurso e servir de subsídio para pesquisas posteriores, visto que há uma escassez de trabalhos que lidem com a análise lingüístico-discursiva da manifestação folclórica em questão.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady S. Ferreira. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Campinas, 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

ARAÚJO, Maria do Socorro. *Tu contas! Eu conto!* São Luis: SIOGE, 1986.

ASSUNÇÃO, Deline M. Fonseca. *Organização discursiva do bumba-meu-boi do Maranhão*. Fortaleza, 2004. 154f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2004.

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luis: Alcântara, 1983.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Maxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira e outros. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga Prado. São Paulo: Editora Paulos, 1990.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Uniicamp, 1991.

CARDOSO, Albelita Lourdes Monteiro. *Vocabulário do bumba-meu-boi do Maranhão: abordagem lexicográfica e terminológica*. São Paulo, 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luis: EDUFMA, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil: pesquisa e notas*. 2. ed. Natal: Fundação José Augusto, 1980.

CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura – o poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 2.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Rio de Janeiro: Contexto, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1988.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001a.

_____. *MPB no discurso pedagógico brasileiro: o lugar do gênero canção em textos didáticos*. Fortaleza: Inédito, 2001b.

_____. *As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária*. In: DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Org.). *Gêneros textuais & ensino*. 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005a.

_____. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005b.

FRANÇA, Jeovah Silva; REIS, José Ribamar Sousa dos. *Lira jovem, a nova geração de cantadores de Bumba-meu-boi da Ilha*. São Luís: Valeumandoulegal Produções e Eventos, 2007.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. *Introdução à linguística da enunciação*. São Paulo: Contexto, 2005.

FOUCAUL, Michael. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vertice, 1990.

HALL, Stuart. “*Quem precisa de identidade?*” In: SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro, DP&A, 2006a.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2006b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Unicamp, Pontes, 1997.

_____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

_____. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001a.

_____. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

_____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005a.

_____. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005b.

_____. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006a.

_____. *Cenas da Enunciação*. In: POSSENTI, Sírio; SUSA-E-SILVA, Maria Cecília Pérez de (Org.). Curitiba: Criar Edições, 2006b.

MARANHÃO. Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. *Memória de velhos - Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. São Luis: LITHOGRAF, 1999. v. 5.

MARQUES, Francisca Éster de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luis: Imprensa Universitária, 1999.

MUSSALIN, Fernanda; BENTES, Ana Cristina. *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001.

ORLANDI, E. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 5. ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. Análise do discurso: três épocas (1983). In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução de Eni P. Orlandi. Campinas: Unicampi, 1997.

PERUZZO, Cicília. Mídia local e suas interfaces com a mídia comunitária. *Anuário UNESCO/UMESP de Comunicação Regional*. São Bernardo do Campo: Cátedra Unesco/UMESP, 2003.

POSSENTI, Sírio. Apresentação da análise do discurso. In: GLOTA, 12. São José do Rio Preto, SP: UNESP, 1990.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Nacional, 1987.

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: CEB, 1971. v. 1.

REIS, José Ribamar S. dos. *Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão*. 3. ed. aum. São Luis: [s. n.] , 2000.

RIOS, Adriano Farias. Um “Flânerie” no lombo do boi da Maioba: refletindo a tradição/modernidade na cultura maranhense. *Caderno de Ciências Sociais*, São Luís, v. 2, n. 4, jul./dez. 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2007.

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista com Chagas – Cantador do Boi da Maioba realizada no dia 01 de abril de 2009

NILCE HELENA: como nasceu o boi da Maioba?

CHAGAS: Olha! Veja bem, o boi da Maioba é um boi que se destacou, é um boi que se destacou não só em si pelo batalhão, mas pelas toadas, toadas têm história, inclusive esse ano tô fazendo um disco de 20 anos de Maioba minha história onde eu canto só frança equinocial o ano da frança no Brasil vai ser então o Maioba pega essas histórias. Entendeu O boi da Maioba se expandiu por causa da saída dos ensaios do boi da Maioba que era só na Maioba para cidade. Então Maioba canta essas histórias, o seu percurso... Isso gerou o que vemos hoje em dia, essa grande multidão. Isso transformou todo mundo em maiobeiro, então o boi da Maioba é isso.

NILCE HELENA: através das toadas são espelhados a identidade e o imaginário do povo maiobeiro. Como se dá esse processo de criação das toadas?

CHAGAS: Ai por isso, que agente diferencia as outras músicas, ai pega uma base, por exemplo, Tô assistindo uma televisão, um assunto bacana... Aí transformo aquilo ali numa música. Para quem compõe é complicado dizer assim. Todo mundo pergunta: Como é que tu faz musica? É momento, tu olha uma mulher bonita, é uma musica; uma planta na rua, é uma música. São momentos, a gente não tem como dizer esse ano que o tema vai ser esse ou aquele. Quando a gente diz é por que já surgiu uma música. Eu não escrevo nada, é coisa de momento, tô assistindo, pinta uma idéia, é de cabeça, aí eu quero logo é ficar cantando, cantando, até ficar decorada... Legal! Não escrevo nada, depois que fica na cabeça não sai, quando eu começo a escrever, tem uma moça, D. Dorinha, que escreve pra eles, Não é pra mim não, é pra eles colocar na capa do CD. Eu tenho um grupo que me acompanha tipo assim, oito a dez pessoas que eu ensino logo as músicas pra eles pra quando chegar o ensaio eles levar a musica pro restante. Tem que ter alguém pra saber logo antes as músicas pra ensinar pro restante, não ficar só na minhas costas, ai eu começo a passar pra eles, e ela começa a escrever pra colocar na capa do CD. Eu em si não escrevo nada.

NILCE HELENA: O que diferencia o boi da Maioba dos outros bois de sotaque de matraca?

CHAGAS: A diferença em minha opinião são as melodias da música por que, por exemplo, hoje, não é por que eu canto, eu saio pra assistir o ensaio de outros grupos, os grupos não passam aquela energia assim positiva para você dançar, curtir legal, e no Maioba, não é por

que eu canto, o boi da Maioba tem essa energia positiva que quando você chega quer dançar, tomar uma cerveja, não sei por que, não sei se é porque lá foi aldeia, não sei por que, mas contagia.

NILCE HELENA: O boi da Maioba possui uma identidade própria ou segue o padrão básico de um boi de matraca?

CHAGAS: Ele é diferenciado por causa do ritmo das músicas, da batida, da percussão que é diferenciada, cadenciada, diferente do ritmo dos outros grupos que são de matraca também, mas o ritmo é diferente, a batida é diferente todo mundo percebe.

NILCE HELENA: Quanto às toadas, existe algum critério para a sua composição ou estas seguem apenas o ciclo e o ritual do folguedo?

CHAGAS: Ah, sim! Pelo menos no boi da Maioba é assim: tem que ter o guarnicê, a primeira toada que a gente canta no batalhão; o lá vai que é quando a gente vai chegando na porta da pessoa; a chegada, quando eu chego na tua porta; o urro do boi e a despedida. Essas são as toadas chave que têm que existir na brincadeira, as outras são complementos.

NILCE HELENA: E os temas livres – toadas de cordão – como são selecionados?

CHAGAS: Nós temos vários temas, o presidente deixa tudo pra mim. Chagas vai fazendo as músicas e depois nós vamos escolher, é tipo assim, eu faço uma música diferenciada, pô, essa música é bacana, vamos botar o título do CD desse ano com isso aqui? Então nós vamos nos reunir domingo pra fazer a seleção e escolher o título do CD. Se precisar fazer uma toada só com um tema, eles vão dizer Chagas faz uma assim... Veja bem, sobre o meio ambiente. É um assunto que sempre coloco. Todo ano tem que ter essa música. Bato na mesma tecla por causa do Rio da Maioba. Quando eu cheguei na Maioba 20 anos atrás, chegava e tomava banho na água cristalina, hoje tá totalmente poluído e as pessoas não vão nem aí para o meio ambiente.

NILCE HELENA: Nas toadas de pique, percebemos uma certa ironia, um tom de provocação de um cantador com o outro em razão do boi que participa, por exemplo: boi da Maioba com o boi de Maracanã, boi de Ribamar com o boi da Pindoba, etc. Na realidade, existe uma rivalidade entre os grupos de bumba-meu-boi de matraca ou isso é apenas uma estratégia para chamar a atenção do público? Por quê?

CHAGAS: Não existe a rivalidade, por exemplo, entre cantador para cantador, somos todos amigos, não tem maior problema. Agora a torcida, os torcedores que gostam da Maioba, que

gostam do Maracanã, quando se encontram os grupos eles ficam batendo de frente. Na hora que cantamos somos super bem, estamos bem legal, temos uma amizade enorme, fazemos muito shows juntos, vou na casa de um cantor, outro me visita, sentamos numa mesa juntos, tomamos uma cerveja, batendo um papo, aí o cara chega, tem uma música pra mim esse ano, aí eu canto pro cara, o cara se prepara pra responder. Mas somos amigos. Mais aí tem a torcida que bate de frente, a rivalidade é das torcidas, mas tem que ter, cada cantor tem sua torcida, bumba boi é igual time de futebol. Agora, nós somos amigos.

NILCE HELENA: O que mudou no boi da Maioba após a alta repercussão na mídia?

CHAGAS: Pra você vê que a coisa aumentou numa tal maneira que antes a gente fazia uma semana de festa pela morte do boi, então como a coisa tá muito pesada, tudo caro, a gente diminuiu só para três dias. Já pensou você dar comer pra milhares de pessoas aí a semana todinha? Café, almoço e janta e cachaça? Ainda tem mais a cachaça no pé do mourão lá, todo dia você tem que encher. É complicado o boi da Maioba. O boi da Maioba se expandiu de tal maneira, a gente viaja muito, demais. Então tá na luta aí, tá querendo cada ano que passa a gente melhorar.

NILCE HELENA: O que a mídia trouxe de positivo e/ou negativo para a brincadeira e para a comunidade da Maioba?

CHAGAS: A mídia ajudou com certeza. Pra você ter uma idéia hoje São Luís ganhou o título da Capital Brasileira da Cultura. Inclusive fiz até um show nesse dia no teatro Artur Azevedo, eu, Chiador, Humberto de Maracanã. Por causa da nossa manifestação São Luís hoje é muito forte por causa da nossa cultura. Então hoje as autoridades já tá olhando com bons olhos para a nossa cultura que não era essas Amizades. Hoje Maioba, por exemplo, estamos batendo na tecla para ser independente. Por exemplo, o turista chegou na cidade, aí o secretário de Cultura liga pra gente, “Chagas olha dá para ti pegar um grupo pra levar pro hotel tal, tem grupo de turista tal...” Eu quero acabar com isso, o turista chega, ele é que tem que saber como é Maioba, onde fica Maioba, o que é que a gente faz, as coisas na Maioba. No Rio de Janeiro, o turista chega, ele é que vai conhecer a mangueira, como é a mangueira, onde fica a quadra da escola de samba. A gente tem que acabar com isso, aí o cara fica no hotel e a gente que tem que ficar se acabando, saindo daqui para cantar pra eles, por que ele não pode levar os caras pra Maioba, pra saber como é a Maioba, como é a comunidade, como fazer a brincadeira? Foi por isso que Roseana fez nos vivos. Os vivos Maioba, Maracanã, João Paulo,

Ribamar, para as brincadeiras se apresentarem naquele local e você ir assistir lá. Tem um espaço pra assistir. Hoje o governo já ver com bons olhos.

NILCE HELENA: Nas apresentações dos grupos de bumba-boi nos arraiais, notamos que o auto já não é encenado. No caso específico do boi da Maioba, por que isso acontece? Isso não faz com que se perca um pouco da tradição?

CHAGAS: É porque assim... veja bem. Hoje você chega num arraial para se apresentar e as pessoas não ligam pra isso, elas querem é dançar, pular, se divertir. Elas não atentam para esse outro lado. Eu tenho uma amiga que a gente brinca pra ela todo ano lá no Turu, o nome dela é Teresa Gorda. Quando a gente sai da casa dela já sai contratado para o outro ano, ela só paga a brincadeira se a gente fizer o auto da brincadeira na porta da casa dela. Ela também só quer às cinco da manhã, amanhecer na casa dela, mas se não fizer, ela não paga, porque ela conhece. Eu faço, eu faço, mas os arraiais que contratam, arraiais grandes como Lagoa, Renascença, não querem saber disso, eu também não faço questão, me poupa. Mas a gente faz. A gente faz na morte do boi também. Nos ensaios a gente treina tudo isso para que de repente for preciso, a gente tá preparado pra fazer por que chego na sua casa para se apresentar, e você diz que quer o auto, a gente tá pronto para fazer porque é direito seu. Têm pessoas que conhece e gosta, têm outras que não conhecem, aí não gostam porque a gente fala muito, tem que conversar, a pessoa tem que responder pra mim bacana, aí essa conversa negrada não gosta muito porque é festa.

NILCE HELENA: Como está o boi da Maioba hoje como batalhão pesado em relação à tradição do bumba-boi maranhense?

CHAGAS: Tá muito bem preparado para qualquer momento do tipo assim... eu quero o boi da Maioba amanhã, tá pronto. Por que hoje é muito difícil, nós temos boi de Maracanã, Ribamar, outros bois por aí. Eles não têm o que a gente tem. Por exemplo, hoje nós temos na Associação 32 roupas de pena da Associação do boi, que os outros grupos é assim, vem gente dos bairro que têm suas roupas brincar nos grupo e tal, agora nós temos só da Associação tantas roupas de índia, de caboclo de pena, de fita tudo do boi, se a gente desmanchar 15 pra reformar têm 15 pronta para se apresentar, então hoje o único grupo que tá muito bem estruturado, é Maioba. Nós somos independente porque hoje o governo ajuda com muito pouco as brincadeiras, entre aspas. Por exemplo, eles dão 20.000 para cada grupo, os grandes, e te pedem 10 apresentações, então ele não tão te ajudando, ele tão comprando, entendeu, mas a gente não depende disso, a gente não espera o governo dá alguma coisa pra gente e fazer a

brincadeira, por isso que nós estamos se reunindo toda semana, toda quarta-feira a gente reúne para ver o que faltando , o que vamos fazer, que é pra tá todo tempo na atividade.

NILCE HELENA: Fale um pouco de sua experiência como compositor e cantador do boi da Maioba.

CHAGAS: Eu não sou de São Luís, sou de Icatu. Nasci em Icatu, Sou de um povoado de nome Mamonas. A minha família já fazia parte desse ciclo. Eu tinha um tio, dois que cantavam muito bem e tal... E eu com 13, 14 anos já comecei a fazer música, mas isso no interior, aí de repente eu vim pra São Luís, minha mãe mora em Ribamar, minha família toda mora em Ribamar. Eu vim passar um final de semana por causa de vovó com minha mãe, aí eu gostei.... Vou ficar por aqui. Aí aconteceu o ensaio de boi, essa história é longa... O ensaio no sítio do Apicum, cheguei lá o dono do boi me conhecia na época era finado Antero o nome do cara, aí me perguntou “rapaz se eu te colocar lá na roda tu canta?”. “Eu canto!”. Aí cantei aí a notícia se espalhou e no outro final de semana gostei da coisa, eu voltei, aí quando eu cheguei lá encontrei com a galera da Maioba, foram para me conhecer no sítio do Apicum, aí eles me deram um convite pra ir conhecer a Maioba, olhar só. Quando cheguei na Maioba para conhecer, aí Chiador arrebatando lá, aí me botaram logo pra cantar, aí eu cantei, amanheci cantando lá e tal aí eles foram pedir para minha avó, que eu ainda não me dominava na época ainda, com 19 anos pra você ver. Ai cantei 04 anos ainda com Chiador, ai ele foi pra Ribamar e eu fiquei. Foi muito bacana, nunca pensei que fosse cantar boi na vida. O destino fez... Coisa do destino assim... Porque eu nunca imaginava, meus tios cantavam, mas eu não tinha aquela vocação não, eu comecei fazer porque eu achava bonito assim... Bom de fazer, compondo assim... Po bacana, eu faço isso também, aí comecei a fazer bacana, ai comecei.

APÊNDICE B - Entrevista com Marcos – Cantador do Boi da Maioba realizada no dia 15 de abril de 2009

NILCE HELENA: O que significa ser maiobeiro?

MARCOS: Ser maiobeiro é trazer as raízes de um povo humilde através de uma manifestação popular rústica, expressando assim os ensinamentos dos nossos avós.

NILCE HELENA: Através das toadas são espelhados a identidade e o imaginário do povo maiobeiro. Como se dá esse processo de criação das toadas?

MARCOS: Através da inspiração dos momentos vividos na própria roda do boi, de pessoas, elementos naturais: sol, lua, estrelas, etc., e também em momentos de desafio que são as de pique.

NILCE HELENA: O boi da Maioba é um dos principais representantes do folclore popular maranhense. A que se atribui essa repercussão e aceitação por parte do público?

MARCOS: O Boi da Maioba foi o pioneiro em fazer ensaios fora do seu terreiro indo assim por toda São Luís, Maranhão e até Brasil e em cada local conquistando outros públicos.

NILCE HELENA: O que diferencia o boi da Maioba dos outros bois de sotaque de matraca?

MARCOS: As toadas, trupiada e principalmente a popularidade que fez com que seja conhecido como boi que arrasta multidão.

NILCE HELENA: O boi da Maioba possui uma identidade própria ou segue o padrão básico de um boi de matraca?

MARCOS: Tem identidade própria, pois passou a fazer dos seus ensaios um grande show, mas sempre mantendo a tradição.

NILCE HELENA: Quanto às toadas, existe algum critério para a sua composição ou estas seguem apenas o ciclo e o ritual do folguedo?

MARCOS: Seguem um critério como: guarnicê, lá vai, chegada, etc. Também são compostas da mesma forma dos outros cantadores.

NILCE HELENA: E os temas livres – toadas de cordão – como são selecionados?

MARCOS: Por reuniões da comunidade com a diretoria são expostas as toadas aí sim escolhidas a dedo.

NILCE HELENA: O que levou você a fazer parte desse batalhão chamado boi da Maioba?

MARCOS: Participo desde cinco anos, com um boi de promessa e a dedicação veio por conta do meu avô que foi um grande cantador.

NILCE HELENA: Nas toadas de pique, percebemos uma certa ironia, num tom de provocação de um cantador com o outro em razão do boi que participa, por exemplo: Boi da Maioba com o boi de Maracanã, boi de Ribamar com o boi de Apicum, etc. Na realidade, existe uma rivalidade entre os grupos de bumba-meu-boi de matraca ou isso é apenas uma estratégia para chamar a atenção do público? Por quê?

MARCOS: Sim, pelo fato de um querer fazer melhor que o outro, pois ele representa o batalhão, onde entoa toadas irônicas, porém existe uma amizade entre nós.

NILCE HELENA: O que mudou no boi da Maioba após a alta repercussão na mídia?

MARCOS: Ganhou mais popularidade mais aceitação e assim o crescimento do batalhão na mídia.

NILCE HELENA: O que a mídia trouxe de positivo e/ou negativo para a brincadeira e para a comunidade da Maioba?

MARCOS: Trouxe o lado positivo pelo reconhecimento da comunidade da área rural, proporcionando lazer a um povo sofrido.

NILCE HELENA: Nas apresentações dos grupos de bumba-boi nos arraiais, notamos que o auto já não é encenado. No caso específico do boi da Maioba, por que isso acontece? Isso não faz com que se perca um pouco da tradição?

MARCOS: Sim, porque boi da Maioba é cobiçado e tem grande agenda durante a noite, mas tem terreiros que exigem o auto do boi.

NILCE HELENA: Como está o boi da Maioba hoje como batalhão pesado em relação à tradição do bumba-boi maranhense?

MARCOS: Como já citei o boi da Maioba hoje se preocupa bastante em não perder a essência do bumba- meu- boi, porém modernizando.

NILCE HELENA: Dentro do ciclo e de todo o ritual que circunda o bumba-meu-boi maranhense, quais são suas preferências e trabalhos que mais o inspiram e sensibilizam, e por quê?

MARCOS: O auto em si. Ali parece que naquele momento tudo aquilo é real, pois nós que representamos o boi, sofremos junto com ele.

NILCE HELENA: Sabemos que o bumba-meu-boi era visto como uma ameaça à ordem do sentido de civilização, chegando até a ser proibida as suas apresentações. No entanto, hoje ele é valorizado como símbolo de identidade do povo maranhense. Em sua opinião, a que se deve essa mudança tão radical?

MARCOS: Há esclarecimentos, divulgação e acesso, antes se ouvia falar, hoje se faz parte, desde crianças que vemos em arraiais já com indumentárias, incentivada pelos pais. Pais que são formados, têm faculdade, pessoas de todas as classes. Hoje vemos médicos, engenheiros, entre outros. É o bumba boi conquistando corações.

NILCE HELENA: Fale um pouco de sua experiência como compositor e cantador do boi da Maioba.

MARCOS: Este ano de 2009, completa cinco anos que canto no boi da Maioba. Dentre estes cinco anos, ganhei só experiência, como ouvinte dos mais antigos maiobeiros, venho tentando compor da melhor forma e me aperfeiçoando como intérprete.

APÊNDICE C - Entrevista com Maria de Nazaré Mochel – Diretora do Boi da Maioba realizada no dia 10 de abril de 2009

NILCE HELENA: Como nasceu o boi da Maioba?

MOCHEL: O bumba boi nasceu de uma brincadeira de cofo na localidade Sítio Grande. Depois dessa brincadeira de cofo veio uma promessa, e já foi um boi normal. Desse boi normal, nós chegamos hoje, depois de 112 anos, a esse batalhão grandioso. O batalhão do boi da Maioba é comparado à torcida do Flamengo, ao Círio de Nazaré, devido a grande torcida que acompanha o boi. A torcida é grande e hoje o boi da Maioba é como se fosse uma ceita, as pessoas adoram esse boi. Não existe só esse boi, existem vários outros bois, mas as pessoas que fazem parte de outros bois de outros como Maracanã, Iguaíba, Pindoba, participam também do boi da Maioba. Eles terminam de fazer suas apresentações e voltam pra Maioba, porque na Maioba nós começamos 8h, 9h, meia noite e nós só encerramos no outro dia, então com isso as pessoas vêm e ficam até terminar, por isso é que nós temos esse batalhão desse jeito. Mas não era assim, foi o presidente José Inaldo quando foi eleito, o pai deixou pra ele, o pai dele era João Calça Curta, e ele deixou a diretoria pra ele, então ele começou a trazer os ensaios do bumba lá da Maioba para o Centro aqui da cidade. Mas até então não foi assim, nós fomos muito discriminados, os boi chegavam só até o João Paulo, e essa brincadeira que é apresentada 30 de junho no João Paulo foi o boi da Maioba que começou para mostrar para os feirantes, para os compradores lá na feira do João Paulo o que a Maioba tinha, não tinha só verdura, fruta pra vender, ela tinha esse bumba-meu-boi. Mas nós éramos discriminados, chamados de boi de cachaceiros, de prostitutas e naquele tempo as casadas, as virgens não participavam do boi. O boi era machista mesmo e hoje nós temos tudo enquanto, crianças, idosos, jovens, adultos, enfim é uma nação realmente maiobeira.

NILCE HELENA: O que significa ser maiobeiro?

MOCHEL: Eu acho até que já expliquei, ser maiobeiro vou só falar mais alguma coisa, é ser diferente porque você brinca no boi da Maioba e você por motivo ou outro você vai em outra brincadeira e lá você nota a diferença. A Maioba tem um carisma, ser maiobeira é ser carismático. Antigamente era muita briga, mas hoje não, hoje ser maiobeiro é ser uma pessoa carismática, e isso é muito bom.

NILCE HELENA: Através das toadas são espelhados a identidade e o imaginário do povo maiobeiro. Como se dá esse processo de criação das toadas?

MOCHEL: As toadas são feitas assim em um sonho, numa rodada de cerveja, roda conversando, alguém diz uma palavra, aí essa palavra já dá uma toada. As outras brincadeiras, os cantadores fazem alguma coisa errada, aí surge uma toada, se o boi, qualquer boi, de Maioba, Maracanã vão se apresentar, faz uma coisa errada, já surge uma toada. Daí que surgem as toadas.

NILCE HELENA: O boi da Maioba é um dos principais representantes do folclore popular maranhense. A que se atribui essa repercussão e aceitação por parte do público?

MOCHEL: Acho que até já expliquei lá frente, mas foi isso, uma jogada de marketing. Foi o presidente José Inaldo quando foi eleito, o pai deixou pra ele, o pai dele era João Calça Curta, e ele deixou a diretoria pra ele, então ele começou a trazer os ensaios do bumba lá da Maioba para o Centro aqui da cidade que nós chamamos assim né, isso até então não foi assim, nós fomos muito discriminados mas foi isso, uma... uma jogada de marketing. O presidente José Inaldo que teve a coragem de enfrentar a sociedade, o único boi que veio lá duma comunidade pobre, humilde, de pé no chão mesmo, que enfrentou a sociedade maranhense aqui no Centro. Como? Trazendo esse boi para ensaiar. Começamos a ensaiar no Aterro do Bacanga, quando dava 1h – isso começa meia noite – já tinha polícia que era para encerrar. Então foi muito trabalho, muito trabalho da diretoria e que hoje nós temos como resultado essa repercussão e aceitação por parte de todos os maranhenses e por que não dizer do Brasil e até do mundo!

NILCE HELENA: O que diferencia o boi da Maioba dos outros bois de sotaque de matraca?

MOCHEL: É o carisma, é... A Maioba é aconchegante, a Maioba tem um tchan que os outros não têm. Nós temos o nosso padrão próprio, mas também nós seguimos o ritmo do boi de matraca, porque o boi de matraca é diferenciado dos outros bois e o boi da Maioba é... Segue o padrão de um boi de matraca.

NILCE HELENA: Quanto às toadas, existe algum critério para a sua composição ou estas seguem apenas o ciclo e o ritual do folguedo?

MOCHEL: O critério é o seguinte: como falei é... Ele vem assim de repente, aparece, vem aí quem está lá começa a escrever a letra e depois passa para os demais ou para os cantadores, aí tem uma comissão lá que ver se essa toada deve ser cantada ou não, depois disso nós temos uma pessoa, professora de português, formada em Letras que é quem corrige os erros, porque você sabe numa mesa de cerveja ou então você sonhando ou pensando ou você vendo algum erro do contrário você pode escrever coisas que não deveria, então a professora formada em

Letras, em português, ela é quem arruma essas letras, e o ritmo é o nosso, a letra pode ser modificada, mas o ritmo, é o ritmo especial do boi da Maioba.

NILCE HELENA: E os temas livres – toadas de cordão – como são selecionados?

MOCHEL: Como eu falei, elas são selecionadas por um grupo, e esse grupo é a diretoria e mesmo pessoas que não fazem parte da diretoria, mas eles são ativos, eles entendem mais, e aí eles selecionam as toadas.

NILCE HELENA: O que levou você a fazer parte desse batalhão chamado boi da Maioba?

MOCHEL: Eu nasci na Maioba, me criei na Maioba, escutando toada, escutando pandeiro, matraca, onça. Meu pai participava desde pequeno e ele me ensinou bater pandeiro, matraca, só não sei puxar onça e isso tá no sangue. Temos os maiobeiros de coração que não nasceram na Maioba, mas que gostam da Maioba, maiobeiros de coração, e temos maiobeiros que nasceram na Maioba e que tem o sangue da Maioba, e que tem Maioba no coração.

NILCE HELENA: O que o boi da Maioba representa hoje para a comunidade da Maioba?

MOCHEL: Representa tudo o que você imagina e não imagina o boi da Maioba representa, porque tudo está em volta do boi da Maioba.

NILCE HELENA: Nas toadas de pique, percebemos uma certa ironia, num tom de provocação de um cantador com o outro em razão do boi que participa, por exemplo: Boi da Maioba com o boi de Maracanã, boi de Ribamar com o boi de Apicum, etc. Na realidade, existe uma rivalidade entre os grupos de bumba-meu-boi de matraca ou isso é apenas uma estratégia para chamar a atenção do público? Por quê?

MOCHEL: É só uma estratégia por que é como o Flamengo, Vasco, sabe, é uma torcida, então os cantadores tiram essas toadas de pique, mas a maioria dos cantadores são compadres, eles visitam um ao outro. Então isso é só mesmo para chamar a atenção do público, e que na hora que vê uma toada de pique, que fala de, por exemplo, Humberto que na hora do João Paulo não desfila perto da Maioba, isso aí dá uma toada e o público fica delirando.

NILCE HELENA: Qual o período de preparação para as apresentações do boi? Há um calendário específico? Como funciona?

MOCHEL: Então, esse período de preparação é como as escolas de samba do Rio de Janeiro, não para. E há um calendário específico, esse calendário é a partir de maio que nós já

começamos a apresentar em maio, e junho que é um momento especial, e funciona assim, a diretoria... um ajudando o outro, a comunidade. Aí chegando no dia do batizado, véspera de São João, você vê essa grandiosa apresentação e esse público maravilhoso que nos acompanha.

NILCE HELENA: O que mudou no boi da Maioba após a alta repercussão na mídia?

MOCHEL: Mudou muita coisa, muita coisa mudou, porque antigamente, começando por aí, não existia mulher no cordão, era só homem, não tinha índia, eles brincavam de pé no chão, e não tinha carro para transportar eles de um lugar para outro, eles andavam a pé com lamparina, era assim que se chamava, era lamparina. Então quando a mídia começou aí mudou tudo, você vê hoje nós temos um barracão pronto, e tem a igreja, tem lá a cozinha, e temos um outro terreno para fazer o segundo Viva.

NILCE HELENA: O que a mídia trouxe de positivo e/ou negativo para a brincadeira e para a comunidade da Maioba?

MOCHEL: De positivo ela trouxe tudo, modificação, trouxe pessoas de renome na sociedade, trouxe coisas boas, cursos assim pra comunidade que ela é pobre. Agora de ruim, é assim... Trouxe muita gente que às vezes a gente gostaria dele ser menor.

NILCE HELENA: Os brincantes recebem alguma ajuda de custo para participarem do boi da Maioba?

MOCHEL: Não, o boi da Maioba, ele não paga brincante nenhum, os personagens que são pagos são só os cantadores, que tem contrato com o boi da Maioba e que é um contrato bem gordo, mas os brincantes em si, eles brincam porque gostam, porque amam essa brincadeira. O que nós fazemos é ajudar quando precisa, a roupa é o boi que fornece, eles não têm roupa, é o boi que fornece as roupas pra eles brincarem e a alimentação no período. Às vezes um adoce, nós ajudamos, é um brincante ou alguém da família que falece, aí nós compramos o caixão, fazemos tudo isso.

NILCE HELENA: Existe algum tipo de seleção para a escolha dos brincantes? Qual?

MOCHEL: Não, o boi de matraca é diferente do boi de orquestra que tem uma seleção. O boi de matraca o que nós fazemos hoje, como eu tomo conta das índias, então eu começo a fazer assim, não é uma seleção, mas é uma conversa com uma, com outra, “olha minha filha tu tá

muito forte, vai emagrecer um pouquinho, quando tu emagrecer tu volta, tua vaga está aqui”. Então é isso.

NILCE HELENA: Nas apresentações dos grupos de bumba-boi nos arraiais, notamos que o auto já não é encenado. No caso específico do boi da Maioba, por que isso acontece? Isso não faz com que se perca um pouco da tradição?

MOCHEL: Acontece porque nós temos muitos locais para se apresentar, então se nós formos, e não é que seja perca de tempo, mas se nós formos fazer esse auto do boi, nós vamos chegar atrasados no outro terreiro por isso que nós fazemos quando as pessoas exigem.

NILCE HELENA: Com o passar do tempo, vê-se que o bumba-meu-boi vem inovando cada vez mais em suas coreografias, danças e até no calendário de ensaios, batismo e matança. O boi da Maioba continua mantendo a sua tradição como boi de matraca ou algumas inovações foram feitas ao longo dos anos?

MOCHEL: Sim, inclusive nós temos um CD onde foi gravado o auto do boi. Também só um que nós temos, isso realmente faz a diferença. Mas nas casas em que as pessoas exigem que o boi apresente o auto, ele é feito normalmente. Olha, sobre o ensaio houve inovação. antigamente o ensaio do boi começava 13 de maio. Hoje não, ele começa às vezes sábado de aleluia, que também foi uma inovação. Esse ano começamos a ensaiar antes do sábado de aleluia. Às vezes nós fazemos 14, 16, 18 ensaios até chegar o dia do batizado, e o calendário da Maioba é cheio. Nós viajamos para o interior, nós já fomos para Santa Catarina, temos viagem marcada pra São Paulo, temos também para o exterior, mas só que a sociedade, os políticos não ajudam, então para nós fazermos uma viagem dessa o boi tem que arcar com todas as despesas. Tem um ou outro político que nos ajudam. Agora mesmo nós fomos para um interior do Maranhão, Cajapió, e o prefeito doou os ônibus, mas o resto foi pago pelo boi da Maioba.

NILCE HELENA: Como está o boi da Maioba hoje como batalhão pesado em relação à tradição do bumba-boi maranhense?

MOCHEL: Ele tá bem na mídia, mas financeiramente não.

NILCE HELENA: Sabemos que o bumba-meu-boi era visto como uma ameaça à ordem do sentido de civilização, chegando até a ser proibida as suas apresentações. No entanto, hoje ele é valorizado como símbolo de identidade do povo maranhense. Em sua opinião, a que se deve essa mudança tão radical?

MOCHEL: Essas mudanças foram a ousadia que os presidentes tiveram porque se não fosse isso não teria tido essa mudança.

NILCE HELENA: Fale um pouco de sua experiência como compositor e cantador do boi da Maioba.

MOCHEL: Eu sou Maria de Nazaré Mochel, diretora do boi da Maioba. A Maioba pra mim é uma segunda família que Deus me deu porque eu nasci na Maioba, sou filha de maiobeiro tanto de parte pai quanto de parte de mãe. Meu pai era que frequentava o bumba-boi da Maioba depois que Deus levou meu pai, levou minha mãe eu assumi esse lugar. Hoje faço parte da diretoria e me sinto bem. É uma família como todas as famílias. Tem a parte ruim, tem a parte boa, tem briga, mas nós temos mais alegrias do que tristeza. Nós levamos a vida de dezembro a agosto nesse bumba-boi.

ANEXO A - Fotos do Bumba Boi da Maioba

Temporada Pré-Junina do Bumba Boi da Maioba.

Foto 01: *Adereços do Bumba Boi da Maioba*

Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 02: *O Cantador do Bumba Boi da Maioba*

Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 03: *Caboclo de Fita do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 04: *Caboclos de Pena do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 05: *Índias do Bumba Boi da Maioba*



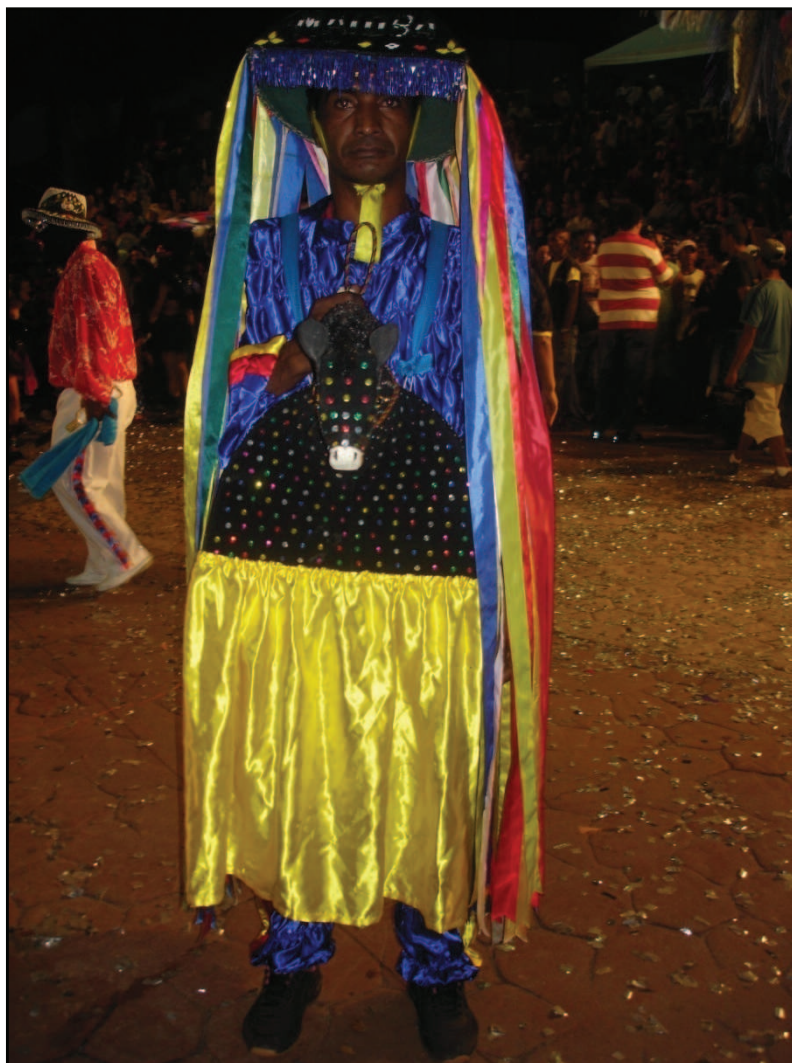
Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 06: *Miolo do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 07: *A Burrinha do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 08: *Mãe Catirina do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 09: *Pai Francisco do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 10: *Os Panderões do Bumba Boi da Maioba*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 11: *Os Novos Talentos do Bumba Boi da Maioba – Marcos & Samuel*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

O Batismo do Bumba Boi da Maioba

Foto 11: *À Espera do Batismo*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 12: *A Bênção*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 13: *O Batismo, propriamente dito*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Festa da Morte do Bumba Boi da Maioba

Foto 14: *À Espera da Morte*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 15: *Fugindo da Morte*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 16: *Vaqueiro*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 17: *O palhaço*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 18: *O Laço*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Foto 19: *O Mourão*



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.



Fonte: SANTOS, Nilce Helena Marques dos.

Santos, Nilce Helena Marques dos

A identidade discursiva das toadas do bumba-meu-boi da
Maioba / Nilce Helena Marques dos Santos. – Fortaleza, 2009.

181 f.

Impresso por computador (Fotocópia)

Orientador: Nelson Barros da Costa

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará,
Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2009.

1. Cultura popular-Maranhão-Prática discursiva. 2. Bumba-
meu-boi-Maioba-Identidade. 3. Canção. 4. Toada. I. Título.

CDU 81'42:394.2(812.1)

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)