



RITUAIS DO BOI NOS ESPAÇOS DA
ORALIDADE E DA ESCRITA

ENELITA DE SOUSA FREITAS

EdUfba
Editora da Universidade do Estado do Bahia

RITUAIS DO BOI NOS ESPAÇOS
DA ORALIDADE E DA ESCRITA



Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Lourivaldo Valentim da Silva
Reitor

Maria Nadja Nunes Bittencourt
Diretora da Editora

Conselho Editorial

Atson Carlos de Souza Fernandes
Jose Bites de Carvalho
José Cláudio Rocha
Liege Maria Sitja Fornari
Ligia Pellon de Lima Bulhões
Luiz Carlos dos Santos
Narcimária do Patrocínio Luz
Sandra Regina Soares
Wilson Roberto de Mattos

Suplentes

Diego Gervásio Frías Suarez
Gilmar Ferreira Alves
Juracy Marques dos Santos
Leliana de Souza
Mariângela Vieira Lopes
Miguel Cerqueira dos Santos
Valdélío Santos Silva

ENELITA DE SOUSA FREITAS

RITUAIS DO BOI NOS ESPAÇOS
DA ORALIDADE E DA ESCRITA

EDUNEB

Salvador

2013

© 2011 Autora

Direitos para esta edição cedidos à Editora da Universidade do Estado da Bahia.

Esta editora adota o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.

Proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica,
resumida ou modificada, em Língua Portuguesa ou qualquer outro idioma.

Depósito Legal na Biblioteca Nacional.

Impresso no Brasil em 2013.

Ficha Técnica

Coordenação Editorial

Ricardo Baroud

Coordenação de Design

Sidney Silva

Produção Editorial

CVY - Consultoria e Empreendimentos Ltda

Ficha Catalográfica - Sistema de Bibliotecas da UNEB

Freitas, Enelita de Sousa

Rituais do boi nos espaços da oralidade e da escrita / Enelita de
Sousa Freitas. – Salvador: EDUNEB, 2013.

145p.

ISBN 9788578871956

Inclui referências.

1. Bumba meu boi - Brasil. 2. Folclore - Maranhão. 3. Danças
folclóricas brasileiras. 4. Oralidade - Aspectos sociais. 5. Escrita.

CDD: 398.0981



Editora da Universidade do Estado da Bahia - EDUNEB

Rua Silveira Martins, 2555 - Cabula

41150-000 - Salvador - Bahia - Brasil - Fone: +55 71 3117-5342

eduneb.editora@gmail.com - editora@listas.uneb.br - www.eduneb.uneb.br

À memória de minha mãe.

Sumário

Prefácio	9
Apresentação	15
Narrativa e Ritual – Espaços do Imaginário	19
Narrativa e Ritual: o caso do Bumba Meu Boi	25
Sobre as origens	25
Um Encontro com o Bumba Meu Boi Maranhão	29
Como se conta a história	34
De pessoas e personagens	49
Indumentária e coreografias: a comunicação pelo corpo	37
O trânsito dos personagens no espaço e no tempo da narrativa	53
Dos ensaios ao batismo do boi	57
Tempo de brincar	60
Tempo de morrer	63
Agregando diferenças entre os grupos	67
Um breve (re)encontro com o boi janeiro	72

Capturando o Boi	75
Entre vaqueiros e cantadores – as gestas de gado	75
Espaços de atuação dos personagens	79
Mito e história: um ponto de tensão	86
Para além do espaço físico	88
A Penetração Da Oralidade Na Narrativa Canonizada	101
As relações sociais nos (des)caminhos da narrativa	101
Roupas e registros	111
As configurações do herói entre o mito e a história	114
Nas frestas da escrita – a penetração da oralidade	127
As Narrativas como Espaços de Relações	133
Referências	141

Prefácio

Ao reler o texto de Enelita de Sousa Freitas, algum tempo após o período de orientação da dissertação de Mestrado, que lhe deu origem, ocorreu-me a definição de espaço cultural adotada por Garretón (2003, p. 35, tradução livre): “[...] o espaço cultural é um espaço de espaços: é múltiplo, não só porque há muitos espaços territoriais e muitos campos ou âmbitos, mas também porque, por sua vez, há muitos circuitos”¹

Tal definição parece dar conta do jogo descrito pela autora do livro *Rituais do boi nos Espaços da Oralidade e da Escrita*, tanto no nível da produção dos textos objeto de análise, como na construção de sua leitura. Analisando o *Bumba meu boi* como se apresenta no Maranhão, ao lado de uma narrativa de cordel – *O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*, de José Bernardo da Silva e Luiz da Costa Pinheiro – e do romance

1 [...] el espacio cultural es un espacio de espacios: es múltiple, no solo porque hay muchos espacios territoriales y muchos campos o âmbitos, sino también porque a su vez hay muchos circuitos. (GARRETÓN, Manuel Antonio. *Cultura y espacio cultural en el mundo globalizado*. In: GARRETÓN, Manuel Antonio (Coord.). *El espacio cultural latinoamericano: bases para una política cultural de integración*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 35).

O Sertanejo, de José de Alencar, Enelita Freitas constrói, ela mesma, uma rede intertextual, evidenciando a interpenetração de produtos culturais de contextos diversos.

Assim como o ritual faz-se espaço de reatualização do mito, as narrativas analisadas também podem ser vistas como encenações de um ritual em todo o seu aparato e complexidade, já que envolvem sujeitos vários. Entre tais sujeitos, encontra-se o leitor, que participa do processo, como espectador, dançante, crítico, enfim como personagem de um ritual.

Em primeiro lugar, a autora faz um histórico do Bumba-meu-boi, e, descrevendo diferentes modalidades, situa suas manifestações no tempo e no espaço, o que significa uma importante contribuição para os estudos desse tipo de produção cultural no Brasil. Ao lado disso, analisa o ritual do Boi como uma narrativa, dando conta do movimento performático que o anima: as roupas, os ritmos, os movimentos corporais e outros elementos do *mise-en-scène*, os quais são cuidadosamente analisados, sob a luz do conceito de oralidade como espaço de *movência* e interação. Diz a autora: “Como o couro do boi, a cada ano o tecido textual se recompõe pela força do imaginário, gerando uma atmosfera de encantamento, que toma conta do sentimento coletivo.”

O trabalho com o enunciado das histórias representadas/contadas nas ruas do Maranhão deixa entrever uma relação entre texto e contexto, na medida em que à partilha do boi morto corresponde a partilha do folguedo, como bem expressa D. Guiomar, uma das responsáveis pela representação do Boi-janeiro: “a brincadeira deve ser repartida, pois é de todos”. À maneira de um ritual antropofágico, o povo come o boi morto no âmbito da história e comunga a festa no momento da encenação do rito.

Da mesma forma, a autora mostra como a festa popular se deixa atravessar pelas manifestações midiáticas assim como as incorpora em sua organização e difusão, nas necessárias adaptações à transmissão pela TV, ou na venda de CDs e DVDs com gravações dos espetáculos. Dessa forma, o contexto de produção, circulação e consumo da manifestação cultural é delineado pela autora, que, criticamente, desvela assimétricas relações de poder, que aí se inserem.

Espaço de muitos espaços, o ritual do boi penetra em outras manifestações populares, como no cordel, que conta a história do cavaleiro Genésio, analisado por Enelita. Observando as relações entre mito e história, analisa-se o trânsito do herói, em sua perseguição ao boi, cuja derrota lhe confere o direito de se casar com a filha do patrão. A força ctônica representada pelo cavalo é incorporada pelo cavaleiro, que, magicamente, supera seu lugar social através do casamento. Também aí, a autora, descrevendo o ritual da narrativa – o papel das vestimentas, dos costumes e crenças – aponta as contradições sociais mascaradas.

Por último, toma como objeto de análise um exemplar da literatura canonizada, examinando como se dá a apropriação da história do boi na narrativa de Alencar. Mostra, então, como a escrita, regida pelo predomínio da história sobre o mito, exerce um tipo de controle sobre a oralidade, já que o boi não morre e não pode ser partilhado. Por outro lado, a tentativa de apagamento do mito popular está a serviço de um outro mito, o da origem nacional, já que o que se pretende é “fundar a nacionalidade através do discurso”. Também aí, a autora estabelece o jogo entre enunciado e enunciação, e, associando o texto ao contexto da produção e da recepção, descreve “as vestes da escrita para o herói popular”, que, no caso, não logra casar-se com a filha do patrão.

As repetições próprias das manifestações populares encarnam-se nas repetições de elementos das narrativas, em sua dinâmica entre o oral e o escrito. Observa-se, então, sua força de penetração, seu trânsito por esferas distantes no tempo e no espaço.

O que Enelita mostra em seu trabalho ilustra o conceito de cultura como “espaço estratégico de tensões que desgarram e recompõem o ‘estar juntos’”, estudado por Jesús Martin Barbero, tomando-se como referência o contexto da globalização. Na verdade, como realça o autor, observa-se a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das “experiências e das memórias”, a partir das quais “não só se resiste, mas também se negocia e interage” com a globalização.²

Entre o sagrado e o profano, entre o popular e o canônico, entre o oral e o escrito, circula o texto escrito por Enelita Freitas, sobre manifestações culturais diversas, que têm como denominador comum a figura do boi. O termo *movência*, associado ao de *sabença*, cunhado por Mário de Andrade, descreve bem esse processo de interação cultural, em que os limites são fluidos, na medida em que portas se abrem a cada sala, como em um labirinto em que vale a pena transitar. Descrevendo o labirinto, não como aquele de que

2 En la sociedad globalizada a cultura emerge como el espacio estratégico de las tensiones que desgarran y recomponen el ‘estar juntos’, los nuevos sentidos que adquiere o lazo social, y también como lugar de anudamiento y hibridación de todas sus manifestaciones: religiosas, étnicas, estéticas, políticas, sexuales. De ahí que sea desde la diversidad cultural de las historias y los territorios, de las experiencias y las memorias, desde donde no solo se resiste sino se negocia e interactúa con la globalización, y desde donde se acabará por transformarla. (BARBERO, Jesús Martin. Globalización y integración desde la perspectiva cultural. In: VALCÁRCEL, Javier Lasarte (Coord.). Territorios intelectuales: pensamiento y cultura en América Latina. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2001. p. 39).

se precisa sair seguindo o fio de Ariadne, mas como lugar da dança dos gêranos, explorado prazerosamente por rapazes e moças, diz Arlindo Machado: “A beleza e a astúcia da estrutura do labirinto estão na multiplicação das possibilidades e na vivência dos tempos e espaços simultâneos”.³

É essa multiplicação de possibilidades explorada pela autora deste livro que convida o leitor a, seguindo a brincadeira do boi, abrir outras portas desse lugar de muitos lugares, que é o processo hipertextual da leitura/escrita.

Ivete Lara Camargos Walty

Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCMinas.

3 MACHADO, Arlindo. Hiperídia: o labirinto como metáfora. In: DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 151.

Apresentação

Rituais do Boi nos Espaços da Oralidade e da Escrita trata dos rituais do boi mostrando relações entre mito, rito e literatura, como formas atravessadas pelo imaginário social, incorporadas pelo oral e pelo escrito.

A oralidade pode se fazer presente no texto escrito, não só por suas marcas discursivas, mas também, e, principalmente, por meio de estratégias que fazem ressoar no texto a voz de uma tradição oral. Tais estratégias podem ser verificadas na organização textual, marcada pela dinamicidade, pela interatividade, pelo jogo de transformações, que se dá tanto no enunciado como na enunciação: a interpenetração de espaços e tempos, a recorrência das metamorfoses, dentre outras. É possível ainda (quando se trata do texto canônico) depreender do texto escrito a influência da oralidade, não com uma presença livre e democrática, mas controlada pelo poder da escrita.

Essas relações norteiam este estudo, o qual investiga o ritual na narrativa, a narrativa do ritual e o ritual da narrativa. Para isso são analisados o auto do Bumba meu boi, a história do Boi Mandingueiro e o Cavallo Misterioso, de José Bernardo

da Silva e Luiz da Costa Pinheiro⁴, e o romance *O Sertanejo*, de José de Alencar, textos esses que, reunindo elementos que me possibilitaram discutir o tema ligando-o à realidade socioeconômica do Nordeste brasileiro, favoreceram a identificação dos espaços físicos, sociais e míticos no contexto histórico da região.

No percurso da análise das três narrativas verifica-se uma tentativa de compreender a prática da oralidade na cultura popular, como representação do imaginário. Vale ressaltar que a oralidade não se reduz à fala, pois ela se manifesta também por meio de outros significantes, como os gestos, a dança, as roupas, o ritmo, os quais concorrem para a atribuição de significados ao ritual.

Na primeira parte deste livro, apresento uma análise do auto do *Bumba meu boi* do Maranhão, folguedo que, embora se ache espalhado por todo o território brasileiro, apresentando inúmeras versões, é neste Estado onde tem destaque especial e se realiza com maior efervescência.

Na segunda parte, é analisada a história do *O Boi Mandingueiro* e o *Cavalo Misterioso*. Nela, Genésio é um herói que tem seu mundo permeado de magia e encantamento e seu heroísmo deve-se às forças sobrenaturais. O estudo desse aspecto aponta uma diferença entre essa narrativa e outras do chamado “ciclo do boi”, bem como o episódio da captura do boi, narrado em *O Sertanejo*. Coube-me, na análise da primeira narrativa, desenvolver um estudo dessa relação com o mundo sobrenatural, desenhando a performance do herói mítico ao lado de animais miraculosos.

4 Embora Nascimento (1986) atribua a autoria dessa história somente a José Bernardo da Silva, em LOPES (1994), as cópias das capas mostram a participação de Luiz da Costa Pinheiro, como autor do 2º volume. Como o texto está nesta segunda referência, optei por considerar os nomes dos dois autores.

A terceira parte analisa o ritual do boi no romance *O Sertanejo*, discutindo as marcas da oralidade no texto canônico, a partir da apropriação da poesia popular, bem como as relações existentes entre essa narrativa e as outras duas anteriormente analisadas, evidenciando aspectos como as configurações do herói, as relações entre o mito e a história e entre oralidade e escrita.

Rituais do Boi nos Espaços da Oralidade e da Escrita apresenta, portanto, um estudo da presença do boi na cultura popular e no romance alencariano, discutindo os vários aspectos detectados na construção das narrativas.

Narrativa e Ritual – Espaços do Imaginário

É marcante a presença do boi no imaginário de várias regiões do mundo, constituindo velhas tradições. Dotado de significado místico, o boi é símbolo de bondade e de calma. Animal sagrado entre os gregos, muitas vezes imolado em sacrifício, era consagrado a certos deuses como Apolo. É respeitado em toda a Ásia Oriental. Na África do Norte, seu sacrifício está ligado aos ritos de lavoura e fecundação da terra e, na China antiga, à renovação da natureza. São muitas as representações do boi em todo o mundo, o que nos torna possível afirmar que ele está presente na mitologia clássica e na religiosidade popular de vários países dos cinco continentes, ligado também aos períodos sazonais.

No Brasil, o boi aparece em várias manifestações culturais, sendo tema de cantigas, brincadeiras, danças, representações dramáticas, rodeios e vaquejadas.

No Nordeste brasileiro, o boi representa um ciclo econômico – o ciclo do gado. A pecuária aí se desenvolveu com tal importância que se tornou fator determinante das características sociais e humanas da região. Como o rebanho bovino sempre se destacou entre os demais (ovino e caprino),

o boi tem dupla importância na cultura nordestina: animal doméstico, símbolo de mansidão, servindo, vivo ou depois de morto, como fonte de riqueza e subsistência do homem; fera violenta, selvagem e livre, motivo de lazer e glória do sertanejo, possibilitando a este tornar-se célebre pela sua coragem e força, tanto no plano real, como nas manifestações culturais.

Pela sua importância, o boi é personagem de muitas narrativas da literatura popular, chegando a denominar um ciclo na literatura de cordel: o ciclo do boi. Isso me motivou a estudar algumas narrativas (inclusive uma canônica), analisando a presença do boi em diferentes espaços textuais.

O estudo de narrativas populares, por possibilitar uma investigação das práticas sociais, é hoje objeto de estudos da chamada Nova História, cuja preocupação não está voltada apenas para acontecimentos ocorridos no continuum de um tempo linear e irreversível, a que se liga o conceito tradicional de história. Através da exploração de produções culturais de determinados grupos, a Nova História leva em consideração a existência de um tempo descontínuo, que abarca também o tempo mítico e seu aspecto de circularidade.

O mito é atemporal, a-histórico, pois se situa num “supratempo” que permite um regresso cíclico não registrado na memória histórica, que o homem arcaico se recusa a valorizar. Caprettini (1985) mostra o reconhecimento do termo *mythos* no discurso de Platão, que usa o mito para discorrer sobre o que considera ser a verdade e vale-se dele para demonstrar seus pensamentos. Ao recorrer à narração mitológica, Platão não a sacraliza, mas mostra sua importância como uma estrutura capaz de traduzir significados mais complexos, estando, desse modo, a serviço do *logos*. O mito não é menos racional que o *logos*, uma vez que está ligado ao conhecimento e, a despeito de sua atemporalidade, dá suporte à história.

A narrativa mítica tem, portanto, função relevante na organização social. Codificando as práticas e as crenças de um grupo, o mito constitui-se num discurso, o qual se mostra por si próprio, manifestando-se como metalinguagem. O povo, a exemplo das sociedades arcaicas, sente necessidade da renovação periódica da vida, recriando-a através das práticas memorialísticas, que eliminam a distância entre o presente e o passado, e, graças à memória mítica, é possível manter a tradição. A regeneração da vida através do retorno aos gestos paradigmáticos acontece com a celebração dos rituais. Desse modo é possível falar de uma interação entre o mito e o rito já pensada por estudiosos do assunto como ELIADE, que, em *O Mito do Eterno Retorno* (1985), mostra que os ritos atualizam uma narrativa mítica.

Desse modo, o discurso mítico é reativado por meio do ritual, cuja significação provém de percepções auditivas (música, canto) e visuais (roupas, gestos, dança). Esses elementos têm valor significante na enunciação de uma linguagem poética, e tanto o rito como o mito estão ligados à idéia da comunicação oral.

De qualquer forma, narrativa e ritual integram a linguagem do imaginário social. Este, por sua vez, revela o jogo das estruturas sociais, dele derivando uma considerável força, forjadora de sentidos e capaz de afirmar a identidade de um povo, que quer se compreender como coletividade nas suas relações com o mundo, buscando, para isso, responder às indagações sobre essa sua identidade.

Enriquez (1974), baseando-se na psicanálise, estuda o imaginário como uma instância ligada a experiências relacionadas com a expressão do desejo. Nesse caso o imaginário está a serviço do “princípio do prazer”, visando à

satisfação das necessidades e à solução dos conflitos pessoais e coletivos. Por outro lado, está também a serviço do “princípio da realidade”, servindo à manutenção do status quo. Não deve, portanto, ser visto apenas por um aspecto. É forma de engodo, mas deve ser considerado também pelo seu lado dinâmico, responsável pela realização de projetos que transformam o sonho em realidade.

Patlagean (1990) mostra a visão da Nova História sobre o imaginário, à luz da qual os mitos e os ritos, a religiosidade, a crença nas feiticeiras associada ao Diabo, e as manifestações da cultura popular constituem um sistema de representações importante para estudos contemporâneos.

Qualquer conceito de imaginário, elaborado à luz de estudos sociológicos, psicanalíticos, antropológicos ou da chamada Nova História, confirma sua importância no terreno das relações sociais, pois através das representações de si mesmas, as sociedades constroem seu discurso e tentam definir sua identidade. Desse modo, o imaginário atua como mola propulsora do mecanismo social, penetrando em todas as classes e instaurando novas ordens do discurso.

Através de narrativas, das artes, do canto e da dança (concretizações do imaginário), os grupos reivindicam um lugar de fala e assim, mantêm vivas suas tradições, num constante enfrentamento das organizações, que buscam o controle desse imaginário, o qual atua contra os vários “espedaçamentos”, encontrando sempre um espaço, ainda que uma pequena fresta, para fazer acontecer o sonho.

Paradoxalmente, o imaginário tem a força de separar e de integrar, pois, ao criar os mitos e representá-los por meio dos ritos, ele se materializa, revelando crenças, costumes, enfim, o complexo modo de ser de cada grupo. É importante

considerar a força dessas manifestações na definição do espaço e dos papéis que cada indivíduo ou grupo desempenha na sociedade, onde, por meio de suas representações simbólicas, o imaginário social ocupa um espaço, ora como elemento de integração social e como meio de preservação e autoafirmação de culturas, ora como forma de enfrentamento à ordem estabelecida.

Narrativa e Ritual: o caso do Bumba Meu Boi

Meu boi fugiu
Não sei qual foi a razão
Depois de arrombar a cerca
Se abalou pelo sertão
Sumiu no mundo
Foi dançar no Maranhão.
(Pereira da Viola e João Evangelista Rodrigues)

Sobre as origens

Muito pouco se pode afirmar quanto às origens do Bumba meu boi. Por se tratar de uma prática oral, não existem arquivos nem documentação sistemática, que identifiquem o espaço e o tempo do surgimento do folguedo.

No Brasil, a brincadeira com o Boi já conta mais de cem anos e está ligada a festejos religiosos do Natal e festa de Reis, com exceção da Região Norte, onde o ritual é praticado por ocasião das festas de São João. No caso do Bumba meu boi maranhense, embora o Maranhão esteja situado no Nordeste,

o período dos festejos é o mesmo da região Norte. Naquele Estado a festa acontece também no mês de junho, durante as festas de São João e São Pedro, estendendo-se a São Marçal, cujo dia se comemora em 30 de junho.

Ressalvando-se as questões relativas às datas, pode-se afirmar que do Boi de mamão em Santa Catarina ao Boi bumbá de Parintins (Amazonas), a festa do Boi tem extensão nacional. Respeitadas as variantes que ocorrem por força de fatores socioculturais, peculiares a cada Estado ou região, o Bumba meu boi está vivo, colorido e palpitante em vários pontos do país, repetindo-se no Nordeste, a cada ano, com mais vigor. De uma região para outra muda a denominação do Boi (Boi Calemba, Boi Duro, Boi de Reis, Reis do Boi etc.) e identificam-se variações quanto ao processo de elaboração e forma de apresentação da dança e do auto. Alteram-se o rol dos personagens, os instrumentos, a indumentária dos brincantes, mas, a despeito das alterações, o folguedo não perde seu caráter de tradição da cultura popular e, graças à considerável dinâmica de adaptação pode garantir sua permanência nos diferentes espaços e sua sobrevivência no tempo, adaptando-se também a algumas exigências da modernidade.

Cascudo (1984) define a expressão bumba meu boi como um hibridismo, explicando que bumba é congolês e significa pancada, golpe, batida, traduzindo-a como “bate meu boi”. Ele vê o Bumba-meu-boi como uma possível reminiscência das Tourinhas de Portugal. Apesar de não se encontrar nenhuma referência à Tourinha brasileira, Cascudo fala de semelhança no tocante à idéia de fazer o boi dançar, arremessando contra os falsos toureiros, substituídos, no Brasil, pelos vaqueiros negros ou caboclos. É, segundo este folclorista, a hipótese mais viável da origem da brincadeira, embora não haja comprovação.

Apesar dessa relação, Cascudo ressalta a brasilidade do Bumba meu boi, afirmando-o como identidade nacional.

Muitas são as discussões a respeito das influências de culturas estrangeiras sobre o Bumba meu boi. Mário de Andrade (apud LOPEZ, 1972) não nega as influências estrangeiras e vê analogias entre o culto do boi e o rito de vegetação, ligados à antiga mitologia grega e afirma que as influências estrangeiras devem ser vistas em conjunto: as festas portuguesas de Natal e da primavera associadas às práticas totêmicas do índio e do negro. Sem dúvida, essa agregação de culturas observada por Mário de Andrade é visível no Bumba meu boi. À construção híbrida do termo, definido por Cascudo, corresponde o hibridismo da brincadeira, que é um misto das culturas negra, indígena e européia, como se pode notar pelos instrumentos predominantes em cada sotaque, pelo compasso da dança e pela indumentária. Desse modo, usando a terminologia atual, parece viável falar de uma relação do multiculturalismo do Bumba meu boi com o multiculturalismo do povo brasileiro, e assim poder considerá-lo como uma produção cultural do Brasil.

Um Encontro com o Bumba Meu Boi do Maranhão

Indiscutivelmente, o Nordeste é considerado a área de formação e desenvolvimento dessa manifestação, sendo esta região responsável pela disseminação do folguedo para as demais regiões do país. O Bumba meu boi do Nordeste é, pois, o modelo para as festas populares do ciclo do Boi no Brasil.

Como parte essencial das festas juninas do Maranhão, as quais giram em torno das figuras dos santos já mencionados, o Bumba meu boi reúne componentes profanos e religiosos, num misto de fé e de prazer. Além do que se registra em obras sobre o assunto, tive a oportunidade de ouvir pessoas diretamente ligadas a grupos de Boi, quando, em junho de 1999, estive no Maranhão. Devido ao barulho da festa não me foi possível gravar o que ouvi de D. Matilde, do Boi Brilho da Sociedade, de Cururupu. Quando lhe perguntei sobre o significado da brincadeira, ela me respondeu: - “É quase uma missão”. Ela mesma fez questão de dizer que o Boi se resumia numa só palavra: “tudo”. Brincar Boi no Maranhão é coisa séria.

Segundo Lima (1996), o brincante e dono de Boi, Laurentino, estando à beira da morte, entregou o Boi, já decadente e com apenas 12 brincantes, a D. Terezinha Jansen, sua comadre, dizendo: “Não venda, não dê, não empreste. Se a senhora não quiser, toque fogo!” D. Terezinha confirma essa entrega numa fala feita por ocasião da gravação do auto. Ela assumiu o Boi e, honrando a promessa feita ao moribundo, dedica o maior carinho ao Boi da Fé-em-Deus, que sobreviveu e conta, atualmente, com um número muito maior de brincantes. Em uma rápida entrevista que me foi concedida à chegada do Boi, D. Terezinha disse: “Para mim, o Bumba-meu-boi representa muito, porque é a nossa cultura, é a cultura popular do Maranhão.” Era notório o brilho nos seus olhos, os cuidados com o iniciar da brincadeira e a satisfação ao ver a evolução do grupo.

O folguedo do Boi tem um caráter místico, não sendo considerado pelos participantes como simples brincadeira. Geralmente um Boi é organizado quando alguém quer pedir uma graça ao Santo ou agradecer-lhe por uma graça alcançada. Esse é o chamado “Boi de promessa”. Compreende-se, desse modo, que o Boi tem um valor muito grande na tradição popular, não só como folguedo, mas também como um meio para se chegar até o Santo. A fala do senhor João Batista da Silva mostra a dimensão de fé que é dada à brincadeira:

[...] e quando entra o mês de maio, o santo começa a me cobrar. Eu sinto que eu sonho com ele toda noite, quando entra o mês de maio, ele me pedindo pra mim brincar, então eu não posso deixar. Acho que eu sou um devoto dele. (Texto do auto do Boi da Fé-em-Deus)

A ligação entre São João e o Boi tem sua origem numa lenda que, ao lado do auto e da dança, define a marca do folguedo como produto cultural, determinando, assim, o seu lugar de fala. Mantendo-se no anonimato, como convém às narrativas dessa espécie, a lenda conserva-se na memória social e tem como veículo de sua circulação a oralidade. Assim a lenda de São João rompe as barreiras do tempo e continua alimentando o imaginário do povo maranhense, dando sustentação ao universo simbólico do Bumba meu boi, ao estabelecer a ponte entre o mundo material e o mundo sagrado. Azevedo Neto fala da lenda como justificativa de fazer-se um Boi como pagamento de promessas a São João. Assim a registra:

São João tinha um boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico boi preto de raro saber: a dança. Se posto na roda, em noites de festa, gira-girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de aniversário. E gente chegava e gente juntava para ver o boizinho de couro enfeitado gira-girando no aniversário do Santo: o instante mais rico da festa. O momento esperado. O momento aguardado. O momento guardado na saudade do Santo.

- Até para o ano!

O boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antônio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda. E cantavam a licença.

- Pra que a licença? Entra, meu boi. Dança, meu boi, ao som do bumbo. Bumba, meu boi!

E o boi alegrava a noite do Santo.

- João, me empresta teu boi? Meu aniversário tem festa, tem fogo e fogueira, tem foguete e sorriso, mas onde o boi de couro enfeitado? Onde o boi de raro dançar? empresta, João, o teu boi.

E o rico boizinho, envolto em cuidados, foi levado a dançar, a vinte e nove de junho, na casa de Pedro.

- Pedro, me empresta o boi de João? Ele nem precisa saber. Na alvorada eu devolvo.

E envolto em segredos, o boi foi levado a dançar na casa do santo Marçal.

Ah, Marçal! Ah, Marçal! Por que não previste quantos convidados terias? Por que não fizeram as comidas precisas? Por que não avisaste aos teus cozinheiros que o boizinho de couro enfeitado só veio dançar?

Uma faca, um instante e o couro enfeitado esticado nas varas.

João muito triste. João coitadinho. João sem seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber: a dança.

- *Não quero outro boi!*

Antônio – e muitas pessoas – preparam novos bois e levam até a casa do triste João. Mas João – bom santo – apenas assiste, apenas sorri.

- *Não quero mais boi.*

E levam os outros boizinhos até o velho Pedro e até São Marçal. Só pra que eles vejam que foi feito um boi bem bonito, mas que o triste João ainda não quis.

São João não quer outro boi. Só haveria de querer se fosse seu rico boi preto, de couro enfeitado e de raro saber. (AZEVEDO NETO, 1997, p. 67-68)

Além da relação com essa lenda, o Bumba meu boi corresponde ao sebastianismo, mito que melhor representa o messianismo brasileiro. Segundo a lenda, o rei D. Sebastião, desaparecido na batalha de Alcácer-Quibir, aparece na praia dos Lençóis, entre os municípios de Cururupu e Turiaçu, no Maranhão, sob a forma de um touro coberto de pedras preciosas, com uma brilhante estrela na testa e chifres de ouro. Acredita-se que quem ferir o touro na testa quebrará o encanto e verá aparecer El-Rei D. Sebastião. Pelas semelhanças entre o boi apresentado no folguedo e esse descrito na lenda, é possível afirmar que há relações entre o sebastianismo e o Boi maranhense. O boi com chifres de ouro aparece também na história do boi Mandingueiro: “Um touro preto e pontudo/com as pontas amarelas” (SILVA; PINHEIRO, 1994, v. 1, p. 7). A lenda de São João apresenta um boi que é morto na casa de São Marçal, à semelhança do roubo dos bois de Apolo, feito por Hermes. Todos eles guardam relações com os chifres dourados dos bois do Sol, arquétipo repetido nesses rituais.

Alguns estudiosos do assunto, como Marques (1999), afirmam que o Bumba meu boi foi criado pelos escravos nas fazendas do Nordeste, servindo como um meio de comunicação oral da classe subalterna. A brincadeira já era povoada por elementos do imaginário da época, imaginário este que vai

sendo atravessado por outros elementos, numa dinâmica que é peculiar à tradição oral. O auto, segundo Marques (1999, p. 57), “torna-se uma sátira ao patriarcalismo escravista” e, como produção cultural das classes populares, reflete as condições sociais vividas pelos negros e índios, vítimas da opressão e da submissão decorrentes do poder de mando dos senhores. As diferentes personagens que compõem a narrativa representam esse jogo de oposição das classes sociais.

Como se conta a história

Liberto de pressões e sem se curvar a normas e fórmulas, o texto oral sofre modificações no decorrer do tempo e de um espaço para outro, não se estatizando em uma só forma, como é o caso da escrita. Tanto por essa liberdade, como pela mudança de narrador, caracteriza-se como um texto movente, dotado de variantes que se situam além do espaço e do tempo, num “movimento perpétuo feito de colisões, de interferências, de transformações, de trocas e de rupturas” (ZUMTHOR, 1993, p. 150).

Enquadrada nesse tipo de texto, a narrativa do auto do Bumba meu boi vem sendo transmitida por mais de um século, de geração a geração, em várias versões, capazes de conferir ao texto uma dinamicidade que possibilita maior adesão ao grupo.

A maioria dessas versões tem como ponto comum o desejo de Catirina, esposa do negro Chico, a qual, estando grávida, quer comer a língua do boi bonito, o reprodutor da fazenda. Chico, fiel à crença de que o desejo de uma mulher grávida não atendido provoca o aborto ou o nascimento de um bebê disforme, mata o boi e tira-lhe a língua para Catirina fazer o guizado. Pela boca do vaqueiro, o amo é avisado da falta do

boi e, dando pela falta também de Chico e Catirina, faz recair sobre estes a suspeita. Chama os índios para irem à procura dos negros fugitivos. Aqueles, alcançando o casal, trazem-no junto com o cadáver do boi à frente do amo. Este manda chamar o doutor e o padre para tentarem, com remédios e oração, ressuscitar o boi, mas apenas conseguem fazer com que este abane o rabo. Chamam o pajé que, cantando e dançando, faz o boi urrar. Ressuscitado o boi, Chico é perdoado e tem início a festa. Já no Boi da Fé-em-Deus, por exemplo, o boi não ressuscita, é substituído por outro, vindo de outra fazenda. Este final coincide com o ritual da festa que culmina com a morte do boi, que se fará substituir, no ano seguinte, por outro de couro e nomes diferentes.

Uma outra versão, recolhida por Azevedo Neto, consiste em alterar a causa da morte do boi. Chico, homem fiel e honesto, tem sua honestidade posta à prova. Os amigos do seu amo apostam com este suas fazendas, colocando Chico numa situação onde a verdade seria a vergonha e a mentira, a salvação. O amo chama Catirina e, após receber desta a confirmação da integridade moral do marido, ordena-lhe que simule uma gravidez e seduza Chico a matar o boi para que ela coma a língua e assim satisfaça seu desejo. Catirina obedece ao amo. Chico mata o boi e vai avisar ao patrão da morte do animal. A caminho da casa do patrão, arquiteta várias mentiras para justificar o desaparecimento do boi, mas, como homem honesto que é, não aceita nenhuma delas e acaba por contar a verdade. O amo ganha a aposta, perdoa Chico e tudo acaba em festa. Considerando algumas afirmações que sustentam ser o auto do Bumba-meu-boi introduzido no Brasil pelos jesuítas, esta versão aproxima-se mais do teatro jesuítico, pregador de valores morais.

Semelhante a esta última versão, o poeta popular Francisco Firmino de Paula (PE) escreve a “História do BOI LEITÃO ou o vaqueiro que não Mentia” (PAULA, s.d). Nessa história o vaqueiro é seduzido pela filha do fazendeiro, a qual, na terceira tentativa, consegue convencer o vaqueiro Dorgival a matar o boi Leitão. Como Chico, Dorgival, após inventar várias mentiras e reprová-las, decide contar a verdade, recebendo como prêmio de sua honestidade, o dinheiro da aposta, uma grande herança e a filha do fazendeiro como esposa.

Outras versões são sempre contadas. A narrativa tende a se adaptar à realidade, reproduzindo vivências coletivas nos dias atuais. Em algumas versões modernas, o auto expressa os conflitos pela posse da terra e as dificuldades sofridas pelas camadas populares nessa sociedade desigual. Araújo registra o depoimento de um brincante que mostra uma outra versão do auto, alterando a forma tradicional:

A mãe Catirina não existe mais hoje em dia... Não tem mãe Catirina, nem corta a língua do boi. Então o Amo sente falta do boi. Nós se entende é assim: para começo da brincadeira vai o pai Francisco se entender com o Amo que é prêle desocupar aquele terreno que o terreno não é dele, que pertence ao negro Chico. Então ele vai e diz assim: Amo, o terreno é meu, que o dono da casa me deu pra mim brincar. Aí fica aquela teima não é, não é e aí fica, vai teimando e termina o pai Francisco dizendo que o Amo vai se arrepender. Aí o pai Francisco atira no boi e some com ele, depois então o negro Chico vai preso. (Transcrito por ARAÚJO, 1996, p. 4)

Textos escritos e entrevista oral sobre o Bumba meu boi do Maranhão afirmam que os grupos de Boi, devido à necessidade de se realizar o espetáculo em menor tempo para atender aos compromissos assumidos, bem como para atender às exigências de um público ávido da dança, não estão mais encenando o auto. Mediante aquisição de dois documentários (cópia mimeografada e uma fita de vídeo), feitos pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (1996), tomei conhecimento de dois textos do auto em versões que se diferenciam em alguns pontos. São os textos dos Bois de Apolônio Melônio e de D. Terezinha Jansen. O material adquirido acerca do segundo boi – o Boi da Fé-em-Deus – oferece maiores possibilidades para a análise da narrativa. Trata-se de uma filmagem, acompanhada do registro escrito, feita em 1996, com fins didáticos. A partir de então, passo a analisar a narrativa registrada nesse material, juntando-se a essa análise um estudo da festa, a partir da observação *in loco* e de estudos já realizados sobre o assunto.

De pessoas e personagens

Poucos são os personagens que participam da encenação do auto. São o patrão, os amos, o vaqueiro, os sócios, a índia, Pai Francisco (ou Negro Chico) e Mãe Catirina.

O patrão é o dono da fazenda a quem cabe a autoridade. Auxiliado pelos sócios, na hora de tomar as decisões, tem a seu serviço o vaqueiro, figura importante na atividade da criação de gado, sendo, por isso, o encarregado de buscar o boi. Os amos são os puxadores de toada e a eles não são atribuídas falas (diálogos) na narrativa, estando estas presentes nas toadas. Como geradores do conflito, fazem-se presentes

o Pai Francisco e a Mãe Catirina. O primeiro, empregado da fazenda, vive situações de comicidade, embora não seja um personagem humorístico. Em meio à aflição por estar sendo interrogado pelo patrão, ele dá cambalhotas e insere na sua fala situações que permitem ao seu lado cômico revelar alguns de seus pequenos defeitos que, ao invés de causarem sofrimento e despertarem a compaixão das pessoas, arrancam risos de todas elas.

Essa é, aliás, segundo Propp (1992), uma característica do riso de zombaria. Negro Chico se mostra bobo, no entanto, acaba vencendo, embora sua “vitória” não esteja condicionada à derrota do outro, pois nessa comédia não há perdedor. De qualquer maneira, o caráter cômico do Negro Chico gera a simpatia dos espectadores.

Negro Chico pode ser considerado um “anti-herói” Sem realizar nenhum feito de relevância, seu gesto heroico, ao lado da mulher Catirina, consiste em argumentos para convencer o dono da fazenda de sua inocência, repetindo o roubo do boi. Numa linguagem bem distante do que se convencionou chamar de culta, ele vai, com bastante espontaneidade, expressando seu pensamento num misto de seriedade e humor. Mesmo no momento em que se dirige a Deus, acaba por completar o texto com um gracejo, numa comédia improvisada tendo por base a unidade temática da morte do boi. É dessa forma que Negro Chico consegue sensibilizar o patrão e o amo, de modo a ser perdoado e juntos fazerem a festa. Constrói-se um herói pelo avesso, ou melhor, dá-se a sua desconstrução. Negro Chico é o oposto dos heróis das outras narrativas analisadas nos capítulos seguintes. É fraco, medroso, vazio, chegando a ser malandro, desenhando-se nele o perfil de um anti-herói, se se tem como referência, por exemplo, o padrão romântico.

Aventura perigosa, salvamento de donzela, captura de barbatão ou outra proeza de igual nível, nada disso cabe ao Negro Chico. Mas ele enfrenta o patrão do “seu jeito” e consegue a “vitória”, conferindo-se ao auto o caráter de uma comédia.

Na explicação do seu papel no auto, o senhor Herbert Mafra Reis ressalta o caráter sagrado da brincadeira e justifica o lado cômico: “Tem o lado religioso, apesar da palhaçada. Faço a palhaçada pra completar com o sorriso do senhor e de todas as pessoas.” E confirma o “lado religioso”, puxando a toada “Retorno do defensor”: “São Pedro acende a luz Que eu quero visitar Jesus [...]”.

A devoção do Negro Chico funde-se com a de Herbert Mafra Reis, que afirma ter recebido o convite para “ser” Pai Francisco, através de sonho, quando aparece uma pessoa que lhe ensina a brincadeira e a toada. Trata-se, portanto, segundo ele, de uma inspiração do alto, certamente do próprio S. João.

Nesse sentido, vale recorrer ao assunto discutido por Di Nola (1985), no que concerne ao par sagrado/profano. Este teórico, após discutir vários posicionamentos, confirma a existência de uma relação de alternância e não uma dicotomia entre o sagrado e o profano. Refiro-me aqui ao sagrado/potência, termo usado por Di Nola para falar da relação com figuras constantes dos universos não visíveis. Na representação do auto, Negro Chico alterna a “palhaçada” com oração e toada para invocar o Santo. Os gestos e falas dos personagens confirmam o estatuto do sagrado, sem, contudo, o colocarem como única dimensão.

Contracenando com Negro Chico, sua mulher, mãe Catirina, ou simplesmente Catirina, é o pivô dos acontecimentos, conforme se percebe na história. Pelas posições machistas, a mulher não tinha participação na

brincadeira, o que leva Catirina a ser representada por um homem usando roupas femininas e uma máscara de pano, como disfarce. Também ela vive situações de comicidade, a começar pela máscara, que mostra um rosto disforme, com um aspecto tendendo para o grotesco, característica das máscaras da comédia grega da Antiguidade. Como o mais elevado grau do exagero, o grotesco, conforme sublinha PROPP (1992.), era um tipo de comicidade preferencialmente adotado pela arte popular antiga. Importante considerar essa afirmação, pois ela mostra, ser esse mais um dado que confirma a herança cultural do Bumba-meu-boi.

Catirina apresenta caracteres cômicos também pela inversão que faz dos valores da sociedade, ao desafiar o machismo do homem, satirizando, assim, as convenções sociais. Percebe-se que Catirina representa a mulher decidida, resoluta, chegando a ser autoritária e fazendo as coisas “do seu jeito”. Por duas vezes, chama o marido de “frouxo” e obriga-o a “chegar junto”, provocando uma tomada de posição do marido, que resolve inverter as regras do jogo.

Apesar da determinação de Catirina, posições machistas subjazem nalgumas falas dos homens. Diz o vaqueiro ao patrão que Catirina não pegou o boi “porque é mulher”. Negro Chico assume o mando e diz a ela: “Mulher, agora nós vamos fazer do meu jeito, porque enquanto eu fiz do teu, eu fui como cachimbo, só levei fumo.” Nota-se que o homem e a mulher estão numa gangorra em que se alterna o poder de mando sem se estabelecer um equilíbrio. Ao desafiar a autoridade do marido, ela inverte as posições: manda e ele obedece, contradizendo, pois, a visão acerca do lugar da mulher, submissa ao mando do homem. Essa inversão de posições enquadra os dois personagens no rol dos cômicos definido por Propp. Esposa despótica e

marido submisso são qualidades que se revelam no discurso de Catirina e Negro Chico. Vê-se, desse modo, que o plano do enunciado difere do plano da enunciação. Considerem-se como motivo dessa desigualdade os seguintes fatores: a) a narrativa tem um personagem feminino, mas o papel é representado por um homem que, como tal, deixa transparecer sua visão de igualdade com seu par; b) a representação guarda marcas de um tempo (o do enunciado) em que à mulher não era dado participar dos atos fora do lar, mas o tempo da enunciação é outro, quando a mulher tem conquistado um relativo espaço na sociedade, tendo aos poucos, conseguido o direito à voz; c) nota-se também que, ao chamar o auto de comédia, depreende-se a intenção dos atores em encarnar personagens que consigam arrancar risos da assistência, estabelecendo, desse modo, a interação e cumplicidade entre atores e espectadores.

Segundo Carvalho (1995), tradicionalmente, no percurso da brincadeira, cabiam às mulheres apenas os trabalhos “domésticos” como: decoração do ambiente, bordado do couro do boi, confecção e manutenção das roupas do grupo, preparação dos alimentos, ornamentação do altar de São João e execução da ladainha, outras rezas e benditos. Era vedada a participação feminina como brincante, sob a justificativa de que não ficava bem à mulher estar ao lado do homem, bebendo cachaça, bem como de que a suposta fragilidade da mulher a impedia de tocar grandes tambores e pandeirões. Restava às mulheres, durante a festa, apenas o papel de mutucas, como eram chamadas, pela relação com pequenos insetos que, no campo, estão sempre perto do gado, pousando-lhe no couro e dando-lhe, de vez em quando, umas ferroadas. Posteriormente chamadas de “torcedoras”, as mulheres continuam até hoje acompanhando o boi, cuidando dos afazeres “domésticos”

e, atualmente, vendendo camisetas, fitas cassetes e CDs. Acompanhando a evolução dos tempos, a mulher passou também a assumir, no Bumba meu boi, os papéis antes ocupados somente pelo homem, como ocorre na sociedade atual. É comum, portanto, ver mulheres no cordão como caboclo de pena ou caboclo de fita, conseguindo expressividade não só como brincantes, mas também na chefia de grupos de Boi. Diniz (1998, p. 12) considera que “A presença da mulher vem desempenhando um papel importante para tornar o Bumba-meu-boi um espaço de diversão familiar, contribuindo para a auto-preservação da brincadeira”.

Quanto ao boi, embora alguns estudiosos do Bumba meu boi não o incluam no rol dos personagens do auto, ele é, sem dúvida alguma, mais que figura de realce no desenrolar da narrativa, é a razão do ritual. Ao lado de Negro Chico e mãe Catirina, o boi desempenha um importante papel na comédia, sendo um dos personagens centrais. Sua presença é imprescindível, tanto no auto quanto na dança dramática, por ser ele a peça motriz do folguedo. Sua parte física reveste-se de muito brilho e colorido. Seu corpo consta de uma armação feita de buriti e recoberta pelo “couro”, verdadeira obra de arte, feito com veludo bordado de miçangas, canutilhos e paetês. O bordado forma desenhos de pessoas, animais e outros motivos, não faltando o nome do Boi.⁵ Lima (1996) diz ter sido Laurentino o primeiro a enfeitar dessa maneira o couro do boi, antes enfeitado apenas com fitas e papel colorido. A cabeça é esculpida em madeira e alguns bois têm uma estrela na testa, como marca lendária do boi que representa a metamorfose de D. Sebastião, quando apareceu na praia dos Lençóis. Presa ao seu corpo, há uma saia colorida que serve de cobertura ao

5 Quando se trata do animal, a palavra boi aparece grafada com inicial minúscula, mas, quando se refere ao folguedo, aparece grafada com inicial maiúscula.

“miolo”, homem responsável pelos saracoteios e reviravoltas do “animal”.

Outro personagem significativo é a índia. Dotada de coragem, traz o boi roubado por Negro Chico e Catirina. Logo após o segundo sumiço do boi, a índia guerreira é chamada novamente, desta vez para prender Negro Chico. Ela o faz com autoridade, desempenhando o papel de um policial. O fato de o vaqueiro querer contar com a ajuda da “tapuia guerreira” deixa transparecer certa confiança nos poderes do índio. Esta confiança está clara na fala do patrão, quando ele diz que a índia “será a autoridade do Brasil” (texto do auto, registrado no encarte da fita). Na primeira versão que apresentei nesta análise, a do Boi de Apolônio Melônio, o boi, depois de morto, é ressuscitado por força da pajelança. Isso mostra a inserção da cultura indígena no ritual, vista tanto na encenação do auto, como na festa (ritmo, instrumentos e indumentárias) de que falarei adiante.

O índio se faz presente em todos os grupos, destacando-se pelos trajes típicos. Nos Bois de matraca há maior quantidade de índios, pois, além dos que se caracterizam como nos outros grupos, há os que formam o tipo chamado caboclo-de-pena, cujo nome traduz o uso excessivo de penas do tornozelo à cabeça.

Em alguns Bois aparece a Caipora ou Caapora, figura fantasmagórica, que assusta Chico. É representada por uma grande boneca cujos movimentos são realizados por um homem que se esconde debaixo de sua saia. No folclore indígena, a caipora é um elemento cuja função básica consistia em ser defensora das aves, passando depois a protetora da caça em geral. Varia de forma, a depender da região, mas em qualquer lugar onde estiver, assusta os seres humanos. A melodia da

Caiporinha, registrada por Andrade (s.d.) e integrante das toadas do Bumba-meu-boi de Pernambuco, identifica o duende como perseguido pelo caçador, certamente por ser ele um protetor da caça, como explica Cascudo (1980).

Azevedo Neto (1997) menciona ainda a Burrinha e o Cazumbá. A primeira é um personagem mudo, representado por um homem ou um menino dentro do corpo da burrinha, presa aos seus ombros por um suspensório. O segundo aparece nos Bois da Baixada. É um mascarado, cuja máscara varia de acordo com o grau de imaginação de quem a confecciona. Veste uma longa bata colorida e sua função primitiva era distrair os presentes, não participando da encenação do auto. Bráulio Ayres fala do Cazumbá como um protetor do devoto e do santo e relaciona-o com a máscara na cultura africana a qual “vela a identidade do protetor, benfeitor dos pobres e indefesos” (AYRES, 1999, p. 11). Esse personagem acabou sendo confundido com o Negro Chico e hoje faz parte de alguns cordões, sem nenhuma função específica.

A caracterização dos personagens une-se, no auto, às suas falas que, tanto nos diálogos, como nas toadas, se juntam a outros elementos visuais e auditivos, para dar sentido ao texto.

Com base na afirmação de Zumthor (1997, p. 34) de que oral é “toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido”, pode-se confirmar o estatuto de oralidade do texto do auto. Além da forma como se processa a comunicação (voz e ouvido), o texto tem a marca da espontaneidade. Trata-se de falas que, brotadas do improvisado, conforme afirma Miguel Arcaño (Mãe Catirina), aparecem no texto, com a liberdade peculiar à criação oral, desprovidas de normas e de esquemas anteriormente concebidos. Constituem-se de diálogos curtos, marcados pela

presença de vocativos (“vaqueiro”, “mestre”, “patrão”, “índia guerreira”) e repetições (“Espera aí, espera aí, não faça isso. Pera aí, pera aí, então pera aí”).

A linguagem dos personagens reveste-se de grande simplicidade, condizente com o modo de vida estampado nos rostos de todos os atores. A simplicidade está na fala, nos rostos e nas idéias, a exemplo da fala do patrão, quando se dirige à índia: “eu acho que você será a autoridade do Brasil, nunca poderá deixar de ser” (encarte da fita de vídeo).

Os aspectos aqui discutidos aparecem na fala do Chico que, em lugar de repetir fórmulas prontas, faz orações espontâneas, implorando a proteção do Santo (S. João) para a família e, invocando a ação divina no sentido de enviar um advogado que o defenda das acusações. As preces são feitas num tom de confiança e Negro Chico não se esquece de agradecer a Deus por ter-lhe atendido a súplica. Até mesmo durante as orações, ele insere o cômico na sua fala: “Eu não sei o que a minha mulher tá fazendo lá em casa, meu Deus, só o senhor sabe. Hoje a gente não pode se confiar e eu esqueci da chave”. Ao agradecer a Deus, dirige-se à mulher prometendo-lhe que ela “não vai dormir durante três noites.”

Não só através dos diálogos se estrutura a narrativa. Esta se compõe também pelas toadas, composições que o cantador vai criando e, sem registro escrito, passam de sua boca ao ouvido dos brincantes que memorizam os refrãos para repeti-los, após uma marcação dos instrumentos e do amo. A técnica de canções com refrão, segundo Zumthor (1997), origina-se, provavelmente, das canções de grupo medievais, geralmente sustentadas por um solista ou por um coro, e respondidas em um estribilho, pelos dançarinos.

Desde o “Guarnicê” até o “Atravessou” com exceção de “Meu Maranhão”, as toadas fazem parte do auto, falando do

grupo e ajudando a contar a história, mantendo, por isso, uma relação de sentido com a cena anterior ou posterior. Transcrevo, a seguir, a explicação dada pelo senhor Manoel da Silva, amo do Boi da Fé-em-Deus:

Guarnicê – “O guarnicê do boi é uma toada que se faz porque o pessoal tá um aqui outro ali, pra chamar atenção”.

Reunida – “A reunida também inicia a brincadeira.”

Seu Antônio Ribeiro, sócio da fazenda prossegue a explicação:

“Depois da reunida canta o lá vai, quer dizer: lá vai pra porta do contratante, né?”

Novamente seu Manoel explica: “Quando chega na porta tem o boa-noite. Depois do boa-noite, eu canto o traz o boi, aí depois que o boi chega, eu canto chegou”.

Dependendo da versão em que é narrada a história, o boi urra para dar sinal de vida, e nesse momento o cantador inicia o urrou e ao terminar, canta a despedida. Seu Manoel ainda cita o “atravessou” que diz ser o “remate da brincadeira”.

Além das toadas mencionadas pelo Sr. Manoel da Silva, há outras que, como o “traz o boi”, o “chegou” e o “urrou”, comunicam etapas da narrativa. A história, portanto, é narrada através dos diálogos dos personagens e das toadas, cujos textos estão relacionados com a representação do auto, com a mesma sequência deste.

Na dança, porém, não ocorre o mesmo. O cantador canta as cantigas de cordão, aquelas que falam de uma temática escolhida a cada ano, a qual reflete um aspecto da vida do

povo, como questões políticas, enaltecimento a uma figura de destaque na sociedade maranhense ou brasileira, cantos de louvor à terra, ou exaltação à mulher.

Não é fácil para o ouvinte compreender a letra de todas as músicas. Muitos grupos de Boi gravam suas músicas em CDs, anexando a estes um encarte com as letras. Sendo um trabalho mais elaborado, geralmente envolvendo artistas, é possível compreender o texto. Dessa forma, a mediatização permite que se atinja um maior número de simpatizantes.

As falas contidas nessas toadas mostram a compreensão que os cantadores têm acerca da brincadeira. Depreende-se delas a ideia de agrupamento, união e companheirismo. Em “Reunida”, “Lá vai”, “Chegou” fica claro que o “nós” supera o “eu”, reforçando a leitura de que o mando é relativizado. Em “Traz o boi”, Manoel Silva apresenta o caráter cíclico do Bumba-meu-boi. Ao dizer que “o boi vem confirmando o presente trazendo recordações do passado/ com muita esperança no futuro”, o cantador não está se referindo a um tempo cronológico, a um tempo histórico. Falando sobre o auto, ele diz que a brincadeira se compara a um sítio “que se tira um mato hoje, neste ano, para o ano ele nasce outro.” Trata-se de um tempo mítico que se repete a cada ano no ritual. Na toada “Urrou”, Basílio Durans confirma a vinculação do Bumba-meu-boi ao sebastianismo: “Porque viu meu boi brincando / Lá na praia do Lençol [...] Desencantou um mistério / Na Ilha dos Caranguejos”. Falas como essas definem, na narrativa, o estatuto da metalinguagem. Comparando-se essas toadas com as dos Bois de orquestra, percebe-se uma diferença notável. Nestes, as toadas, além de mais elaboradas, distanciam-se mais do enredo da narrativa. Um exemplo é a primeira

toada do Boi de Nina Rodrigues em 1999, O Desafio do Boiadeiro, que retrata as festas de vaquejada, dando ênfase à figura do cavalo e estando, por isso muito mais próxima das narrativas do Boi Mandingueiro e do Sertanejo do que do Bumba meu boi:

Vai começar a vaquejada é festa do boi
chega peão de todo lado

Todos eles afamados dizem que são bons
de gado, mas não tem dessa pra mim

Eu conheço o desafio em meu cavalo eu
confio você pode acreditar

Quero dizer pra minha gente no aboio e
no repente sou o primeiro do lugar.

(gravação em fita cassete pelo grupo do
Boi de Nina Rodrigues, em 1999).

Seja qual for o conteúdo das toadas, é importante considerar seu relevante papel na construção de sentidos da vida dos grupos. Segundo Zumthor (1997), o curso da história mostra-nos que a palavra cantada provoca no homem uma forte reação afetiva que não acontece quando o mesmo tema é desenvolvido por frases comuns. O ritual, acompanhado pela voz ritmicamente marcada pelo canto, confere à narrativa o seu papel como lugar da memória social e, pelo seu caráter lúdico e festivo, serve como ponto de encontro dos homens num viver comunitário ainda que provisório.

As falas, tanto nos diálogos como nas toadas, fazem misturar o nível do enunciado com o da enunciação. As pessoas entram na narrativa com seus nomes reais, fundindo-se, dessa forma, ator e personagem. Na toada “Urrou”, por exemplo,

Manuel, Chicão, Tunico e Basílio são respectivamente, Manoel Silva, Francisco Garcia, Antônio Ribeiro e Basílio Durans, todos eles componentes do elenco. Terezinha Jansen, responsável pelo Boi, se faz presente na fala de Tunico “[...] mas não é nosso, é de Terezinha e é de São João e Terezinha toma conta.”, bem como nas toadas. Versos como “Fazendeira Terezinha/ Foi quem trouxe boi bonito / Pra você se advertir”, “O boi que dona Terezinha fez / Pra nos dá prazer” tanto colocam Terezinha no plano do enunciado, como demonstram ser o Boi uma representação, cujo objetivo é alegrar o povo. Mais uma vez é possível confirmar a metalinguagem. A brincadeira fala de si mesma e o povo mostra-se a si mesmo pela representação.

Indumentária e coreografias: a comunicação pelo corpo

No auto do Bumba meu boi, os personagens não falam somente com a voz, mas também com o corpo. Enquanto o amo canta as toadas, o grupo responde pelo refrão e dança. Tomo por empréstimo a frase de Zumthor “O corpo encena o discurso”, para afirmar que a dança é também uma linguagem e, como tal, auxilia as falas (diálogos e toadas) dos personagens, reforçando com isso a coesão do grupo, que aumenta com o acréscimo dos instrumentos de percussão. É interessante observar a importância da dança para a encenação do auto. Ela parece dar vida ao texto, completando-lhe o significado, como uma sustentação para a narrativa, uma explicitação do discurso. A dança funciona como um elo de ligação entre o corpo e a palavra narrada e, em vez de dispersar a narrativa, produz, ao contrário, um efeito coesivo. Esse costume de intercalar a narrativa com a dança parece ter origem na Idade

Média. Zumthor (1997), ao falar da presença do corpo na apresentação da poesia medieval, diz que, a cada intervalo do monólogo do griot, a dança aparece como um meio para que haja evolução da narrativa.

Além da dança, a indumentária também assume valores na representação. As índias usam saias e cocares de ráfia (e o Boi da Fé-em-Deus é o único cujas índias não se vestem de penas), estes mais parecidos com coroas. Os homens usam vários tipos de chapéus, que se mostram em forma de cogumelo, cobertos por uma grande quantidade de fitas, ou um modelo com a aba dobrada, à semelhança do chapéu dos cangaceiros, ou ainda chapéus comuns com franjas que cobrem as cabeças do patrão, dos amos, sócios e do vaqueiro. Usam polainas que substituem as botas. Vestem saiotes e peitorais abusivamente bordados de miçanga, canutilhos e paetês, formando um conjunto que se destaca pelo brilho e pelo colorido, assemelhando-se ao couro do boi, o que permite considerar uma duplicação entre o boi e os outros personagens. Na representação eles se igualam não só pela aparência, mas pela importância que cada um adquire com a indumentária, com a qual passam a ter a dimensão do sagrado.

A vestimenta não serve apenas para acrescentar um detalhe que chame a atenção da “assistência”, mas é parte integrante do ritual. Trata-se da caracterização dos personagens, através da qual o ator deixa de ser ele próprio, e passa a ser a função que ele representa. Devidamente caracterizada, a pessoa transforma-se em personagem e, dessa forma, acentua-se o caráter teatral da narrativa, atingindo de maneira mais eficaz o ouvinte/espectador.

É possível estabelecer uma relação entre as roupas dos personagens e o ritual da narrativa. O ritual, por ser dramático, mostra-se em constante movimento. É uma dinâmica própria

da teatralização nas suas mudanças de cena e na movimentação e alternância dos personagens, dinâmica esta que, na festa, é representada pelas coreografias, pelos ritmos e pelo colorido das roupas. Impossível olhar um brincante de Boi sem notar essa movimentação, sugerida pelo brilho e pelas cores de sua indumentária. Nada é fixo no Bumba-meu-boi. A cada ano modificam-se as roupas e o couro do boi, como também se modifica o texto. O ritual da narrativa, como as roupas, altera-se no tempo e no espaço, permitindo a leitura de diferentes textos, reveladores de diferentes culturas, situados no terreno movente da oralidade.

O auto do Bumba meu boi é um exemplo claro da movência do texto oral, desde a enunciação até sua representação na dança. O tema da narrativa está sedimentado na memória popular que se encarrega de processar novas criações e, tanto no texto da narrativa como em sua representação, predomina a tradição oral. Daí porque para tempos e espaços diversos, há também diversos textos. Transmitida por anos a fio através da voz, a história vai-se desfazendo e se refazendo, num constante movimento que garante sua atualização no contexto social. Não só as falas dos personagens e as toadas, mas também a vestimenta, os sons dos instrumentos, as coreografias, tudo constitui uma linguagem que, resultando da junção de práticas discursivas, funda um discurso social. A representação lhe dá outras formas, que se encadeiam na construção desse espaço, atravessado pelas situações da enunciação.

Compreende-se, desse modo, que não só na ação da voz se estatui a oralidade, mas ela diz respeito a toda e qualquer manifestação do corpo que sirva de comunicação entre intérprete e ouvinte, ou seja, tudo o que contribua para a performance. A respeito dessas práticas na oralidade, Zumthor (1977, p. 216) afirma que os “movimentos corporais, formas,

cores, tonalidades, e as palavras da linguagem compõem, juntos, um código simbólico do espaço.” Vale ressaltar, portanto, que a oralidade não diz respeito apenas à linguagem falada, mas também a todo um conjunto de códigos que associados à fala, constituem um sistema simbólico da cultura. As palavras não estão sozinhas. A elas se aliam o colorido e o brilho das roupas, as formas, os sons, as coreografias para juntos constituírem um código capaz de atribuir à realidade cotidiana uma nova significação.

Tradicionalmente, tanto a narrativa dramática como as músicas e até mesmo o acordo para um boi dançar passavam pelo crivo da oralidade, atingindo apenas a esfera auditiva. Atualmente a escrita tem assumido, junto ao Bumba meu boi, seu papel de armazenadora de informações, a exemplo dos encartes de CDs com letras das toadas, contrato escrito, registro do texto do auto para fins didáticos e outros registros. Essa absorção, paradoxalmente, fortalece o sentido da oralidade, já que aumenta a interatividade do texto. A despeito dessa vinculação, o folguedo vai atravessando séculos, sempre se modificando sem, no entanto, eliminar a marca do passado que se encarrega de celebrar. Como o couro do boi, a cada ano o tecido textual se recompõe pela força do imaginário, gerando uma atmosfera de encantamento, que toma conta do sentimento coletivo.

Há que se considerar a importância da oralidade para a sustentação do imaginário popular. É dela que se nutrem as produções populares e através dela realizam-se ritos de agregação (aqui me refiro à festa), encarregados da manutenção dos laços sociais. E no Bumba meu boi é possível conceber esses laços que atam os referentes culturais do grupo, fazendo reviver seus valores.

Através da representação, o grupo reafirma-se. No bojo da repetição cíclica há sempre uma fresta para a atualização e, dessa forma, o folguedo pode acompanhar o contexto das gerações atuais, modernizando-se sem descaracterizar-se, atualização que só é possível graças à capacidade que o texto oral tem de transformar-se.

A fala dos personagens, reforçada por esses índices, defende a perspectiva das classes populares, que, na reprodução do seu imaginário, tentam dizer não ao processo de privatização da história, fazendo do folguedo um meio de veiculação de sua voz. Através do ritual do Bumba meu boi, as camadas ditas subalternas ocupam seu espaço, mostrando suas experiências de vida, para afirmar sua participação como sujeito construtor da história. A luta dos grupos de Boi para acabarem com a repressão policial, como acontecia no passado, e conseguirem o apoio do poder público, tem apresentado resultados satisfatórios, pelo que se nota na recepção das elites às representações atuais. No entanto, estariam esses grupos atravessando o discurso oficial? A resposta a esta questão pode desaguar noutra indagação: no plano do enunciado, apesar do perdão concedido a Negro Chico, o patrão continua em sua posição; no plano da enunciação, o apoio das elites dominantes é fundamental para a representação do auto. Em que medida, o povo se torna, pois, sujeito da história?

O trânsito dos personagens no espaço e no tempo da narrativa

Vários são os espaços por onde transitam os personagens do auto. O espaço do enunciado é uma fazenda onde vivem o fazendeiro e os negros, seus agregados, os quais têm seus

espaços sociais demarcados. De um lado está o Pai Francisco ou Chico, protótipo do negro oprimido e perseguido pelo senhor, por qualquer ato de desobediência. Do outro lado está o amo (o coronel) que, em defesa de sua propriedade, usa meios repressores contra os despossuídos. Um terceiro elemento introduzido na narrativa é o índio que, apesar de parecer livre, reforça o poder de mando do coronel, cumprindo suas ordens. Delineia-se, desse modo, um espaço de relações sociais marcado pela repressão e pelo autoritarismo. As falas dos personagens são reveladoras da relação mandar/obedecer e do lugar de superioridade ocupado pelo fazendeiro. A cada ordem do patrão vaqueiros e índias respondem com um “Tá bom, nós iremos”, “Pronto, patrão” eu irei, mestre, buscar o seu boi”. Entretanto o mando do patrão é relativizado, uma vez que há uma pluralidade de vozes. Em meio ao clima de obediência, Chico demonstra sua ousadia, roubando duas vezes o boi, desrespeitando, dessa forma, a autoridade do patrão. Diante da ordem que este dá ao vaqueiro e à índia para que Chico seja “executado”, o negro, sem entender o porquê da repressão, invoca a proteção divina. E a voz do alto, na figura do Tunico, o “advogado” de Chico, representa a quebra da autoridade do patrão, que, embora pareça insensível ao motivo da morte do boi, já se mostra hesitante antes mesmo de Tunico se pronunciar: “Meu amigo, eu tô aqui entre a cruz e as espadas.” (texto do encarte). O argumento de Tunico é suficiente para que o patrão arrefeça o seu ódio e perdoe ao negro. A índia, apesar da aparente obediência, interessa-se pela promessa de pagamento em dinheiro pra ir buscar o Chico, caracterizando, dessa forma, uma insubmissão do selvagem aos fazendeiros.

Todos esses mecanismos minam o poder do patrão e dão a “vitória” a Chico, vitória esta que está ligada ao lugar de fala

dos escravos, idealizadores da brincadeira, os quais, derrotam o fazendeiro, embora simbolicamente, pois, na prática, mantém-se a situação definidora do quadro social: de um lado, o patrão, de outro, os empregados. Na verdade, a solução do conflito funciona também como mecanismo para a realização da festa.

Acrescenta-se a esses dois espaços um terceiro, que determina o significado da brincadeira. É o espaço sagrado, resultante da religiosidade e do cumprimento do ritual. A concretização desse espaço está no altar de São João. O altar, diante do qual o boi é batizado, representa o limiar que separa os dois mundos: o profano e o sagrado. A partir do batismo, o boi não é mais o mesmo, pois se reveste de uma aura mística conferida pelas bênçãos do santo e toda a brincadeira está “abençoada”, o que significa a sacralização do espaço.

Percebe-se no ritual do batismo do boi a marca da religiosidade popular. A Igreja Católica que, durante algum tempo não aceitou a inserção da fé no folguedo do Bumba meu boi, abre agora suas portas ao boi e aos brincantes, aceitando como demonstração de fé as manifestações populares. Também a cultura religiosa não se constitui na univocidade. Necessário se faz compreender a diversidade das práticas religiosas e a força da religião católica, disseminada no meio do povo, nos seus muitos modos de crer. Batizar um boi, um boi “de mentira”, soa como uma transgressão ao catolicismo, mas o Boi é de São João e isso ninguém consegue tirar do imaginário do povo maranhense.

O ciclo ritualístico do Bumba meu boi vai dos ensaios à morte do boi. Realizado durante os festejos juninos, este é o ponto alto dos folguedos dessa ocasião. Nos arraiais, nas praças, há sempre apresentações de Bois animando a festa e homenageando os santos. Na noite de 28 a 29 de junho,

muitos Bois se reúnem no largo da Igreja Madre de Deus, para homenagear São Pedro e, no dia 30 de junho, dá-se a culminância do Bumba meu boi, num verdadeiro desfile no bairro do João Paulo, quando se encerram os festejos com a homenagem a São Marçal. A ideia do tempo não se resume numa data do calendário, mas vai além da cronologia, passando a significar um tempo sagrado, cíclico, que não morre, mas volta a ser. Esse é um outro tempo, marcado por uma natureza mítica, que permite o retorno de reminiscências ancestrais, transmitidas de geração a geração, rompendo, desse modo, com a continuidade do tempo histórico. Esse rompimento não se dá, porém, em sua totalidade, a despeito da posição de Eliade, ao considerar a superioridade do mito sobre a história, argumentando que “o acontecimento em si só perdura na memória popular e a sua recordação só inspira a imaginação poética na medida em que esse acontecimento histórico se aproxima de um modelo mítico” (ELIADE, 1985, p. 57).

É preciso, portanto, examinar a posição de Eliade, para não levá-la a extremos, pois a abolição do tempo histórico não parece ser permanente, nem a história está totalmente sufocada pelo mito, mas há um diálogo entre ambos, como se pode notar no ritual do Bumba meu boi, através da relação sagrado/profano, considerando-se ainda que o ritual se insere num tempo histórico.

Ao tempo mítico está ligada a dimensão do sagrado. Kujawski, embora citando Eliade para falar da reversibilidade do tempo sagrado, afirma que “Nem o sagrado, nem o profano devem dominar com exclusividade, totalitariamente, a vida humana” (KUJAWSKI, 1994, p. 63). Outros estudos sobre essa relação, como os de Di Nola (1985), vêm mostrar que sagrado e profano não se excluem mutuamente, mas se complementam.

Desse modo, considerar a irrupção do sagrado na vida das comunidades, significa reconhecer sua inclusão na concepção ampla e integral da realidade, sem anulação da história.

Tanto o mito como o rito, no seu ir e vir, veiculam o sagrado. Nesse movimento cíclico acontece o retorno às tradições, aos arquétipos, alimentando, assim, a memória social de um povo e, conseqüentemente, configurando sua identidade. Para Le Goff (1994, p. 425), o apagamento da memória social “pode determinar perturbações graves da identidade coletiva”. Nesse sentido, o Bumba meu boi do Maranhão é um elemento marcante da identidade do povo maranhense, cujo imaginário mantém-se vivo por meio da rede que se tece entre as diferentes gerações. A construção dessa identidade se realiza através de um processo dinâmico da memória, acompanhando as mudanças sociais, e por isso, perdendo e ganhando elementos, da mesma forma que o próprio ritual, cuja repetição nunca é uma cópia exata do anterior. Também novos grupos vão surgindo com diferenças dos já existentes, mesmo fazendo parte de um só estilo. A troca do couro do boi simboliza esse processo de renovação e alteração da identidade. No Bumba meu boi tudo é movimento.

Dos ensaios ao batismo do Boi

O ritual do Bumba meu boi acontece num tempo sagrado. Começa com o tempo dos ensaios, período em que homens e mulheres se preparam para exercer papéis específicos no grupo. O amo/cantador compõe as músicas e ensina letra e melodia aos brincantes. Cronologicamente, os ensaios acontecem a partir do sábado de aleluia, indo até o último sábado anterior ao dia de Santo Antônio. Segue-se o tempo do batismo, tempo

em que o Boi é levado diante do altar de São João, armado numa das dependências do rebanho, para receber o nome e a autorização para brincar. O batismo de um Boi acontece no dia 23 de junho, véspera do dia de São João. Azevedo Neto descreve o batismo do boi como “uma festa estranha e bonita”. Numa descrição detalhada diz que, em frente à fogueira, em meio à cachaça, tiquira, foguetes e um “volumoso aglomerado de papéis de seda coloridos, papel celofane picotado, papel laminado e outros brilhos e cores” (AZEVEDO NETO, 1997, p. 69), à luz de velas e sob o cheiro de defumadores, os brincantes criam o clima de festa na dimensão que o ato exige. Afinal o batismo reveste-se de grande importância, pois se trata da aparição do boi nos domínios do público para demonstrar toda sua riqueza e sua glória.

Durante o batismo, com direito a padrinhos, entoam-se a ladainha “num latim estropiado” (usando a expressão de Carvalho), o bendito e toadas de louvação ao Santo, ao boi, aos padrinhos e aos que vão chegando. Carvalho recolhe textos da ladainha e do bendito a São João, dos quais tomei como exemplos os trechos a seguir:

Ladainha:

Mater admirabilis

Mater criatório {oras pronobis

Virgão Predicanda

Virgão Cleme

Causa na Celesticies

Va Espirito Oles

Rose Amística

Bendito:

Bendito louvado seja

São João no seu altar
Dizendo todos que viva
São João na glória estar.
(Transcrito por CARVALHO, 1995, p.
172-178)

O texto da ladainha, exemplificado nesse fragmento, é expresso num latim adulterado, resultante da transmissão oral. Quando o latim era a língua oficial da Igreja Católica, além dos padres e sacristãos somente tinha acesso ao texto escrito da ladainha (e com tradução) as mulheres que dirigiam as orações. O restante dos fiéis apenas ouvia e respondia o ora pro nobis. Impossível garantir uma pronúncia correta por parte de quem não tinha o alcance nem do significante nem do significado, resultando daí construções às vezes distantes do registro, chegando a não se constituir um signo linguístico reconhecido. Certamente essas distorções perduraram até os dias atuais, mas nem por isso a reza perde seu caráter sagrado encontrado na dimensão da fé.

Considerando os estudos de Gennep (1997) o batismo do Boi pode ser classificado como um rito de iniciação, por ser a passagem de um estágio de vida a outro, do mundo privado ao mundo público; de agregação, por ocasionar um ambiente festivo; e de purificação ou catártico, uma vez que a licença para brincar é concedida pelos poderes da Igreja, representativos do Santo. Desse modo, o boi entra na folia abençoado, levando para o ambiente profano as marcas do sagrado. Aqui se repete o modelo divino de Jesus Cristo, que iniciou sua vida pública após ter sido batizado por João. Através do batismo, o boi deixa o mundo de casa para ganhar o mundo da rua, os domínios do público. O batismo do boi significa uma renovação do tempo mítico, pois é através dele que se entra no mundo sagrado e

assim se retorna a um tempo que não é atual nem calendárico, o qual Eliade considera como a abolição do tempo histórico.

Tempo de brincar

O ritmo quente dos sons de zabumba, matraca e tambores, que invade a noite ludovicense, faz manter viva uma tradição guiada por uma poética que se manifesta em sons, vozes e coreografias, integrando as configurações memoriais e funcionando, desse modo, no presente dos brincantes, como um elo identitário. Daí poder-se afirmar que, unindo batismo, promessa, devoção e festa, o sagrado e o profano se misturam e convivem harmoniosamente no Bumba meu boi. Observando a dança do Boi da Maioba, pude verificar que no mesmo espaço onde os brincantes faziam suas evoluções, um deles tinha na mão um litro de cachaça que era levado à boca frequentemente enquanto outro levava um crucifixo. É realmente um misto de fé e de prazer que envolve o folguedo, expressando, através da cultura popular um universo simbólico, como espaço de preservação da identidade do grupo. Ester Marques, em seu trabalho sobre o folguedo, diz que “na construção dessas linguagens, o bumba-meu-boi funciona como uma conjunção de energias artísticas de lazer, de religiosidade, de brincadeira e de magia [...]” (MARQUES, 1999, p. 190).

Esse é o momento culminante do ritual do Bumba meu boi. A festa está intimamente ligada à narrativa, sendo impossível conceber uma sem a outra. Como já foi dito, os grupos de Boi não mais estão encenando o auto, resumindo-se o ritual à dança dramática, para satisfação plena dos brincantes e alegria dos que assistem ao espetáculo. O folguedo, antes proibido e até perseguido, consegue hoje derrubar algumas barreiras que compartimentam a sociedade e, desse modo,

promover um momento de interação através da linguagem, que determina seu lugar de fala plural, refletindo a pluralidade da memória coletiva.

De modo geral a festa tem a função de juntar e não de dividir, e cumpre o papel de estabelecer relações entre sistemas sociais, podendo, por isso, ser considerada um rito de agregação. Para Almeida (1994), a festa representa uma ruptura, uma inexistência de regras e um intervalo que ajuda o homem a suportar as preocupações do cotidiano.

Discordando de Duvignaud, que vê a festa como um momento no qual “a sociedade sai de si mesma, escapa a sua própria definição”, Canclini (1983) a concebe como uma ocasião em que a sociedade está intimamente ligada a si mesma, à sua realidade, buscando compreender e restaurar valores que lhe escapam em decorrência de fatores externos. Portanto, longe de ser considerada como algo à parte, desvinculado do cotidiano, a festa se apresenta como um modo de (re)elaborar simbolicamente os fatos da vida negados por conjunturas de ordem natural, social ou política. Não se deve, porém, ver a festa como um momento em que as fronteiras se apagam totalmente. Como um fenômeno global, ela apresenta a vida social com todos os seus segmentos e reproduz, no seu interior, as contradições da sociedade.

Olhando por esse aspecto, na festa do Bumba meu boi evidenciam-se algumas contradições que apontam diferentes níveis do ritual. Em um e outro grupo notam-se pontos de tensão, que confirmam o dialogismo entre as culturas. Vê-se no folguedo que as práticas simbólicas da cultura popular valem-se de recursos da cultura de massa (CDs, fitas cassete e todo um aparato eletrônico) para a divulgação do seu produto e para a realização da festa. Notam-se também, entre os

grupos, algumas diferenças quanto ao nível socioeconômico dos brincantes: enquanto nos Bois mais tradicionais os brincantes são idosos, pessoas simples, analfabetos, de baixo poder aquisitivo, vê-se nos grupos mais modernizados uma diferença de posição social. Em se tratando da assistência, há um maior contingente que vai atrás dos Bois mais “ricos” e mais “fortes”, e, segundo um informante, estes recebem maior incentivo dos órgãos públicos. D. Matilde, do Boi Brilho da Sociedade, queixou-se da falta de recursos financeiros, dizendo que são muitas as dificuldades para “botar o Boi” e que a brincadeira é mantida pelos próprios participantes, salvo a ajuda que recebem do Centro de Cultura Popular. É notável, pois, a demarcação dos espaços sociais, instalando-se na festa o lugar das diferenças, o que não impede, no entanto, que ela aconteça com todo o seu brilho colorido e palpitante, sob o som quente das toadas e “tropeada”.

Essas contradições, no entanto, são menos acentuadas no interior de cada grupo. Percebe-se que, internamente, há certa uniformidade nas características das roupas, no jeito de cada um se apresentar e na coreografia. Tal “uniformidade” liga-se à relativização do poder de mando do amo, o qual só existe simbolicamente, pois o nível da enunciação institui um espaço de relações onde todos parecem participar democraticamente, diluindo-se os pontos de tensão e gerando uma possível harmonia.

Há participantes de todas as idades, desde que aguentem o rojão. Como num rito de iniciação, as crianças participam da dança e até comandam a brincadeira, a exemplo do Boi Pituzinho, em que um amo-mirim aparece bastante compenetrado, empunhando seu maracá e puxando a toada.

Feitas essas observações, é possível falar do Bumba meu boi como um espaço democrático, onde assistentes e brincantes se misturam, revelando uma ideia de pertencimento. Durante a realização da dança, o público que assiste invade a “fazenda”, toma chapéus dos brincantes e dança animadamente. É um Boi que é de todos, como disse o locutor do arraial da Praia Grande, enquanto se apresentava o Boi da Fé-em-Deus: “Durante a apresentação vocês podem entrar e dançar. O Boi de D. Terezinha não é de D. Terezinha, é de todos.” Observando a participação do povo no folguedo e o grande número de grupos de Boi, pude concluir que, especialmente o mês de junho, o povo maranhense respira Bumba meu boi.

Tempo de morrer

30 de junho – É o dia do tributo a São Marçal. É o dia do encerramento da festa, o fim das apresentações. Refiro-me aqui à festa cíclica, pois o Boi para turista ver brinca em qualquer época do ano, saindo de seus espaços para dançar noutras “fazendas”.

Terminada a festa, o Boi se retira para aguardar o tempo de morrer e assim se completar seu ciclo ritualístico. Na minha ida ao Maranhão não pude presenciar a morte do Boi, a qual acontece alguns meses depois da festa. Carvalho (1995) descreve a morte dos bois do Maracanã e do Apolônio Melônio. Conforme nos mostra essa autora, a morte do Boi é antecedida por muitos preparativos. O grupo se reúne várias vezes para planejar a festa, decidindo acerca das medidas necessárias para sua realização, como: recursos financeiros, aquisição de comida e bebida, bem como providências para atender a outras questões como confecção de faixas, “reparos”

no material do Boi, decoração do ambiente e outros tantos detalhes necessários para que a festa se realize com todo o entusiasmo e colorido que o santo merece.

Os foguetes anunciam o começo da festa. Diante do altar de São João, reza-se a Ladainha e tem início o ritual de morte, com cantos, dança e despedida do padroeiro do lugar. Carvalho (1995) vê esse momento como uma “atitude de respeito e contrição”. O grupo volta em seguida para o ambiente festivo, que não se distancia do religioso, permitindo que, de vez em quando, um brincante saia da festa e entre na Igreja. O mundo material e o espiritual se combinam, se misturam, como a afirmar que no Bumba meu boi toda e qualquer atividade é permitida e abençoada pelo santo. Tudo é sagrado, pois botar Boi é quase uma missão, como disse D. Matilde. A brincadeira prossegue com o povo dançando e cantando até que, num dado momento, lá pela madrugada, o boi sai sutilmente e foge, passando depois a atacar as pessoas que se arriscam a passar por perto.

O ritual do Bumba meu boi, que parece se distanciar bastante das vaquejadas, apresenta, nessa cena, o que de melhor o relaciona com as outras duas narrativas a serem analisadas neste estudo. A fuga do boi está muito próxima da corrida do barbatão pelos lugares íngremes do sertão, num constante desafio ao destemor dos vaqueiros.

Chegada a hora da morte, o boi aparece e, em meio a muita comida e bebida, sempre acompanhado pelos padrinhos, despede-se de toda a gente e do santo.

O boi é morto, seu sangue é aparado numa bacia e distribuído aos brincantes. Carne e sangue são dados a comer e a beber, simbolizando a comunhão fraterna, o pertencimento. É um Boi que é de todos.

A partilha da carne e do sangue lembra a consagração feita por Jesus Cristo, à véspera de sua morte, distribuindo pão e vinho entre os discípulos e afirmando ser seu corpo e seu sangue, gesto que é repetido através do rito da missa, durante a consagração e a comunhão. Simulando estar aparando o sangue do boi, o brincante despeja vinho numa tigela, o qual depois será servido a todos. Como no gesto de Cristo, é também o vinho que se transforma no sangue do boi. Cristo se entrega para remir os pecados da humanidade e assim, salvá-la. O boi morre, causando um momento de tristeza e saudade para os brincantes, mas deixando a alegria de que voltará e tudo começará a ser novamente. Morte e ressurreição do boi repetem a morte e a ressurreição de Cristo, confirmando o caráter religioso da brincadeira pela imitação do modelo divino.

Por outro lado, é possível relacionar o ritual da morte do boi com o ritual antropofágico de algumas tribos indígenas, como os Tupinambás. Em ambos os rituais, antes da morte, há a festa com danças e bebidas. Na véspera do sacrifício do prisioneiro, os índios faziam uma encenação da tentativa de fuga e captura deste, cena que, como mostra Marques (1999), também é representada na véspera da morte do boi.

Da mesma forma como acontece entre os indígenas, o sangue do boi é aparado e dado a beber aos participantes, num rito de comunhão simbólica, o que faz reforçar o sentido da comunhão, Indígenas e brincantes do Boi alimentam-se de suas vítimas para delas ganharem a força: aos primeiros serão acrescentadas a força física e a coragem do guerreiro; aos segundos, a força da mente, a devoção ao santo, a alegria do retorno, para, no ano seguinte, tudo se repetir com entusiasmo, vibração e fé. É preciso que o boi morra, para que se complete o ciclo ritualístico e possa acontecer o regresso. Caso contrário,

não haverá a regeneração da vida de que fala Eliade. Com base na ideia de regeneração, é possível dizer que o Bumba meu boi apresenta um caráter lunar. Sua existência pode ser identificada às fases da lua, o que reafirma seu aspecto cíclico e, portanto, mítico. Ao nascimento da lua se relaciona o batismo do boi; ao crescimento, a dança; à decrepitude, a captura; ao desaparecimento, a morte, sendo esta indispensável para que se feche o ciclo. Tal como o desaparecimento da lua para que ela volte reanimada, a morte do boi, já desgastado de tanto dançar, é necessária para que ele readquira o vigor e volte regenerado.

É possível ainda associar o ritual da morte do boi à antropofagia cultural, depreendendo-se a ideia de uma cultura heterogênea, com espaço amplo para a alteridade. Por ser o Bumba meu boi uma brincadeira que reúne elementos das culturas negra, indígena e europeia e que ainda dialoga com a cultura de massa, comer a carne e beber o sangue do boi pode significar uma devoração que traduza o movimento entre as diferentes esferas culturais. Strinati (1999), ao considerar a diversidade da cultura popular, faz-nos ver que ela não está pautada numa forma homogênea, padronizada, mas que resulta do encontro de diversos textos, estabelecendo-se pontos de tensão, que ocasionam um diálogo entre as diferentes culturas e entre os textos produzidos e o público, num processo interativo. Como o folguedo do Bumba meu boi possibilita esse diálogo, pode-se interpretar o ritual de morte do boi como uma antropofagia cultural, um festim da cultura popular.

Agregando diferenças entre os grupos

Os Bois maranhenses se classificam por “sotaques”, palavra que significa o conjunto de características específicas,

no que diz respeito ao ritmo, roupas, música (toadas, instrumentos), coreografias e personagens, enfim um estilo próprio que diferencia cada grupo dos demais. Azevedo Neto (1997) faz uma divisão em grupos e subgrupos e afirma que cada Boi tem características próprias, o que faz com que seja impreciso o número de sotaques. Carvalho e outros pesquisadores delimitam o número de sotaques, denominando-os de acordo com os instrumentos predominantes. Assim, há quatro sotaques principais:

Sotaque de zabumba – Assim chamado por ter o bumbo como seu instrumento principal. O tambor, instrumento milenar, recebeu várias denominações (zabumba, bombo, bumbo, cabaçal, esquentamulher etc.) e sempre esteve presente na cultura do índio e do negro, bem como animando as folias de carnaval.

O Boi de zabumba, segundo Lima, é o mais antigo dos sotaques e suas raízes são originariamente africanas, sendo possível afirmar sua antecedência a qualquer um dos outros sotaques. É ainda Lima quem cita um trecho da crônica do *Semanário Maranhense*, de 5 de julho de 1869, que mostra ser o Boi de zabumba o primeiro estilo da brincadeira, surgindo-lhe como variação, a utilização de matraca:

Introduziram na folgança deste ano um repinicado de matracas com acompanhamento de uns gritos estólidos e dissonantes que me arrepiaram as carnes só de ouvi-los, sem a mínima lembrança de que outrora usassem de tais cousas as figuras do boi. (apud LIMA, 1996, p. 3).

A citação acima, apropriadamente iniciada pelo verbo “introduzir”, reforça a análise sobre os pontos de

tensão dentro de uma cultura. O folgado que, até então era animado por tambores, sobretudo pelo zabumba, é, em 1869, “contaminado” por outra cultura, com a inserção de um instrumento que vai posteriormente originar um novo sotaque – o sotaque de matraca – que, na sua profusão, desafia o tempo e invade o espaço da modernidade, provocando um delírio entre os brincantes e continuando a “arrepiar” as carnes de quem o escuta, agora não mais recebido como o foi no século XIX, mas como um ritmo excitante e que tem um público cativo. Cito como exemplo o Boi de Maioba que entrou no arraial da Praia Grande por volta das duas horas, trazendo consigo um enorme contingente de torcedores que, segundo fui informada, o acompanha em todas as apresentações, viajando de ônibus, de caminhão e a pé, se for o caso. Ao soarem as matracas (que são muitas dezenas), cresce o entusiasmo, ninguém resiste ao repinicado das tabuinhas,

[...] é o clímax, o endemoninhado, o pandemônio; livre, explosivo, alucinante, arrastando brincantes e assistência no seu irresistível redemoinho, sorvedouro, sarabanda..... bumba! Chega-se à exaustão. Então, o compasso se altera, os músculos se relaxam, afrouxam-se os passos, o ritmo se acalma, tudo se acerta e reajusta, as matracas diminuem de intensidade, os grandes pandeiros sobressaem, as penas sobem e descem no balanço, tudo se acomoda a novo plano rítmico e as vozes se erguem dentro da noite, claras e inspiradas em louvor do santo e do boi. (LIMA, 1998, p. 9).

Assim Lima descreve a dança de um Boi de matraca nesse momento de êxtase, delírio e sensualidade, ressaltando-lhe o auge, o gozo, o estremecimento de prazer, para em seguida, mencionar o novo plano rítmico, o de louvor ao santo e ao Boi. São o prazer e a fé, o profano e o sagrado que se imiscuem, se acasalam para procriar, ciclicamente, o Bumba meu boi.

Sotaque de orquestra - Mais recente, é assim chamado por fazer-se acompanhar de instrumentos de sopro.

Além desses instrumentos predominantes, há outros que completam o ritmo. Embora apresente características que acentuam as diferenças entre ele e os demais, o Boi de orquestra consegue entusiasmar e excitar tanto os brincantes como a assistência. Pelas suas características, que vão dos instrumentos às letras das músicas permite-nos compreender a incursão da modernidade na tradição popular o que, se de um lado pode representar uma ruptura, um apagamento, de outro significa uma forma de não deixar morrer a tradição, mas adaptá-la às condições da vida moderna.

Sotaque de Costa de Mão – estilo dos Bois de Cururupu, não imitado em nenhuma outra região. É assim chamado por serem usados pequenos pandeiros batidos com as costas dos dedos. Os outros instrumentos são o tambor-onça e o maracá. Este último instrumento se faz presente em todos os sotaques.

Sotaque de Pindaré – É o mesmo sotaque de matraca que advém da Baixada Maranhense e diferencia-se do outro, o da Ilha de São Luís, por ter os pandeiros menores.

Não é somente pelos instrumentos que se diferenciam os sotaques. Cada um tem suas particularidades no que concerne aos personagens, guarda-roupa, ritmo e coreografia. Assim vamos encontrar no Boi de zabumba um ritmo próximo ao samba. Os brincantes dançam dentro de um círculo, num

gingado mesclado de coleios. Com influência mais direta dos ritmos africanos, todos os seus instrumentos são de percussão. O canto é marcado pelo cantador e respondido no refrão pelos brincantes. Quanto à indumentária, esta foi descrita no momento da análise do auto.

Os brincantes do sotaque costa de mão vestem bermudões de veludo bordado, meiões brancos, camisas bordadas. Alguns rajados usam chapéus com franja e outros, chapéus de forma afunilada, cobertos com longas fitas multicoloridas.

No Boi de matraca o ritmo se caracteriza por ausência da ideia de marcação e por batidas uniformes. Os brincantes dão passos repetitivos num círculo que se movimenta em sentido rotativo. Cascudo, ao descrever as danças populares brasileiras, destaca como seus elementos característicos o canto e a figura coreográfica. Fala das danças indígenas do século XVI como danças “sem ligação individual, em círculos que se deslocam, para esquerda ou direita” (CASCUDO, 1984, p. 47). Ao observar a coreografia de um Boi de matraca, pude constatar que a evolução do grupo é semelhante à descrição feita por Cascudo. Como adereços, usam poucas fitas, substituídas pelo uso excessivo de penas, especialmente os “caboclos-de-pena” que sustentam enormes chapéus e usam peitorais, tangas e adereços nos joelhos e tornozelos, tudo feito de penas.

O grupo de Boi de orquestra tem um ritmo que se aproxima do baião e dança em duas filas que se movimentam uma ao encontro da outra. Recebe maior influência do ritmo português. Segundo Cascudo (1984, p. 48), “o instrumento de sopro determina a dança europeia, em mais alta percentagem”. Como os Bois de matraca, usam poucas fitas e, ao contrário destes, poucas penas. Pude observar uma diferença entre as roupas dos brincantes do Boi de Nina Rodrigues e do Boi de

Axixá, ambos do mesmo sotaque. No primeiro, os vaqueiros não têm as roupas tão bordadas, estas são feitas de um tecido brilhoso e sobre as camisas aparecem coletes de linha. Também de linha são feitos os saiotes que levam sobre as calças. No segundo grupo, os vaqueiros vestem coletes bordados como o couro do boi.

Essa breve descrição não teve o propósito de definir modelos fixos, pois a cada ano tudo se altera, mas serviu apenas para mostrar a dinâmica existente no Bumba meu boi. Trata-se, porém, de alguns exemplos, pois a variedade de detalhes é muito grande e não cabe aqui entrar em pormenores.

Instrumentos, ritmo, coreografias, vestimentas são alguns aspectos básicos que diferenciam um estilo do outro. Há, no entanto, diferenças mais sutis dentro do mesmo grupo como a que mencionei acima (roupas dos bois de orquestra) e como pude notar nos chapéus dos vaqueiros do Boi do Sítio do Apicum e do Boi de Maioba, ambos sotaques de matraca. Também pelo tamanho dos pandeiros se diferenciam os bois de matraca da Ilha e os de Pindaré. Há, portanto, no Maranhão, Boi para todas as preferências. Cada sotaque engloba seu público, o que significa dizer que “o bumba-meu-boi é capaz de atender ao gosto mais exigente, de alegrar a mais insossa das festas; de satisfazer a mais ferrenha das críticas” (MARQUES, 1999, p. 86).

Da mesma forma que as falas e a indumentária dos personagens, o ritmo também confere significações ao texto. As repetições e reiteraões produzem um eco que pode ser entendido como um ritmo duradouro da ação coletiva na história dos indivíduos, revelando o desejo que cada grupo tem de se repetir e se prolongar.

Um breve (re)encontro com o boi janeiro

como disse no início deste capítulo, meu trabalho sobre o Bumba meu boi restringe-se ao Maranhão. Entretanto, tive oportunidade de ver, na cidade de Itanhém, no Extremo Sul da Bahia, uma apresentação do Boi janeiro. Não se trata de um grupo em atividade, mas de uma reativação do folguedo, provocada pelos estudos de Arte-Educação de uma turma de alunos do Curso de Pedagogia.

Numa rápida entrevista, os líderes do grupo me informaram que o Boi janeiro tinha sido levado para o Distrito de Santa Rita do Planalto (Município de Itanhém) por um senhor oriundo da cidade de Palmópolis - MG. Um boi mineiro, que guarda algumas semelhanças com o boi maranhense.

É um boi grande, com couro estampado, sem nenhum brilho. Chega dançando, com a música “Quem foi que disse/ que janeiro não saía/ Boi janeiro está na rua/ com prazer e alegria”, parando após algumas evoluções para que os foliões e as pastorinhas cantem o Reis. Em seguida o boi se levanta e dança novamente, fazendo investidas contra um homem que mais parece um toureiro do que um vaqueiro (lembrando a referência às Tourinhas de Portugal, feita por Câmara Cascudo), pois, em lugar de um ferrão, usa um pano vermelho com que provoca os arremessos do boi.

Participam outras figuras como o “mandu”, uma cabeça de boneco com uma grande saia preta que cobre a pessoa encarregada de fazer as evoluções; o “boca-aberta”, uma carcaça de cabeça de cavalo que abre e fecha, assombrando as crianças. Este também tem uma saia cobrindo a pessoa que, escondida, vai acionando um mecanismo que faz a bocarra abrir e fechar. Apesar de aterrorizante, o boca-aberta é a figura

que mais diverte o povo, arrancando-lhe muitas gargalhadas. Diferente do Negro Chico, o boca-aberta não tem um caráter cômico, ao contrário, ele assusta as pessoas, mas ao mesmo tempo, estas têm consciência de que tudo não passa de uma brincadeira e riem, talvez de si próprias. É um riso alegre, sem causa precisa, a que Propp chama de riso “vivificador”, completando seu pensamento com a frase de Turguêniev (apud PROPP, 1992, p. 62): “O riso sem causa é o melhor riso do mundo”. Um terceiro elemento, representado por uma criança, é o cardeal, pássaro que dança e é morto pelo caçador. Todos esses elementos dançam ao som de músicas a eles referentes, cantadas por todo o grupo.

É chegada a hora de repartir o boi. Cada parte é destinada a uma pessoa daquela comunidade, cujo nome forme uma rima soante ou toante com o nome da parte do boi: “O filé / é pra seu José” – “E o cupim / É pra seu Joaquim”. Também no boi janeiro tem-se um ritual de comunhão, embora isso aconteça somente na música.

Repartido o boi, o cantador prossegue, mandando um bilhete para as pessoas, com o objetivo de cobrar o dinheiro: “Mandei um bilhete / Para seu Joaquim / Pra ele mandar / O dinheiro do cupim”. E todos cantam o refrão: “É boi, é boi / é boi que dá / Levanta janeiro / vamos vadiá”.

Através desses elementos, é possível afirmar que no Boi janeiro (boi que dança, morre e é repartido), assim como no Bumba meu boi, se encena o ritual. Com cantigas e dança do boi a festa acontece. Indaguei por que repartem o boi e D. Guiomar, entendida de Boi janeiro, respondeu com prontidão: “É para chamar a atenção, faz parte da brincadeira. É ... a brincadeira deve ser repartida, pois é de todos”. Aí me lembrei do boi de D. Terezinha Jansen, quando o locutor dizia que todos

pudessem brincar, pois o boi era de todos. A partilha do boi é, portanto, um ponto comum entre os rituais. É o momento da comunhão fraterna.

Aprofundar a análise do Boi-janeiro faz-se desnecessário, pois o meu objeto de estudo, no que diz respeito ao folguedo do boi, limita-se ao Bumba meu boi do Maranhão. Senti, porém, que não deveria deixar passar despercebido esse (re)encontro, pela sua importância como um exemplo das diferenças nas manifestações culturais e por dizer respeito a uma prática simbólica constitutiva do meu conhecimento anterior, o que me leva a dizer que esse não foi o meu primeiro contato com o Boi-janeiro. Foi um momento de lembranças, pois, na minha infância, no mesmo município de Itanhém, todos os anos, na festa de Reis, o Boi-janeiro estava na rua, dançando de porta em porta, para onde era convidado, com prazer e alegria.

Capturando o Boi

Eu canto o vaquêro vestido de coró
Brigando com tóro no mato fechado
Que pega na ponta do brabo novio
Ganhando lugio do dono do gado
(Patativa do Assaré)

Entre vaqueiros e cantadores – as gestas de gado

Trazido pelos colonizadores, o gado bovino espalhou-se pelo Brasil afora, habitando as grandes fazendas, e enchendo de cobiça o olhar dos fazendeiros. No Nordeste brasileiro, a pecuária ganhou espaço, fazendo figurar esta região como destaque no cenário nacional da bovinocultura. O vaqueiro nordestino, vestido de couro da cabeça aos pés, tornou-se figura representativa na cultura do Nordeste e, em contato constante com a natureza hostil e tendo que enfrentar touros indomáveis, desenvolveu a coragem e a audácia, realizando façanhas aparentemente impossíveis ao homem.

A atividade pastoril foi motivo de festas em todo o Brasil colonial, mas, segundo Cascudo (1939) nenhuma festa se comparava às “apartações” e derrubadas de gado do Nordeste

brasileiro, pelo seu caráter prático. Trabalho e festa quase se misturavam. Criado sem divisas, o gado era levado, no mês de junho, para grandes currais, onde se dava a identificação e a ferra. Era o momento da apartação, quando fazendeiros reunidos bebiam e comiam à vontade. Durante o cerco do gado, sempre ocorria a fuga de alguns barbatões, que passavam a ser procurados pelos vaqueiros. Era comum acontecer o sumiço de um boi bravo, que se escondia em grotões, tornando-se cada vez mais distante do laço dos vaqueiros mais famosos, desafiando-lhes a coragem e a competência. Quando o touro era alcançado, morria a tiros, sua carne era repartida e o vaqueiro se celebrizava. Repartindo a carne do boi, celebrava-se a comunhão fraterna, sendo este um dos rituais do Bumba meu boi.

Os atos de bravura do vaqueiro ou do boi estavam nos versos dos cantadores que, à noite, na casa do fazendeiro, diante de uma animada assistência, cantavam histórias de heroísmo do boi e/ou do vaqueiro, não faltando o reconhecimento ao cavalo, companheiro e peça fundamental na captura do barbatão. Algumas dessas histórias foram recolhidas por folcloristas como Sílvio Romero e Câmara Cascudo e também pelo escritor José de Alencar. Partindo de narrativas orais como “O Rabicho da Geralda”, “O Boi Espácio” e “A história do Boi da Mão de Pau” (registrada por Câmara Cascudo), os poetas populares passaram a escrever histórias sobre o mesmo tema, sendo de Leandro Gomes de Barros a primeira publicação, intitulada “O Boi Misterioso”. José Bernardo da Silva publica, em 1951, “O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso”, cuja narrativa estará sendo analisada neste capítulo.

Essa história, contada em dois volumes, reproduz outras histórias cantadas por narradores orais, refletindo o imaginário

popular, povoado de encantamento e aventuras, elementos presentes na literatura oral de todas as partes do mundo. As narrativas do ciclo do gado têm como eixo temático a corrida dos vaqueiros atrás de touros selvagens. Segundo narram os textos históricos, nem sempre cabia ao vaqueiro o heroísmo de pegar o barbatão, havendo, por isso, um desfecho diferente em cada narrativa. Aquelas que conferem o heroísmo ao vaqueiro utilizam-se de elementos que proporcionam a este as condições de invencibilidade. Este aspecto diferencia “O Boi Mandingueiro e o Cavallo Misterioso” de outras narrativas orais ou escritas, do mesmo ciclo. Exemplo dessa diferença é a história do “Boi da Mão de Pau”, contada por Fabião das Queimadas, a qual tem como narrador o próprio boi que narra a perseguição dos vaqueiros e enaltece sua bravura. Sem nenhum mistério, consegue, mesmo algemado, fugir para outras paragens, tornando-se o herói. Outro exemplo é “O Rabicho da Geralda”, cujo desfecho não apresenta nenhum ato de heroísmo. Encontrando aberta a porteira do curral, o boi entra e acaba caindo na armadilha, pois um rapaz fecha a porteira e o prende sem o menor esforço.

Geralmente os romances de vaqueiros têm como unidade temática a coragem e destreza dos vaqueiros e a bravura do barbatão, mas, apesar de possuírem um mesmo eixo com filamentos vários, que se substituem e/ou são acrescentados, à medida que a história vai sendo contada por outros narradores, diferentes desfechos são encontrados ou são percebidas alterações no enredo, como acontece com as cinco versões de “O Rabicho da Geralda”, reunidas por José de Alencar. Essas alterações dão um caráter de liberdade ao texto, permitindo que ele se estruture sem as amarras da escrita e sem se tornar mera repetição, apresentando um caráter dinâmico, próprio da

tradição oral, visto por Zumthor (1993) como a movência do texto.

Consideradas as variantes, todas as narrativas do ciclo do boi têm como motivo a festa das vaquejadas e apartações. Todas elas, quer sejam somente cantadas ou declamadas, quer tenham o registro escrito, caracterizam-se como poesias orais. A relação da poesia popular com o escrito deve-se à necessidade de se registrar a tradição para que a narração daquilo que se contou, cantou e encantou, tão somente através da voz, possa ter maior trânsito entre as pessoas. O oral apenas se fixa no escrito, sem que lhe sejam tiradas as características, pois, conforme sublinha Zumthor (1993, p. 154): “A fixação pela e na escritura de uma tradição que foi oral não põe necessariamente fim a esta, nem a marginaliza de uma vez. Uma simbiose pode instaurar-se, ao menos certa harmonia: o oral se escreve, o escrito se quer uma imagem do oral”.

Na história do boi mandingueiro, a indumentária de Genésio pode ser lida como uma metáfora dessa relação. Esse personagem se veste como o típico vaqueiro das caatingas, “armado” de couro para defender-se dos espinhos e dos galhos encontrados no agreste. Acredito não ser exagero atribuir um sentido telúrico à roupa de Genésio, toda de couro, pois não pode haver outro símbolo que melhor possa traduzir a terra e a atividade do vaqueiro. A princípio, pode parecer ilógica uma relação dessa roupa com o ritual da narrativa. Porém, semelhante a ela, a narrativa oral representa o Nordeste brasileiro. A “fixação” da indumentária no corpo de Genésio (não é trocada nem mesmo para o casamento) representa a fixação da poesia oral no texto escrito, sem que este, como o vaqueiro, perca as marcas da oralidade.

A despeito do registro escrito, a poesia popular não está ligada a uma leitura silenciosa, individual. Lida em voz alta, declamada ou cantada, ela está muito mais ligada à audição do que à leitura, e sua recepção é idealmente a coletiva. O leitor chega a memorizar os versos para repeti-los sempre que a ocasião for propícia, emprestando-lhe um caráter teatral. Além disso, a possibilidade de ser transmitida pelo uso da voz confere a esse tipo de texto o poder de sedução. Zumthor (1997) atribui um grande valor à voz e, citando Maiakowski, diz que “o ritmo constitui a força magnética do poema”.

Espaços de atuação dos personagens

A história do boi mandingueiro apresenta, entre os demais personagens, o fazendeiro, que tem sob suas ordens não só o vaqueiro da fazenda, mas também todos os que chegam para capturar o boi:

No outro dia chegaram
na fazenda do patrão
Pronto estamos, coronel
à sua disposição:
mandou-os logo o fazendeiro
pegar o Boi Mandingueiro
eles disseram: pois não
(SILVA; PINHEIRO, 1994, v. 1, p. 11)⁶

Esse fazendeiro é o Capitão Monteiro, assim intitulado não por pertencer a uma corporação policial, mas por seu poder econômico e, portanto, por sua posição de autoridade, conforme o costume de séculos passados. De um lado está o

⁶ Os versos dessa história, citados daqui em diante, serão indicados pelo volume e pelo número da página.

fazendeiro, dotado do poder de mando, senhor das terras e do gado, portanto senhor do dinheiro; de outro, está o vaqueiro, submisso às ordens do patrão, pronto para executar qualquer tarefa, por mais arriscada que pareça.

Além de exercer o autoritarismo sobre os vaqueiros, o fazendeiro encarna a figura do patriarca, tão comum no passado. Como pai, não só determina quem se casará com a filha, mas faz dela objeto de troca. Vendo que nenhum vaqueiro consegue pegar o boi, lança a todos eles o desafio, dando-a em casamento àquele que conseguir trazer o barbatão amarrado, pondo de lado o sentimento e o poder de decisão da mulher.

Esta só aparece na narrativa no papel da donzela, que serve como chamariz para os vaqueiros, os quais irão animar a fazenda, divulgar a fama do barbatão e, conseqüentemente, ampliar o prestígio do fazendeiro. A donzela aceita as determinações do pai e fica “louca” de amor por Genésio. Leonor, “forçada” a amar, torce pelo sucesso do vaqueiro, pois sabe que sua derrota representa o fracasso do amor. Pai e filha confirmam o modelo da família patriarcal cuja organização faz caber ao chefe da família o poder de decisão. Esse modelo de família, formador da sociedade brasileira, marca o colonialismo, período de instalação de uma estrutura que, repetindo o modelo europeu, destoa da concepção de comunidade vista nas sociedades primitivas do Brasil. O mando do pai se estende ao patrão, daí delinear-se na narrativa, a figura do fazendeiro, senhor absoluto das terras e do gado como também das pessoas. Leonor encarna a mulher submissa e obediente, que não ousa ouvir seu coração, pois acima dele ressoa a voz do pai. Assim ela cumpre seu papel e aceita com naturalidade as ordens paternas, chegando a assimilar os

mesmos valores. Diante da morte de um vaqueiro que a amava e suicidou, por não poder se casar com ela, Leonor diz:

fez uma asneira
morrer por causa de amor
por meu respeito não foi
ele *não pegou o boi*
perdeu de tudo o valor. (v. 2, p. 27)

Leonor é apresentada na narrativa como uma donzela de “sublime formosura”, branca, cabelos loiros, “mais linda que uma flor”, “de cor celeste bem pura”. A descrição da moça está fora do tipo predominante na região. O “Anjo formoso”, conforme considera Bradesco-Goudemand (1982), está muito mais próximo das heroínas dos contos folclóricos da Europa. É também a imagem da mulher idealizada pelos românticos, embora não seja do tipo inatingível. Leonor representa o objeto do desejo e ainda divide com o boi essa função, pois para atingir a mulher, o vaqueiro tem que passar pelo boi, cuja captura tanto é motivo de fama, quanto de ascensão social. Leonor é a mulher reificada. Da mesma forma que os bens materiais, é dada a Genésio como prêmio por seu heroísmo.

Reitere-se que boi, vaqueiro e cavalo despontam sempre no cenário nordestino como peças fundamentais da pecuária, atividade econômica responsável pelas características sociais da região. Os três constituem, conseqüentemente, a tríade heróica que sustenta as narrativas do ciclo do gado, sendo o vaqueiro um símbolo de força, coragem e agilidade. Montado no cavalo, corre atrás do boi, enfrentando desafios que a natureza oferece, e nem sempre se faz vencedor. Na história aqui analisada, inúmeros são os vaqueiros que comparecem à fazenda com o objetivo de pegar o barbatão e fazerem-se

heróis e o número deles aumenta quando o fazendeiro anuncia o prêmio a quem realizar a façanha. Chegam vaqueiros de todas as paragens e cada um se apresenta como o mais destemido e dono do cavalo mais forte e mais veloz.

Entre eles destaca-se Genésio, que une sua bravura à fé nas forças do além. Veste-se tipicamente, porém seu gibão de couro está bastante surrado e guarda os sinais da mandinga: cem jararacas em cada bolso. É vestido com esse gibão que, mais tarde, ele se casa com Leonor, a filha do fazendeiro. A sela que lhe serve de montaria foi herdada do pai. Era feita de “couro de lobisomem/fantasma, mula de padre/bichos que vivem e não comem” (v. 1, p. 28) e, portando elementos miraculosos, havia pertencido a um sem número de avós e trisavós. O fato de Genésio herdar a sela com todos os defensivos tem relação com a obtenção do recurso mágico pelo herói do conto maravilhoso. Neste há um doador que, de alguma forma, está ligado ao reino dos mortos. O mesmo acontece com Genésio que herda os poderes mágicos de uma ancestralidade sem fim.

Os recursos doados ao herói do conto maravilhoso não são apenas objetos, mas também animais, em especial o cavalo, que representa a mediação entre os dois mundos, pois conduz o herói ao reino dos confins. Na narrativa em estudo, o cavalo, além de poder ser visto como mediador, está intimamente ligado à história do nordestino, à sua atividade econômica. Daí porque não poderia deixar de figurar na narrativa, pois, se no texto ele é auxiliar direto do herói, também se faz presente na vida cotidiana do vaqueiro, como auxiliar e companheiro inseparável. Genésio reconhece o desempenho do seu cavalo misterioso e não lhe poupa elogios, atribuindo a ele a vitória pela captura do boi: “porém encontrou cavalo/ que sabe dar o recado” (v. 2, p. 22).

Desde os tempos mais remotos, o cavalo se faz presente na história das civilizações, com um simbolismo muito vasto, quase divinizado pelo homem.

Presente na história da humanidade, companheiro do homem na realização de difíceis tarefas, o cavalo alcançou destaque na poesia popular, vindo a figurar em todos os seus ciclos, funcionando sempre como auxiliar indispensável do homem na realização de proezas as mais difíceis. Nas histórias de amor, a conquista e o rapto da donzela são possíveis graças à coragem do amante e à contribuição do cavalo que, além de proporcionar rapidez de ação, cede a garupa para a “bela flor” ir montada. Nas que dizem respeito à captura de bois bravios, cabe-lhe parte do heroísmo, quer seja o boi ou vaqueiro a contar vitória.

O prestígio dos valentes, cantado pelos poetas populares, encanta o povo. Todavia, sua coragem física, que vai além das possibilidades humanas, deve-se à força do cavalo. Acerca de Cirino Guarabira, valentão que ia ser cercado por dez homens, foram cantados, entre outros, os seguintes versos:

Cirino disse sorrindo:
Com isso eu não tomo abalo,
Dez homens contra mim só,
São dez pinto contra um galo,
Para eu matar eles todos,
Basta os cascos do cavalo.
(apud CASCUDO, 1984, p. 364)

Na história O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso, o narrador, através dos vaqueiros, apresenta os cavalos como sendo cada um melhor que o outro. Em vez de se sentirem ofuscados, os vaqueiros orgulham-se da montaria que possuem e, à moda dos desafios, cada um enaltece seu cavalo como se

fosse o melhor entre todos. “Batizam” os animais com nomes pitorescos, que sugerem eficiência e rapidez: Ferro-e-Fogo, Relampo, Pensamento, Bolandeira, Veado, Corisco (para citar alguns) e, o mais importante deles, o Cavalo Misterioso. Este recebe do seu dono tão grandes elogios, a ponto de o discurso deslocar-se do seu tom popular para atingir um tom poético, muito mais elaborado (“brinca nas asas do vento/ viaja no pensamento/passeia pelo espaço” (v. 2, p. 13) e revelar conhecimentos acerca de um espaço que extrapola a região: “Conhece o mundo inteiro/ já andou na Alemanha/ de lá já foi derrubar/ um barbatão na Espanha” (v. 2, p. 14). Misterioso dá mostra de sua força, decorrente de poderes mágicos. Mistério e encantamento fazem, por exemplo, com que o cavalo Misterioso se transforme em um cadáver só de osso, cercado pelos urubus e, de repente, a um assobio do seu dono, se converta num possante animal que chega “dando salto com 6 metros/ ligeiro como um corisco” (v. 2, p. 5).

Vaqueiro e cavalo se unem, assumindo um pacto de cumplicidade, que remete à imagem do centauro, uma vez que o narrador, ao contar a façanha do vaqueiro, passa ao leitor a imagem da fusão homem-cavalo. Genésio garante ao boi que vai atingi-lo, mas o responsável pela carreira é o cavalo. Os dois se fundem como se formassem um terceiro ser:

Disse Genésio sorrindo:
Agora vamos ao centro
Se caíres num buraco
Demônio, contigo eu entro
Porque também sou moderno
Se caíres no inferno
Eu caio contigo dentro. (v. 2, p. 19)

Por mais que sejam realçadas a coragem e ousadia do vaqueiro/herói, de nada valem se este não tiver como seu principal aliado o cavalo, que, servilmente, lhe dispensa dedicação total, na ousada tarefa de campear o boi, este não menos veloz. O Boi Mandingueiro, depois de cansar inúmeros cavalos e vaqueiros famosos, perde as forças diante de Genésio e seu Cavalo Misterioso. O fato de ele ser capturado, porém, não lhe tira o prestígio, se for considerada sua trajetória e seu final. Boi de fama, que ocupa os dois volumes de uma história, é descrito pelo poeta narrador, desde a primeira página, como um boi dotado de poderes sobrenaturais. Em sua carreira não respeita os maiores obstáculos, como, pular montes de pedra numa altura de dez palmos e saltar riachos com 30 metros de profundidade. Todas as passagens que descrevem o boi apresentam-no como um ser que supera os padrões de normalidade, sugerindo um animal dotado de forças advindas do além.

Boi indomável, conhecedor dos mais insondáveis caminhos, sua fama corria pela região. Por este aspecto é possível falar da identidade também entre boi e vaqueiro, este igualmente destemido e conhecedor do ínvio sertão. A glória de um está condicionada à derrota do outro, ambos movidos pela força da magia. Por outro lado, o boi pode ser visto como o duplo do fazendeiro, se considerarmos o domínio das terras e o respeito que impõem, por serem ambos símbolos monetários. Vê-se, portanto, que há um jogo de forças em que homem e animal se colocam em posição de igualdade e de competição. Mesmo capturado, o boi não se deixa vencer, fugindo misteriosamente do curral junto com o cavalo, ambos partícipes do heroísmo nessa carreira onde, na prática, não houve vencedor.

Na história do boi mandingueiro, os três elementos são personagens principais e não se pode conceber a glória de um sem considerar a destreza do outro. A hora e a vez do boi é chegada somente depois de humilhar inúmeros vaqueiros e cavalos.

Mito e história: um ponto de tensão

De modo geral a poesia não se prende às dimensões do tempo, não revelando preocupação com um “ontem” e um “hoje”. Na poesia popular, entretanto, existe uma temporalidade perceptível, por tratar-se de narrativa e, como tal, tem-se necessidade de situar os fatos no “quando” de sua existência, mesmo que não haja um rigor na apresentação de início, meio e fim. A narrativa aqui analisada, apesar de não fazer referência a anos, meses e dias, tem outros indicadores de medida do tempo, marcadores textuais que mostram a seqüência temporal dos acontecimentos, e que aparecem logo no início da 1ª estrofe do 1º volume: “No Rio Grande do Norte/ havia um fazendeiro” e se fazem presentes em todo o texto, na forma de verbos no passado, os quais sugerem um tempo ido, retornado na narrativa com o auxílio da memória.

Essa narrativa, da mesma forma que o auto do Bumba meu boi, possui elementos que apontam para o não apagamento do tempo histórico pelo tempo mítico e vice-versa, antes a relevância das marcas míticas e históricas provoca no texto uma tensão. Volto à análise da relação sagrado/profano, feita no capítulo anterior, a qual me servirá de suporte para esta leitura. A situação da narrativa num tempo cronológico ou profano não impede que se considere a existência de uma marca de origem no heroísmo de Genésio, herdeiro das forças sobrenaturais de seus antepassados.

Considerando as informações obtidas acerca da vida nas fazendas de gado, no início do século XX, é possível contextualizar a narrativa e dela apreender o ciclo econômico denominado ciclo do gado, situando-a, portanto, num tempo cronológico, o tempo do enunciado. Este tem suas marcas no tempo da enunciação que, por sua vez, nutre-se de saberes e crenças que determinam a existência de um outro tempo, o tempo mítico que, na narrativa em estudo, se configura pela magia e encantamento, passados de uma geração a outra, numa existência cíclica, em oposição à linearidade do tempo cronológico.

Os recursos sobrenaturais que dão poderes a Genésio provêm de uma genealogia “infinita”; o boi e o cavalo são filhos de fêmeas igualmente dotadas de poderes, que são transmitidos a seus descendentes. A ideia de herança remete à repetição dos gestos, vista por Eliade (1985) como a imitação de arquétipos, o que confirma a existência, na narrativa, de um tempo mítico. Os recursos que circulam nesse tempo vão caracterizar o ritual do boi e, da mesma forma, vão definir o perfil do herói. Como expressão do imaginário popular a linguagem da magia é uma forma simbólica para solucionar os conflitos. Dotado de poderes mágicos, o vaqueiro vence o boi e, ao mesmo tempo, parece vencer o fazendeiro. Genésio encarna o herói mítico e faz o percurso padrão da aventura mitológica, obtendo a vitória por meio da irrupção do sobrenatural.

Como as produções populares apenas guardam relações com os mitos, há um desvio da trajetória mítica no percurso de Genésio. Em vez de trazer benefícios para o seu semelhante, ele os busca para si, conseguindo a glória, e um casamento afortunado. Evidentemente a realidade sócio-espácio-temporal, em que se insere a narrativa, favorece um rumo diferente aos destinos do personagem, o que não impede sua consagração.

O texto ensaja, portanto, a leitura de uma tensão entre o mito e a história, embora o desfecho da narrativa declare a supremacia do mito. O poeta/narrador se vale da magia e do encantamento para “solucionar” o conflito de forças e classes, desvelando, desse modo, a contradição entre tempo mítico e tempo histórico, sem, no entanto, significar uma diluição de tensão, mas uma definição do caráter da narrativa.

Para além do espaço físico

A história aqui analisada situa-se num espaço textual, onde se entrecruzam outros espaços: físico, histórico-social e mítico, metaforizando o próprio espaço do imaginário social.

A narrativa reúne elementos que identificam o Nordeste brasileiro. Tem como cenário a Fazenda Boa Vista, no Sertão do Seridó, Rio Grande do Norte, palco da grande façanha de Genésio e do seu cavalo Misterioso.

O espaço físico aparece mais para ressaltar a bravura do homem e dos animais do que para identificar-se como um espaço de produtividade, o que só acontece quando o narrador mostra o grande número de cabeças de gado existentes na fazenda.

Boi, vaqueiro e cavalo não conhecem obstáculo que não seja por eles transposto. Moitas, caatinga bruta, montes de pedra, ganchos de pau, cipoada, tudo é levado na desabalada carreira.

Além de reforçarem a bravura dos personagens, esses obstáculos, na forma como são apresentados, mostram a fazenda como palco das representações sociais. Apresentando um fazendeiro que “era muito respeitado/pela fama do dinheiro” (v.1, p.2), dono de “cinco mil cabeças/além de outras

remessas/entre animais e gado” (v.1, p. 3), o narrador mostra, através desses traços descritivos, que se trata de um homem rico e poderoso, cujas ordens são prontamente cumpridas pelos seus “súditos”, os vaqueiros.

A posição do fazendeiro na narrativa explicita a estrutura de poder que define o sistema latifundiário. A grande extensão de terra nas mãos de um único dono confere a este um poder inabalável: a fazenda e todos os seus habitantes estão sob o controle do proprietário. Desse modo, o espaço físico da narrativa condiciona o espaço social, marcado por contradições, embora sem grandes conflitos aparentes. Senhor de muitas léguas de terra, o fazendeiro está a uma grande distância social dos seus empregados que, aliás, são poucos. Diria que, a princípio, nota-se uma relação de subserviência tolerada e até compreendida, que promove um clima de “paz” entre patrão e empregados. Na verdade, porém, não se trata de pura obediência, pois se percebe, nas falas dos vaqueiros, que há um certo prazer, provocado pelas tarefas mais difíceis, inerentes à sua profissão. Almejam a fama e, para conseguí-la, enfrentam quaisquer obstáculos, por maiores que possam parecer.

O espaço físico pode ser considerado fator determinante das relações entre os personagens que nele transitam, evidenciando-se a figura do fazendeiro, dotado do poder de mando, embora esse mando esteja minado por diversos elementos que o relativizam: astúcia, forças sobrenaturais, inteligência e destreza são os principais fatores que, aparentemente, quebram a autoridade do fazendeiro, diminuindo sua força e transformando o clima de autoritarismo em relações amistosas, determinadas pela visão do narrador na solução dos conflitos sociais. A superação desses conflitos

dá-se por meio do casamento, que seguido da obtenção da herança, chega a ser o final feliz obrigatório, chegando a ter um alcance econômico por parte do noivo, que, através desse ritual, passa de simples vaqueiro a herdeiro das fazendas do sogro, o que marca o encerramento do ciclo do herói, sendo este um enredo típico da literatura de cordel. A realização do casamento configura um mito de agregação, tanto por ser um acontecimento coletivo, como por significar a inserção do vaqueiro num novo grupo familiar. Semelhante ao que acontece nas histórias de cavalaria, o casamento significa a culminância de todo o processo heroico, tornando-se um ritual de grande importância no conjunto expresso na narrativa.

Como se vê, a glória não está reservada para todos. Cabe a Genésio o título de herói pela sua proeza de pegar o barbatão e o prêmio de casar com Leonor, fatos esses que levam a uma aparente democratização das relações.

Necessário se faz problematizar essa democratização. Repetidas vezes vamos encontrar nos versos do cordel, rapazes pobres que se casam com filhas de fazendeiros e isso agrada bastante aos leitores da poesia popular. Ora o casamento se realiza contra a vontade do pai, geralmente após o rapto da donzela, e neste caso são feitas as pazes; ora acontece em situações como a dessa narrativa, em que a moça é oferecida como prêmio ao vencedor de uma prova ou desafio. De qualquer maneira, subjaz uma representação de estratégias de sobrevivência, onde há a inclusão de um personagem e a exclusão dos demais

A vitória do vaqueiro reforça nosso modelo social, onde se revela a supremacia do individual em detrimento do coletivo. Genésio é apenas um, que sai da coletividade e em seu movimento de ascensão social subjaz uma visão de mundo individualista. Sem organização social, o sucesso passa a

ser de apenas um e os demais, sem “estrela”, são perdedores que vão completando seu ciclo de vida e contribuindo para a definição do quadro social dos explorados. Conseguir ascender socialmente passa a ser um jogo com um único vencedor, fortalecendo o “salve-se quem puder”, não se tratando, dessa forma, de um comportamento coletivo, mas de um mérito individual, decorrente de atributos quase mágicos.

A troca de lugares entre Genésio e o patrão durante o jantar do casamento, reforça essa ideologia, não se resolvendo a problemática da dominação, pois, enquanto Genésio se transforma em herdeiro das fazendas do sogro, os outros inúmeros vaqueiros continuam a dizer “sim, senhor, estamos à sua disposição” quando chamados a realizar atividades perigosas, e as vaías são o prêmio de consolação quando cada um deles não consegue levar a cabo a tarefa.

Embora se constitua como um lugar de fala das classes ditas subalternas, o discurso do cordel se deixa contaminar pela ideologia das classes dominantes, no sentido de resolver harmoniosamente as contradições da sociedade. O dominado desloca-se de seu grupo social e passa a fazer parte de outro grupo, num esquema radical de inversão de posição, estabelecendo-se um equilíbrio, impossível no plano social. Dessa forma a história dos dominados se dilui nos discursos e práticas simbólicas, fazendo sobressair as propostas valorativas das classes dominantes. A individualização das representações sociais, através da coragem, honradez e recursos sobrenaturais, promove um equacionamento dos polos antagônicos. Buscando soluções imaginárias, torna-se fácil resolver problemas que, na prática, são extremamente complicados, como o problema da posse da terra, gerador de grandes conflitos no país.

Volvendo o olhar para a história, percebe-se uma identificação entre os espaços da narrativa e os espaços reais. Fazendeiros e vaqueiros conviviam em “paz”, sem grandes problemas. Os primeiros, no seu lugar de patrão, autoridade máxima; os segundos, no seu lugar de empregados, cumprindo ordens, mas fazendo valer sua competência e destreza, merecendo, por isso, o respeito e até a admiração do patrão.

Pontes (1979) vê como causa dessa “paz relativa” a relação entre o vaqueiro e o dono da fazenda, relação esta, atada mais por laços de natureza moral do que pela valorização do trabalhador. O vaqueiro, segundo este autor, tinha um status mais elevado e estava pronto para defender o patrão em quaisquer circunstâncias. Havia ainda, segundo Pontes, outros fatores que reduziam o caráter de dominação: sistema de remuneração por sortes, trabalho solitário e sobretudo a hostilidade da natureza. As condições climáticas da região contribuíam para uma quase igualdade das condições de vida dos vaqueiros e do seu senhor, que mais se aproximavam com o advento da seca e se igualavam na fuga desesperada em busca do oásis, o que, de certo modo justifica a democratização entre patrão e empregado, embora a narrativa tome outro caminho, mostrando o fazendeiro não como um retirante que foge da seca, mas um homem rico e poderoso.

No texto em estudo, porém, essa democratização aparece em decorrência do heroísmo de Genésio, por vias que, como já foi dito, confirmam o caráter mítico da narrativa. Esta apresenta uma visão de um mundo harmonioso, que, existente no plano imagístico, agrada às preferências populares. Heróis capazes de proezas incríveis, só realizáveis no plano simbólico, entusiasmam os leitores, por isso não é sem razão que os textos geralmente são conduzidos por expressões e ações hiperbólicas. O narrador usa abusivamente de hipérboles que intensificam

as características dos animais e amplificam suas ações. O boi é comparado a satanás, ao raio, ao vampiro, o que reforça a ideia de sua invencibilidade. Ainda bezerro é capaz de ações exageradas que mostram seu poder e o destacam dos demais, revelando sua inclinação para a heroicidade. Fatos como esses mostram a necessidade que têm os heróis míticos de realizar façanhas extraordinárias para se afirmarem como tal.

Ao começar a narrativa, o leitor tem logo a imagem de um boi invencível e de cavalos que não conhecem obstáculos. Versos como “Na carreira ele arrancava / jucá velho de miolo” (v.1, p. 1) e correndo montado nele / pegava até satanás” (v. 1, p. 17) são compostos por expressões que atestam o caráter hiperbólico do texto, todo carregado de exageros, tanto nas características como nas ações dos personagens, traduzidas pelo discurso do narrador.

Exemplos de hipérboles não faltam, pois toda a narrativa é marcada pela força do exagero. Não bastando a fama e a coragem de vaqueiros e cavalos, já exageradas, o narrador recorre ao mundo sobrenatural, cuja força confere o título de herói ao vaqueiro Genésio. Ao atribuir poderes sobrenaturais aos personagens, o narrador insere na narrativa as crenças e mitos, que povoam o imaginário popular. Rezas, amuletos, símbolos, letreiros, que aparecem na anca do cavalo e no lombo do boi, constituem um elo entre os mundos natural e sobrenatural, dificultando o estabelecimento de fronteiras entre esses dois mundos. Na corrida atrás do boi mandingueiro, vaqueiro e cavalo necessitam sempre de proteção contra as forças que guiam o boi e o tornam invencível. Para isso, usam uma forte carga de elementos defensivos que envolvem a narrativa numa atmosfera de mistério e encantamento e permitem a vitória final ao vaqueiro. Esse aspecto leva os animais a terem, na narrativa, um papel que supera o de simples irracionais. São

convertidos em seres incomuns, capazes de atitudes que ultrapassam o alcance do homem.

Como o sobrenatural não diz respeito somente às atitudes divinas, o Diabo também habita esse território. Daí a ideia de assombração, o medo, quando as pessoas se referem a fatos e aparições do outro mundo, os quais sempre sugerem a presença do mal, daquele que aterroriza.

Várias são as questões que dizem respeito à definição do diabo. Sabe-se que ele tem despertado o interesse de muitos estudiosos e se faz presente na mente humana como o oposto de Deus, o símbolo do mal. Contra ele a Igreja travou luta renhida. Católicos e protestantes desencadearam intenso combate às suas forças ligadas à bruxaria, daí as violentas atrocidades da caça às bruxas. Apesar das perseguições da Igreja, o imaginário social continuou sendo habitado pela crença no Diabo. No Nordeste brasileiro essa crença ocupa lugar na poesia popular, por ser ela uma expressão desse imaginário.

O nordestino convive com esse mundo fantasmagórico incorporado ao seu viver místico, acreditando nas forças do além e vendo nelas uma ação do mal, do Anjo das Trevas. Essa crença se reflete no discurso, onde se fazem presentes termos como “diabrura”, endiabrado, encapetado, usados para designar ações e características que ultrapassam os padrões de “normalidade”. Apesar da censura ao nome do Diabo, é possível falar de sua popularidade, desde que sejam consideradas as muitas aparições do seu nome no discurso popular, como: “chô diabo”, “eta diabo”, chegando a significar uma valoração positiva em expressões como “tinha gente como o diabo”.

Há, portanto, uma quase onipresença do demônio na vida cotidiana do sertanejo nordestino, onipresença essa que se manifesta também nas produções culturais. São muitas as

histórias orais onde figura o diabo no corpo de crianças ou adultos, sempre alterando a ordem das coisas, ou desafiando o prestígio dos valentes e dos cantadores.

Em *O Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*, o narrador explicita a presença desse ente, usando expressões como cão, demônio, satanás, maldição, endiabrado, diabo, como se a invencibilidade do boi se devesse aos poderes do diabo. No entanto, os fatos narrados permitem uma relativização do conteúdo maligno das ações diabólicas. Basta ver que os poderes sobrenaturais do boi acabam ocasionando a felicidade de Genésio. Sua existência traz Genésio à fazenda do Coronel Monteiro e sua captura é a causa do casamento do vaqueiro com Leonor. Nem só o boi é dotado de forças diabólicas. Vaqueiro e cavalo também estão munidos dessas forças, que disputam espaços com os símbolos divinos, rezas e imagens de santos. Nota-se que o bem e o mal interpenetram, gerando uma ambiguidade oriunda da diluição de fronteiras entre Deus e o Diabo, a qual atinge os três seres, eles próprios reduplicações, tornando-se difícil atribuir determinadas qualidades a cada um, isoladamente. A corrida de Genésio em seu cavalo *Misterioso* atrás do boi *mandingueiro* simboliza uma luta ambígua entre essas forças.

Elementos divinos e diabólicos constituem, portanto, as marcas míticas da narrativa. Além de servirem como armas na luta entre o vaqueiro, seu cavalo e o boi *mandingueiro*, aparecem na sela como um sinal profético: “um postal com 2 amantes / ambos formosos e constantes / em ato de matrimônio” – imagem que parece anunciar o casamento de Genésio com Leonor. Curiosamente estes versos estão na mesma estrofe que fala da imagem de Santo Antônio, encontrada na sela. Na esfera da religiosidade popular, Santo Antônio é cultuado como santo

casamenteiro. A ele são dirigidas simpatias, orações, novenas, como recursos usados para as moças arrumarem marido.

O tom de mistério aparece já no título da narrativa, o qual mostra que boi e cavalo encantados se revestem de forças sobrenaturais. Filhos da vaca Endiabrada e da besta Misteriosa, respectivamente, realizam ações que vão além do que seria possível às forças naturais. Os defensivos constantes da sela são todos ligados às figuras dos santos (Santo Antônio, Nosso Senhor do Bonfim, São Francisco), forças divinas, embora o texto mostre que também o cavalo carrega forças diabólicas, como se pode observar na seguinte estrofe:

Meu cavalo se sustenta
em ferro velho fundido
como enxofre em vez de milho
bebe chumbo derretido
quando se dana então
dez latas de alcatrão
com sede já tem bebido. (v.2, p. 3)

Novamente é possível estabelecer relações com o cavalo, no conto maravilhoso. Neste, o herói tem obrigação de dar-lhe alimentos que lhe suscitam qualidades mágicas. O cavalo de Genésio se nutre de enxofre, chumbo e alcatrão, elementos do fogo e do diabo, que lhe conferem o poder mágico, dotando-o de forças diabólicas. A relação simbólica com o fogo também é vista por Propp (1977), que analisa a natureza ígnea do cavalo, mostrando que, da mesma forma que este animal, o fogo era considerado, em diversos mitos da América, África, Oceania e Sibéria, como mediador entre os dois mundos, sendo seu papel transferido para o cavalo, quando do surgimento deste.

Participe da façanha, o cavalo é também um herói. Como este, morre e ressurge revigorado e reenergizado, cumpre sua

trajetória mítica, embora a morte ocorra antes de ele passar pelo caminho das provas finais que, segundo Campbell (s.d.), são forças ameaçadoras. A morte, nessa narrativa, está ligada menos a essas forças ameaçadoras do que às auxiliares. Morrendo e em seguida ressuscitando, o cavalo mostra seu poder miraculoso àqueles que dele escarnecem.

É possível relacionar a morte/ressurreição do cavalo com a passagem do herói pelo limiar mágico. O cavalo não é introduzido no ventre da baleia, como Corvo, o herói trapaceiro narrado pelos esquimós, ou como Jonas, personagem bíblico, mas, ao morrer, ele parte do mundo dos vivos como o fizesse para buscar forças e renovar a vida. Nascendo de novo estará preparado para transpor os obstáculos que surgirão durante a carreira. Como o deus Osíris, cujo corpo é cortado em pedaços para depois ser juntado novamente e ressuscitado pela ação das deusas, o cavalo também, já servindo de prato aos urubus, volta à vida, com mais energia e disposição amparado pelas forças mágicas.

Não bastando o mistério e a magia que movem boi, vaqueiro e cavalo, aparecem, no final, os quatro urubus para falarem do boi e do cavalo desaparecidos do curral. Cabe a eles participarem como narradores da história, dando notícias dos animais, após a fuga. Não é sem sentido a presença dessa ave no final da narrativa. O termo urubu é uma expressão brasileira designativa de um tipo de corvo, ave dotada de um simbolismo construído, em grande parte, sobre a positividade. Mielietinski (1987), referindo-se aos estudos de Lévi-Strauss, mostra o corvo como mediador entre a vida e a morte, o alto e o baixo, conseqüentemente, o céu e a terra. Como mensageiro e símbolo de perspicácia, o corvo aparece no livro do Gênesis

(8,7). Depois do dilúvio, Noé solta um corvo que vai verificar a posição das águas e o reaparecimento da terra.

Na narrativa em estudo, o urubu (corvo brasileiro) tanto é mediador como mensageiro, cabendo-lhe a tarefa de voar do estrangeiro para contar o que se passa com os animais encantados, o que só é possível graças aos poderes sobrenaturais de que eles também dispõem.

Vale salientar sua função ambígua, por se alimentar de detritos, situando-se entre a sujeira e a purificação. Esta referência possibilita uma relação entre a ambiguidade do urubu e a função mediadora do corvo. Considerando o aspecto cósmico do alto e o baixo como céu e terra, respectivamente, e ligando a sujeira ao processo de decomposição feito no seio da terra, é possível afirmar que o urubu, assim como o corvo, é também mediador entre o alto e o baixo, levando em conta a relação entre purificação e o mundo do espírito. Na narrativa, o urubu faz a mediação entre o mundo natural (o baixo, a sujeira, o profano, o histórico) e o mundo sobrenatural (o alto, a purificação, o sagrado, o mítico).

Tanto a vitória de Genésio, graças aos poderes mágicos, como o aparecimento dos urubus no final, coroando a narrativa, mostra, mais uma vez que, embora tenha sido possível estabelecer um diálogo entre o tempo mítico e o tempo histórico, na narrativa em estudo, reforça-se a supremacia do mito. Ao recriar uma realidade, o poeta popular o faz de maneira a distanciar-se da história e emprestar ao acontecimento um significado não existente no plano natural, convertendo-o em mito. Dessa forma o processo criador torna-se, ao mesmo tempo, um processo transformador, pois aquilo que pode ser explicado pelo viés da história, transforma-se em mito, em decorrência do poder criador do imaginário popular.

Depreende-se dessa trajetória mítica a relação que as produções populares guardam com os mitos, no que toca à inserção do sobrenatural na narrativa para explicar um fenômeno natural. Dessa forma, a destreza da tríade heróica é mitificada e a façanha do vaqueiro, não compreendida no plano natural, encontra respostas no imaginário social, que se vale da crença nas forças do além para justificar tamanho ato de bravura.

A Penetração da Oralidade na Narrativa Canonizada

Um boi preto um boi pintado
Cada um tem sua cor
(Guimarães Rosa)

As relações sociais nos (des)caminhos da narrativa

Todo o enredo da história de O Sertanejo gravita em torno de Arnaldo, personagem que traz em si a marca do heroísmo e é criado nos moldes típicos do romance alencariano.

O ritual do boi se faz presente na narrativa, não como um feito à parte, ou apenas mais um episódio. Embora pareça ser um pano de fundo, ele se caracteriza como elemento estruturador da narrativa. Analisar o ritual do boi em O Sertanejo significa encontrar caminhos para discutir a proposta desta parte da obra, a qual trata da configuração de um espaço para a oralidade na narrativa escrita.

Ao iniciar a história, o narrador situa esse ritual como integrante da vida no sertão, para depois apresentá-lo, mais no final da narrativa, como a grande proeza de seu herói. Começa

por convidar o leitor a volver o olhar para a imensa campina, mostrando que “Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acoisa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.” (ALENCAR, 1994, p. 11).⁷

Esse destemido vaqueiro recebe no texto o tratamento de um super-herói, sendo colocado pelo narrador num lugar de singularidade. Sua coragem e destreza não se revelam apenas diante de um touro bravio, mas se manifestam em todas as situações que requerem atitudes acima do que poderia ser possível à capacidade humana.

Arnaldo é fruto da idealização, é um personagem criado para ser herói, como seu co-irmão Peri. Entre os dois há muitos pontos comuns que o Autor de *O Guarani* selecionou para construir os heróis das duas narrativas. Arnaldo herdou dos indígenas a perspicácia e a destreza, e aprendeu com estes os segredos da natureza, com quem vivia numa relação harmoniosa como a existente entre mãe e filho, “[...] conhecia todas as árvores da floresta, como conhece o vaqueiro todas as reses de sua fazenda, e o marujo as mínimas peças de seu navio.” (ALENCAR, 1994, p. 36) É possível afirmar que o sertanejo de Alencar seja o índio modificado em alguns aspectos, mas que guarda marcas do selvagem igualmente idealizado, como convém ao Romantismo. Assim como Peri serve a D. Antônio de Mariz e adora Cecília, Arnaldo serve devotadamente à família Campelo, movido por uma imensa gratidão ao capitão-mor e sua esposa e pela adoração que tem pela filha do fazendeiro, a jovem Flor. A esta o narrador não poupa adjetivos que a elegem como “a mais formosa”, de

⁷ Doravante as citações referentes a essa obra serão indicadas apenas com o número da página.

“beleza deslumbrante”, de “expressão cavalheira e senhoril”, possuidora de “lábios purpurinos” e “sorriso cristalino em rubi”.

Flor encarna a mulher de talhes perfeitos, delicada, como sugere seu próprio nome, não por acaso ligado à natureza. Entretanto, contrário à sua delicadeza, está seu caráter autoritário, que submete Arnaldo aos seus caprichos, não escondendo sua característica de filha mimada do patrão. A distância que a separa do sertanejo torna-a inacessível, o que lhe confere uma posição de superioridade. Arnaldo é mantido em seu lugar de subalterno, sem direito ao menos de tocar-lhe a fímbria do vestido. O tratamento que Flor dispensa ao irmão de leite não passa de uma relação senhora/escravo, sendo possível atribuir ao ferro de Flor gravado em seu peito o sinal de sua submissão e de que sua liberdade é apenas aparente. O casamento entre Arnaldo e Flor seria final feliz da narrativa, mas o narrador prefere guiar-se por outra via, colocando o heroísmo acima da harmonia sentimental, valendo-se desta estratégia para não diluir as tensões existentes nas relações sociais. Subordinado ao dono da fazenda, Arnaldo é impedido de explicitar seu amor pela donzela e casar-se com ela e, a despeito do seu heroísmo, não consegue superar a impossibilidade de concretizar o amor. Seu caráter de homem apaixonado leva-o a extremos nos cuidados com a moça, chegando a convertê-la num objeto de sua contemplação, “sempre solitária e sempre donzela, como a Lua no céu, como a Virgem em seu altar.” (ALENCAR, 1994, p. 77)

O desenrolar dos fatos mostra que Arnaldo é extremamente possessivo a ponto de anular o destino de D. Flor. Seu conformismo aparente soa mais como uma vingança, que se confirma na morte de Leandro Barbalho, como se a

dizer: “Tu não serás minha, de outro também não serás”. Revelar tal comportamento significaria converter Arnaldo num vilão, mas, recorrendo à ideia de adoração, o narrador consegue mais facilmente realizar um pacto de cumplicidade com o leitor, na construção do herói, que se apresenta como aquele que renuncia ao objeto amado, ao contrário do que acontece nas histórias da literatura popular, como na que foi analisada anteriormente.

Comparando Flor com Leonor, nota-se que, no caso da personagem de Alencar, a relação é diferente, pois, além de não se realizar a satisfação do desejo e sim, sua interdição, a posse da mulher não está condicionada à captura do boi. Existe também uma ideia de troca, no casamento com Frágoso, mas que não se liga à bravura e sim, ao aumento do poder econômico. Ao recusar-se a casar com Frágoso, ela parece escapar à reificação, transcendendo o lugar de objeto de troca e mantendo-se virgem e inacessível. Arnaldo deseja Flor e o boi, mas, ao contrário de Genésio, abdica dos dois: solta o boi e abre mão da posse da mulher, “guardando-a” para objeto de sua contemplação, tornando-se, assim, o herói por inteiro.

A atitude de Arnaldo revela uma das contradições escondidas atrás de uma pseudo-harmonia, as quais podem ser percebidas através de uma leitura mais atenta do trânsito dos personagens pelos espaços narrativos.

Dois grandes fazendas servem de palco à história do sertanejo: a fazenda Oiticica, do capitão-mor Campelo e a fazenda do Bargado, do capitão Marcos Frágoso, ambas situadas no sertão do Ceará, uma “imensa campina” como o apresenta o narrador.

Como é próprio da ficção romântica, a natureza tem um destaque especial no texto de Alencar, onde ela se apresenta

viva e palpitante. Uma minuciosa descrição com adjetivos fortes, como “vigorosa” e “esplêndida”, acentua o olhar do narrador sobre o pitoresco. Não lhe passam despercebidos os mais sutis elementos da criação, que lhe parece “virgem ainda, tal é a seiva que exubera da terra e rompe de toda a parte nos abrolhos e renovos” (p. 102). Colibris atraídos pelos frutos escarlates dos cardos, patativas, sabiás, graúnas, maracanãs, arapongas, tiés e araras fazem a festa nos ares: “a festa suntuosa da natureza”, uma “orquestra concentrada” (p. 102), que embala o sono de Arnaldo. Estar ao relento na copa de uma árvore é motivo de felicidade para ele. O narrador apresenta o herói de tal forma inserido na natureza, que o seu sono parece ser, ao contrário, um permanente estado de vigília. Passava a noite “conversando com as estrelas, e a alma a correr por esses sertões das nuvens, como durante o dia vagava ela pelos sertões da terra.” (p. 31) Aos olhos do narrador, Arnaldo é livre e vive em plena comunhão com a natureza.

Vale observar, no entanto, que, em se tratando de uma narrativa romântica, há um amplo espaço para o subjetivismo do autor. Daí, aquilo que provém das exigências do cotidiano passa a ter um sentido lírico; aquilo que é o resultado de um trabalho árduo é recriado na ficção romântica como algo muito belo e prazeroso. O próprio José de Alencar, em *O Nosso Cancioneiro*, falando da fundação das primeiras fazendas de gado no Ceará, mostra que não era fácil a vida do vaqueiro, tendo que cuidar de grandes manadas espalhadas pelos campos do imenso sertão. Segundo ele, “Este sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante.” (ALENCAR apud ROMERO, 1977, p. 105) A necessidade de capturar o gado selvagem levava o vaqueiro, às vezes, a pernoitar ao relento, por encontrar-se distanciado de

lugares habitados. Em situação contrastante, vivia o fazendeiro, na casa-grande, em meio à abundância.

A recriação desse quadro na ficção revela, da mesma forma, a distância que separa patrão e empregados. O espaço interno que acolhe a família do capitão-mor é uma morada opulenta, uma verdadeira fortaleza, formada de várias casas. Da casa-grande partem as decisões, por conseguinte ela representa o poder materializado tanto na sua opulência quanto no luxo da tapeçaria e das alfaias que não encontravam semelhança “não só em toda a província, mas quiçá em nenhuma vivenda rural do Império.” (p. 24) O Capitão-mor estava entre os fazendeiros que “não comiam senão em baixela de ouro, e que trazia na libré de seus criados e escravos, bem como nos jaezes de seus cavalos, brocados, veludos e telas de maior custo e primor do que usavam nos paços reais de Lisboa os fidalgos lusitanos.” (p. 24)

O luxo coloca o capitão-mor numa posição bastante superior aos empregados, depreendendo-se daí a demarcação dos espaços sociais. Assim como não é permitido aos empregados o acesso a esse modo de vida, também eles não quebram o poder do fazendeiro, cuja autoridade se expressa na opulência da casa. Sob o domínio do capitão-mor estão os vaqueiros, os agregados, a esposa, a filha, enfim todas as pessoas que por ali transitam.

A mulher aparece na narrativa como um duplo da terra. Em várias partes do mundo o casamento significa a união entre o Céu e a Terra, cujo resultado é a criação cósmica. Em muitas culturas, inclusive indígenas, existe uma relação entre o ato sexual e o trabalho nos campos, sendo a Terra identificada como o órgão gerador feminino, o que leva à compreensão de que, como a Terra, a mulher também pertence ao homem.

Entendendo o patriarcalismo como uma herança cultural, é possível afirmar que também nessa narrativa, a posse da mulher representa a posse da terra, revelando as figuras da dominação, enraizadas num comportamento patriarcal.

Campelo é o retrato dos “barões sertanejos”, cheios de orgulho e poder, a todos dominando sem a ninguém prestar obediência. Ele é uma figura típica do patriarcalismo, que reuniu várias funções, desde a autoridade suprema do chefe à frente da família e no comando dos bens materiais e dos escravos ou empregados, até o mando político. Alencar insere na ficção uma descrição desses seres reais que

[...] só nominalmente rendiam preito e homenagem ao rei de Portugal, seu senhor suserano, cuja autoridade não penetrava no interior, senão pelo intermédio deles próprios. Quando a carta régia ou a provisão do Governador levava-lhes títulos e patentes, eles a acatavam, mas se tratava-se de cousa que lhes fosse desagradável não passava de papel sujo. [...] Não careciam para isso de tribunais, nem de ministros e juizes; sua vontade era ao mesmo tempo a lei e a sentença. (p. 115-116)

A escolha dos maridos para Flor e Alina confirma o autoritarismo do capitão-mor que, embora elegendo Marcos Fragoso para seu genro, não aceita que parta deste o pedido, pois sendo pai e autoridade máxima, é ele quem deve determinar tudo. Sua posição autoritária se expressa neste trocadilho: “Nós podíamos, se nos aprouvesse, escolher entre outros o Sr. Marcos Fragoso para casá-lo com D. Flor; mas não admitimos que pretenda casá-la consigo.” (p. 135) Leandro

Barbalho aparece para derrotar Fragoso e reforçar a autoridade do capitão-mor. Indiferente, ele aceita a oferta por obediência ao tio. A História mostra que o casamento acontecia mesmo dessa forma. Noivo e noiva quase sempre se conheciam somente quando estavam diante do altar. O noivo era escolhido pelo pai da moça, fazendo valer a autoridade deste também sobre as coisas do coração.

O narrador tenta relativizar o autoritarismo do capitão-mor Campelo, mostrando que os encantos de D. Flor o tornam um homem terno e carinhoso; também diante da coragem e dedicação de Arnaldo, sua bravura se arrefece, tornando-se ele um símbolo de bondade quando sua autoridade tem que ser usada sobre o jovem sertanejo. Com isso o autor nos passa uma visão harmoniosa da relação entre colonizador e colonizado, como se a heroicidade de Arnaldo não encontrasse antagonismo no fazendeiro, muito pelo contrário, é como se ela nascesse dessa relação. A descrição de Arnaldo como livre, insubmisso, o único a enfrentar o dono da Oiticica, contribui para reforçar a tentativa de quebra da autoridade deste. A fidelidade do rapaz ao capitão-mor e à sua família não tem fronteiras, prova disso é que, na conversa com Aleixo Vargas, ele demonstra que coloca a vida da família Campelo acima da sua:

Mas eu não consinto que ninguém neste mundo ofenda ao capitão-mor e sua família [...] Do mesmo modo procederia eu, Aleixo, se fosse de minha vida que se tratasse. Mas é do repouso, da felicidade e da vida dos entes mais queridos que tenho neste mundo; porque o capitão-mor serviu-me de pai e sua mulher D. Genoveva muitas vezes, quando eu era criança, me acalentou no peito como seu filho. (p. 45-46).

O narrador tenta enganar o leitor com essa visão de bondade do capitão-mor para com Arnaldo. Examinemos o seguinte fragmento onde, depois de amenizar a crueldade de Campelo, ele diz:

[...] o seu rigor em manter o respeito à sua autoridade, tornara-se proverbial. Nesse ponto mostrava-se inflexível.

Referiam-se como exemplos, casos de indivíduos a quem ele mandara buscar aos confins do Piauí e às matas da Bahia, onde se haviam refugiado, para castigá-los do desacato cometido contra sua pessoa, passando pela frente da Oiticica sem tirar o chapéu, ou pronunciando o seu nome sem a devida reverência do tratamento e título. (p. 100).

Torna-se evidente que as relações parecem mais harmoniosas do que na verdade o são. Enquanto o narrador apresenta o capitão-mor e sua família como cúmplices do heroísmo de Arnaldo, como motor que impulsiona o sertanejo às mais ousadas aventuras, este, como personagem dominado, não consegue superar as forças coercitivas do dominante. Arnaldo é mantido à distância como um cão de guarda, pronto para entrar em ação cada vez que a vida do patrão ou da sua família estiver ameaçada. Presta serviço sem remuneração, como se isso fosse por escolha da própria vontade. Assim o narrador justifica a exploração do mais fraco pelo mais forte. Relativizar o mando do fazendeiro nada muda, porque o problema da dominação não se resolve.

Também com relação às mulheres, é possível questionar esse ponto. Submissas, “enclausuradas” na fortaleza, elas acatam todas as ordens do patriarca. Entretanto seu “sangue nordestino” as transforma em destemidas cavaleiras, quando vão acompanhar os homens nos jogos ou outras diversões, animando “com sua graça o ardor e os brios dos campeões.” (p. 99) A transmutação da mulher sugere liberdade. Todavia é possível perceber, neste ponto, mais um disfarce do narrador. Ao mostrá-las alegres sobre o lombo dos cavalos, ele o faz como se não houvesse sobre elas uma voz autoritária e a elas fosse permitido andar sozinhas e livres, o que não se confirma se atentarmos para alguns pontos da narrativa que, embora sutilmente, afirmam haver sempre um vigia na companhia delas. Basta tomarmos alguns exemplos: no início da narrativa, quando Flor vai à frente do comboio, o sertanejo segue ao lado, acompanhando seus mínimos gestos; na fazenda do Bargado, enquanto o capitão-mor se distrai conversando, ou atento à carreira do boi, as três mulheres parecem estar sozinhas, no entanto o Padre Teles está a lhes fazer companhia, a vigiá-las. Em todos os momentos em que Flor corre perigo, Arnaldo está sempre por perto.

Essa liberdade vigiada pode ser vista com relação ao processo de abafamento de uma cultura, outra arma do colonizador para dominar o colonizado. O “sangue nordestino” ou a cultura local flui com limites fixados pelo poder de dominação, na figura do capitão-mor sob as bênçãos da Igreja, representada pelo Padre Teles. Nesse caso, ao pretender amenizar o autoritarismo do fazendeiro, o narrador tenta encobrir uma realidade, entretanto ela escapa e se mostra pelas brechas por ele mesmo deixadas.

Diante desse esquema de dominação subjacente no texto, um personagem parece andar pela contramão. É Justa, mãe de Arnaldo e o “anjo bom” da família Campelo, sobretudo da donzela Flor. Seu nome, um adjetivo substantivado, liga-se muito bem às suas qualidades. Tendo amamentado Flor e Arnaldo ao mesmo tempo, tornando-os irmãos de leite, Justa conseguiu unir a infância tenra de dois grupos sociais, irmanando-os. Como a terra, mãe primeira de todos, sem distinção, Justa reparte entre o rico e o pobre a seiva elaborada em seu seio, porém, a justiça e o equilíbrio que ela representa são desfeitos pelos mecanismos da sociedade. Também ela é vítima da dominação social, outro aspecto que pode ser relacionado com seu nome, que na antiguidade, era quase sempre nome de escravo.

A expressão diminutiva “casalinho”, para designar a casa de Justa, ressalta o nível da diferença entre esta e a casa do capitão-mor, a que me referi anteriormente. Evidencia-se a desigualdade social, sempre presente em nossa história. Essa desigualdade se mostra também no luxo exagerado com que se veste a família Campelo, aspecto a ser discutido a seguir, comparado com a indumentária dos personagens das narrativas anteriormente analisadas.

Roupas e registros

Mostrando a influência direta do colonizador, as roupas desses personagens se destacam pela riqueza dos tecidos e dos enfeites. Mesmo o vaqueiro, que não dispensa o traje completo de couro tem, nas vestes e no chapéu, botões de prata, o que assinala a incorporação da veste do colonizador. Por outro lado, como se a assimilar a cultura local, o capitão-mor, ao

sair para a vaquejada, também se veste à sertaneja, todo de couro, embora se distinga dos empregados pelo luxo: “Era de uma camurça finíssima, preparada de pele de veado, e toda ela bordada de labores e debuxos elegantes. A véstia, o gibão, e as luvas tinham os botões de ouro cinzentado [...]” (p. 98).

Conforme explica Nascimento (1986), era comum, em certas ocasiões, os fazendeiros se vestirem como os vaqueiros. Assim, guardavam a identidade da “civilização do couro” (eram de couro nessa época, portas, camas, cordas, alforje, mala, mochila, roupa, enfim todos os utensílios indispensáveis ao dia-a-dia nordestino).

Da mesma forma o narrador dá destaque às roupas das mulheres da casa-grande, sempre elegantemente vestidas com roupões e chapéus feitos com muito luxo. Ao aparecerem para o casamento de Flor, brilha a suntuosidade de suas vestes. Veludo, ouro, prata, rubis, diamantes e outras pedras preciosas, cetim, finíssima renda, são os ingredientes que ricamente compõem e ornam as roupas e os acessórios. Confirmando a influência portuguesa, o narrador observa que elas “trajavam com o mesmo, se não maior, luxo e primor das fidalgas de Lisboa...” (p. 97).

O luxo das vestimentas está ligado aos costumes trazidos pelos portugueses, os quais perduraram até o século XIX, numa completa inadaptação ao clima tropical. O uso excessivo de veludo e seda estava presente tanto nas roupas como no revestimento de almofadas e palanquins. A História mostra que esse luxo realmente existiu no Brasil-Colônia, embora não aparecesse tão generalizado. São poucos os exemplos de ouro nas casas e Alencar capta esses raros exemplos no recorte artístico que faz da realidade, não poupando detalhes na descrição. Observando o luxo das roupas e da casa do

fazendeiro, nota-se que o narrador tem dois olhares: um voltado para a tradição portuguesa, e outro, para o sertão nordestino. A realidade nordestina é recriada com os referenciais branco-europeus, razão pela qual as características dos personagens são apresentadas com uma acentuada diferença do que na realidade se apresentam no sertão nordestino. Não se trata de uma imitação simples e ingênua, mas de um processo de aculturação, confirmado nas páginas do romance.

É importante atentar para a relação existente entre a maneira como se vestem os personagens dessa narrativa e os do auto do Bumba meu boi. Os personagens de O Sertanejo vestem-se de roupas coloridas e brilhantes, revestidas de ouro e pedras preciosas e, no Bumba meu boi, as roupas também se destacam pelo brilho e colorido. Conforme foi mostrado na análise da narrativa do auto, muitas miçangas, canutilhos e paetês fazem o brilho das camisas, chapéus e peitorais dos brincantes, sobre os tons fortes do vermelho, verde, azul e das cores variadas das fitas, sempre formando um forte contraste com o preto. Há, pois, algumas semelhanças dessas roupas com as dos personagens de Alencar, o que faz ver, em ambas as narrativas, um quadro revelador do luxo ostentado pelos colonizadores.

Mesmo considerando a semelhança entre as roupas dos brincantes de Boi e dos personagens alencarianos, há que se notar uma distância muito grande entre elas, na sua relação com o ritual. Enquanto no Bumba meu boi a dinamicidade é característica marcante, em O Sertanejo, pelo menos em princípio, as imagens se congelam, os modelos não se alteram, são transplantados da Europa para o sertão e aqui fixados. Eis um exemplo: a roupa que Flor vestiu para o casamento foi a mesma que sua mãe usou para se casar e se encontrava em

ótimo estado de conservação. Da mesma forma, no registro escrito tudo é estático, resistindo ao tempo.

O fato de os personagens se vestirem à moda portuguesa confirma a postura do colonizador, que impôs sua cultura, vestindo o colonizado com a roupa de sua civilização. A despeito de Arnaldo se vestir de couro, revelando a ligação com a terra, sua veste é adornada com botões de prata, o que significa o domínio do colonizador por meio do luxo – uma de suas marcas. Igual relação de dominação também se pode depreender da narrativa, cujo registro escrito impõe sua autoridade sobre a cultura popular. Ao contrário do que acontece com a poesia popular, no romance de Alencar a escrita apropria-se do oral, toma-lhe as rédeas, emprestando-lhe uma roupagem para que ele possa pisar em seu terreno, praticamente sem ser reconhecida.

No texto do cordel isso não acontece com tal sutileza. As marcas míticas da narrativa estão na roupa do vaqueiro, na forma de inúmeras jararacas, que permanecem nos bolsos do gibão, do mesmo modo que essas marcas se fazem presentes no texto para definir-lhe o sentido. Essas observações permitem-me afirmar que, tomando as roupas como parte do ritual narrado nos três textos, elas podem ser consideradas metáforas do ritual das narrativas, no que diz respeito ao ritmo de cada uma delas.

As configurações do herói entre o mito e a história

Como foi dito no início desta análise, logo ao começar a história, o narrador menciona o ritual do boi, pintando brevemente um quadro do cenário onde este ritual é praticado. No desenrolar da narrativa, sobressai a figura de Arnaldo. Este,

mesmo não sendo um vaqueiro por profissão, domina a arte de campear, sem encontrar um rival capaz de ultrapassá-lo. Sua condição de herói nato lhe favorece abrir caminhos sem temer as feras, e vencer os obstáculos.

Por mais de uma vez Arnaldo enfrenta um touro bravo, por causa de Flor. Numa dessas ocasiões ela se vê ameaçada de ser atacada pelo boi Sorubim, mas Arnaldo percebe o perigo, chegando a tempo de salvá-la. Episódios como esse mostram a diluição do ritual do boi em todo o espaço da narrativa, embora ele esteja concentrado no episódio da captura do boi Dourado. Três personagens se destacam nesta cena, constituindo a tríade heróica: o boi, o vaqueiro e o cavalo.

Dourado, um boi cheio de manha e astúcia, como todos os bois das narrativas populares, é invencível. Suas atitudes são mostradas pelo narrador como resultado de raciocínio. O boi zomba de Marcos Fragoso, mas muda de atitude ao ouvir o brado de Arnaldo, quando “conheceu que tinha homem em campo.” (p. 118) O boi é personificado e entre ele e o vaqueiro há uma notável identidade, de forma que, ao ter início a carreira, a competição se torna sem precedentes. Assim é descrita: “Era uma corrida vertiginosa aquela. Os olhos não podiam acompanhá-la sem turbarem-se; porque boi e cavaleiro fugiam instantaneamente à vista que os fitava.” (p. 119)

Impossível descartar a participação do cavalo na realização das proezas do vaqueiro. Os dois estão unidos por um mesmo objetivo e são dotados de qualidades que se assemelham, podendo-se perceber, mais que entre boi e vaqueiro, uma estreita ligação entre o vaqueiro e o cavalo. É apontando esse aspecto que o narrador justifica o sucesso de Arnaldo, na corrida atrás do boi Dourado. Em suas digressões, o narrador mostra o vaqueiro cearense mais veloz que os mais

famosos cavaleiros do mundo, considerando os inúmeros obstáculos que aquele tem à sua frente. Reconhece uma troca de faculdades entre o homem e o animal, atribuindo a destreza do vaqueiro à “perfeita identificação entre o cavalo e o cavaleiro. O homem apropria-se pelo hábito dos instintos do animal e o animal recebe um influxo de inteligência do homem, a quem associou-se como seu companheiro e amigo”. (p. 122) Essa identificação é tão acentuada que o próprio narrador compara cavalo e cavaleiro ao “centauro antigo um só monstro de duas cabeças”. (p. 122.) chegando a personificar o cavalo, dotando-o de pensamento, raciocínio e amor-próprio: “O pundonor do vaqueiro que julga desdouro para si voltar sem o boi que afrontou-lhe as barbas, o campeão o compreende e o sente; essa corrida é também para ele um ponto de honra.” (p. 122) Auxiliar direto do vaqueiro nessa façanha, o cavalo desempenha importante papel, como participe no ritual solene da captura do barbatão. A ele também cabe o feito e isso não é negado pelo vaqueiro que reconhece a força e a “sabedoria” do animal. Corisco, rápido como um raio, como bem sugere o nome, é possuidor de experiência e não perde tempo, tornando-se co-autor da façanha, embora ele fique apenas como auxiliar, cabendo o heroísmo ao vaqueiro.

Pautado na força física e na nobreza de alma, Arnaldo encarna o herói em sua plenitude. Seu caráter nobre leva-o a ter para com o boi um sentimento de respeito e lealdade. Num primeiro momento, quando Dourado ficou preso no bamburral, outro vaqueiro teria achado oportuno capturá-lo, como é feito com o Rabicho da Geralda, mas Arnaldo entende que seria desleal aproveitar-se do acidente. O nobre sertanejo “queria vencer por seu esforço e valentia, e não pelo acaso.” (p. 122) Após o Dourado se desvencilhar dos cipós, boi, vaqueiro

e cavalo reiniciam a impetuosa carreira que tem fim quando o touro, exauridas as forças, deixa-se laçar. Nesse momento o narrador eleva ao mais alto grau o heroísmo de Arnaldo. O jovem sertanejo tem nas mãos a oportunidade de glória. Laçar o Dourado significa alcançar a vitória sobre os arroubos de Marcos Fragoso e fazer alastrar sua fama por toda a região. No entanto, Arnaldo prefere colocar de lado a fama e a glória e, movido pela simpatia e generosidade, resolve soltar o barbatão, renunciando ao que mais almeja um vaqueiro nordestino.

Nisto consiste o sacrifício heroico de Arnaldo. Revelando sua nobreza de caráter, foge das características peculiares a um campeador, encarnando assim, o protótipo do herói romântico. Nem mesmo o amor que sente por D. Flor o impele à vaidade de trazer o barbatão pelo laço e humilhá-lo, submetendo-o aos olhares de mofa dos espectadores. Ao contrário, prefere deixá-lo correr “livre” pela caatinga. Atitudes como esta só cabem num herói ideal. Conforme o pensamento de Curtius, este é um tipo que reúne valores centrados na nobreza do corpo e da alma. O herói romanesco é dotado de força corporal, mas “os verdadeiros heróis se regem pela sabedoria” (CURTIUS, 1979, p. 178).

A coragem e a fidelidade de Arnaldo, as quais fazem do capitão-mor seu admirador, atendem à visão alencariana de busca de uma identidade nacional, para o que se cria um herói ideal, diante do qual se rendem “todos” os obstáculos. É evidente que Arnaldo não consegue derrubar a maior barreira, sequer luta para conquistar o amor de Flor. Arnaldo é um herói capaz de transmutações. Perto de D. Flor, se não há ocasião para agir, ele não passa de um rapaz “tímido e acanhado”, movido pela comoção de um amor impossível. Porém, quando as circunstâncias o exigem, ele se transforma num amigo das

feras, um audaz campeador. Semelhante descrição Euclides da Cunha faz do sertanejo. Dotado de muita resistência, “antes de tudo um forte”, de “aspecto dominador de um titã acobreado e potente”, fora das atividades de campeador não passa de um “tabaréu canhestro.” (CUNHA, s.d., p. 54)

A destreza do personagem de ficção encontra explicação no dia-a-dia do homem real. Montado em seu cavalo, o vaqueiro sertanejo é apresentado como símbolo de inteligência e coragem. Comparemos os fragmentos abaixo, o primeiro tirado do romance *O Sertanejo* e o segundo, de *O Nosso Cancioneiro*, também de José de Alencar:

O Corisco, intrépido campeão, e sabedor de todas as manhas do gado mocambeiro, furou a ramada sem hesitar, guiado pela experiência, de que: onde passava o corpo mais grosso do boi, devia passar ele e seu cavaleiro. (ALENCAR, 1994, p. 120)

Onde não parece que possa penetrar uma corsa, passa com rapidez do raio o sertanejo a cavalo. (ALENCAR apud ROMERO, 1977, p. 107)

No texto de Alencar, o episódio da captura do boi apresenta muitas semelhanças com a poesia popular. Todavia as duas narrativas se afastam quando se trata da configuração do herói. Pautado nos moldes românticos, o autor cria um herói forte pela coragem, inteligência e nobreza de alma, capaz de enfrentar os maiores obstáculos quando estes lhe aparecem no meio físico, do qual ele conhece todos os segredos. O heroísmo de Arnaldo o transforma num mito, mas por outras vias que não são as mesmas de que o poeta popular se vale para construir Genésio, o herói da história do boi mandingueiro.

Genésio, como Arnaldo, é o tipo socialmente despossuído, um homem comum, mas dotado de forças mágicas que liquidam sua pobreza e o elevam à “categoria” de herdeiro das fazendas de gado do sogro. É um personagem fechado em si mesmo, desvinculado da lógica, por isso cabem-lhe as forças sobrenaturais. A obtenção do recurso mágico, a realização da proeza seguida da desmoralização dos outros vaqueiros e o final feliz decorrente do casamento com a donzela são etapas na vida deste herói. Essas etapas não constam da vida de Arnaldo, que permanece no anonimato.

Matos (1995, p. 84) resume os três sentidos atribuídos ao termo herói na ideia de que “o herói é aquele que detém, suspende o tempo e que por sua excelência supera, por assim dizer, a condição humana”. Genésio e Arnaldo são dotados dessas características, o tipo heroico que busca superar-se a si mesmo. Tudo parece estar sob o seu domínio, o que lhes permite romper todos os obstáculos na realização das mais ousadas façanhas. Neste ponto os heróis guardam grande semelhança entre si. Entretanto eles se diferem, chegando até a se oporem, quanto à maneira como são construídos, a qual vai determinar a sua configuração.

Arnaldo é descrito segundo a convenção romântica. Visto por um ângulo pessoal, ele é forte, esperto, rápido, inteligente, em suma, um verdadeiro cavaleiro medieval transplantado para os sertões do Quixeramobim. Essas qualidades são o motivo da admiração e benevolência do capitão-mor Campelo, embora tanto para este, como para sua família, Arnaldo não passe de um mestiço, filho do vaqueiro Louredo. Daí sua posição de inferioridade que o faz, aos olhos do capitão-mor, estar à altura somente da órfã Alina. O narrador não ousa permitir o casamento entre Arnaldo e Flor, ficando o jovem

marcado pela servidão. Arnaldo é um herói sem recompensa. Se ele recebesse um prêmio pelos seus atos de heroísmo, muito provavelmente teria sua trajetória interrompida por aquilo que “jamais” o seduziu: a posse de bens materiais. A obra se fecha sem registrar o seu fim, o que sugere uma continuidade, aliás, prometida pelo narrador na sua conclusão. O final da narrativa em aberto deixa a expectativa de muitas outras proezas que dariam continuidade ao heroísmo de Arnaldo. Na qualidade de herói romântico, Arnaldo está sempre revelando o seu poder infinito, esperado pelo leitor. O início da narrativa já mostra o sertanejo dotado de muita perspicácia e destreza, utilizando o grande gesto de salvar Flor do incêndio, proeza que a um fraco não seria dado executar. Vê-se que o personagem já nasce herói e os fatos confirmam sua predestinação. Ao apresentá-lo ao leitor, o narrador o faz de forma a dar a conhecer em torno de que personagem se desenrolará a narrativa. Daí por diante, a sucessão de fatos que se realizam o faz extrapolar a condição de um simples mortal, resultando na sua consagração.

O mesmo não acontece com Genésio, herói da história do boi mandingueiro que, embora, como Arnaldo, seja um moço determinado e ágil, ele se destaca apenas como vaqueiro. Interessa ao narrador contar somente a história da captura do boi. Realizada a façanha, o herói é recompensado e passa a ter outro padrão social. Genésio é um herói finito e seu acabamento de certa forma desloca-o, às vezes, do centro da narrativa para alternar-se com o boi, com o qual se funde em alguns aspectos. Os dois superam inúmeros vaqueiros, que, um após outro, voltam cabisbaixos trazendo a vergonha e a poeira que lhes atirou o barbatão.

A Arnaldo é dado o tratamento do herói que se manifesta em diferentes situações. Apesar disso, ele pode ser visto como

mais um a engrossar a fileira dos destemidos da região, cuja vida tem como traço comum a corrida veloz através do mato cerrado, a campear reses bravias. São heróis que arriscam a vida na luta pela sobrevivência, e, ao serem textualizados na ficção, recebem um tratamento que os coloca quase ao nível de um deus. Recriando a realidade de maneira idealizada, o ficcionista, em vez de mostrar um problema social, abafa-o com as estratégias textuais.

Tanto Arnaldo como Genésio são criados segundo o mundo de valores de seus autores. Não é difícil perceber as relações do primeiro com um mundo idealizado, com uma sociedade que busca uma identidade e com um momento literário em que o ficcionista encontra liberdade para deixar valer seu individualismo. O segundo, criado no bojo de uma produção popular, é fruto do imaginário social com raízes na criação mitológica atuando, por isso, por meio da magia que, na consciência primitiva, segundo Mielietinski (1988), não está separada da inteligência. Vê-se, portanto, que a configuração do herói em uma e outra narrativa guarda relação com a história e com o mito, chegando até a gerar em ambas um ponto de tensão entre o mito e a história.

No caso de *O Sertanejo*, tanto os espaços físicos e sociais, acrescidos das roupas dos personagens, quanto a narrativa do ritual do boi permitem ver as marcas históricas da narrativa. O narrador inicia a história, situando-a num tempo cronológico, entre dezembro de 1764 (p. 11) e janeiro de 1765 (p. 188), período da colonização do Brasil.

A situação da narrativa no tempo cronológico permite a compreensão do comportamento dos personagens e dos costumes da época, os quais estão diluídos no enredo e nas falas do narrador que, frequentemente, insere aspectos da vida

e dos costumes do povo no que diz respeito ao lazer, maneira de se vestir, atividade econômica e concentração de poder. Dessa forma, a ficção lê a realidade. Do mesmo modo como Cascudo (1939) fala das vaquejadas e apartações e da corrida atrás do gado fugitivo, o narrador de *O Sertanejo* apresenta a atividade de campear o gado e trazê-lo aos currais para ferra e apartação: “As vaquejadas do gado bravio, ou monterias como ainda as chamavam à moda portuguesa e clássica, pouca diferença tinham quanto ao modo das que se fazem ainda agora no sertão, durante o inverno e depois.” (p. 113) Também a forma de pagamento é mencionada no texto: “O vaqueiro não entra na classe dos servidores estipendiados; é quase um sócio, interessado nos frutos da propriedade confiada à sua diligência e guarda”. (p. 101) Estes exemplos, tirados de uma série de muitos outros trechos, mostram um narrador preocupado em trazer para o discurso ficcional aspectos constituintes da realidade, permitindo, desse modo, situar os acontecimentos da ficção num determinado tempo histórico, garantindo-lhes o caráter da verossimilhança.

Outro aspecto que parece determinar a supremacia da história está ligado ao heroísmo de Arnaldo. A vida deste sertanejo é apresentada desde a sua infância como uma sucessão de proezas, cujo ponto culminante é a grande façanha da captura do barbatão. Este feito é, para os demais vaqueiros, eles também famosos, um grande e insuperável desafio, porém Arnaldo o realiza com relativa facilidade, graças à sua condição de “homem superior”, de herói nato. Ele é moldado de forma a não encontrar empecilhos e, como o toureiro Manuel Rodriguez, de João Cabral de Melo Neto, parece calcular matematicamente todos os passos a caminho da aventura.

Toda a narrativa é revestida de feitos incomuns, os quais funcionam como precursores da grande façanha e como causadores do pacto de cumplicidade entre o leitor e o personagem. Ao tomar conhecimento da existência do boi Dourado, o leitor sabe, de antemão, quem vai pegá-lo.

Arnaldo encarna a figura do herói medieval. Neste ponto O Sertanejo dialoga com o romance Ivanhoé, de Walter Scott (1972), possibilitando uma identificação entre Arnaldo e Wilfredo de Ivanhoé, como também entre Arnaldo e Ricardo Coração de Leão. A cena da entrega da coroa a Lady Rowena, por Ivanhoé, durante o torneio, é transposta para O Sertanejo no momento em que o encapuzado tira o argolão e o entrega a D. Flor. Os planos do rapto de Flor por Marcos Fragoso lembram o rapto de Rowena por De Braci, ambas as moças libertas pelos heróis.

Tal como os heróis de Ivanhoé, Arnaldo demonstra inteligência e destreza, distanciando-se deles, porém, quanto à sua posição social, o que parece ser a razão pela qual sua identidade é sempre ocultada, quando a proeza está ligada a uma aproximação com Flor, pois ele não é um rei como Ricardo Coração de Leão, nem mesmo um fazendeiro como Marcos Fragoso. Esta é uma forma de mantê-lo no anonimato, em seu lugar de subalterno, cuja função em relação à donzela é apenas ser seu guarda. No episódio do argolão, embora o narrador não fale com bastante clareza, faz o leitor conhecer o autor da façanha através do perfil do herói, traçado em todo o espaço da narrativa.

O destino de Arnaldo fora traçado para ser herói. Momentos emocionantes, em que ele arrisca a vida, demonstram que não teme o perigo. Seu heroísmo está de acordo com o padrão de grandeza épica, visto no idealismo romântico, e foge à lógica da razão. O caráter excepcional de Arnaldo permite-

nos aceitar todas as suas ações, por mais irreais que possam parecer, principalmente se considerarmos a vocação do romancista para, quando se trata da construção do herói, fugir do real, criando tipos idealizados. Só o romance heróico atende a essa necessidade, pois ao herói é dada a suprema liberdade. Imbatível, caminha sempre em perene ascensão, para a qual a vida já lhe é preparada.

É o que ocorre com Arnaldo, que, desde menino, atira-se a aventuras. Estas se sucedem na adolescência e na juventude, culminando com a captura do barbatão. Sua força e coragem têm várias causas, que variam de acordo com a visão dos personagens. Para a mãe Justa, ele é amparado pela ação divina, materializada num relicário que lhe foi colocado no pescoço ao nascer, não se sabe por quem. Para os outros, como Aleixo Vargas, ele é dotado de forças diabólicas, é um feiticeiro. As falas desses personagens refletem o imaginário do povo, que, movido pela crença nas forças sobrenaturais, faz ressoar sua voz na narrativa, voz de um povo que crê na existência do demônio e em sua presença disfarçada no meio dos humanos, acreditando igualmente na existência de um Deus que, rodeado de anjos e santos, derrota o “maligno”. Diante das forças deste, o homem se defende como pode:

Se fosse gente ou coisa deste mundo, aqui tinha um homem que vale por três, mas com o Tinhoso não quero súcias. (p. 56)

O Quinquim de Amância, que lembrara-se de lobisomem, fez com a vara de ferrão um grande signo-salomão e saltou dentro, no que o acompanharam todos os rapazes, crentes de que assim ficavam preservados de virarem raposas. (p. 57)

Essas vozes poderiam ter uma maior ressonância, se não fossem suplantadas pela voz do autor implícito que, representado pelo narrador, mostra uma visão racional dos fatos. O narrador atribui a coragem de Arnaldo a fatores naturais. Tomo como exemplo o episódio do tigre. Após várias conjecturas, todas elas atribuindo a relação de Arnaldo com o animal a poderes do além, o capitão-mor pede um parecer ao seu ajudante Agrela. Este faz o patrão ver que a causa é natural e reside no peso da valentia do rapaz sobre o medo da onça. Como o capitão-mor sempre se curva diante do que diz Agrela, toma como verdade a fala deste. Ratificando a explicação dada pelo moço, é construído um capítulo com o título “Explicação”, o qual elucida a posição do autor implícito. Percebe-se aqui a abertura de um espaço para o diálogo entre a literatura canonizada e a cultura popular. Para as pessoas mais simples, Arnaldo recebe forças sobrenaturais (divinas ou diabólicas), contrariando o ponto de vista do autor que, embora sem se descuidar do universo simbólico dos diferentes grupos sociais, constrói o herói, à primeira vista, dentro de uma lógica histórica.

Todos os episódios que revelam a coragem do sertanejo têm, para o narrador, uma causa natural, que vai desde o estímulo recebido do pai Louredo até o estilo de vida, comum na região. Suas constantes digressões, textualizando os aspectos físicos e humanos da região, reforçam a relevância do mundo natural em detrimento do sobrenatural, trazendo para a narrativa um tempo histórico, explicitado na definição de datas, no plano do enunciado. Vista por esse lado, a narrativa tem marcas históricas, que predominam sobre as marcas míticas, possibilitando, a princípio, a afirmação de que neste romance a história sufoca o mito.

Por outro lado é preciso considerar o tratamento que o narrador dispensa a Arnaldo e, conseqüentemente, reconsiderar essa afirmação. A despeito da existência de vaqueiros corajosos e ágeis, conhecedores do ínvio sertão, Arnaldo é descrito como um tipo onisciente (quase onipresente e onipotente) e a ele são atribuídas qualidades que o colocam acima da capacidade de qualquer mortal. Aliás, seu nome não parece ser dado por acaso, uma vez que está ligado a poder. “Majestade selvagem que avassala o deserto” (p. 42) é uma expressão que traduz o domínio que Arnaldo exerce sobre a natureza.

Sua extraordinária perspicácia, sua rapidez e força o colocam num lugar entre o homem e um deus, levando-o a atingir as dimensões de um herói mítico. Ao mesmo tempo em que o narrador tenta desfazer o mito, apresentando um razão natural para o heroísmo do sertanejo, ele acaba criando um outro mito, o da origem do país, do berço da nacionalidade. Um ouvido mais atento às falas do narrador pode perceber que essa idéia não está tão velada quanto parece. É ele próprio quem diz: “Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas.” (p. 31)

Natureza e pátria aqui se fundem. É possível compreender nessa relação de Arnaldo com a natureza a relação do colonizado com o colonizador, o pai, o patriarca, o dominador. Estendendo a metáfora, pode-se dizer que a oralidade dorme no seio da escrita, que é detentora do poder, e a proposta de Alencar não é outra, senão a de fundar a nacionalidade através do discurso.

Conforme analisa Antonio Candido (1981), numa sociedade ainda carente de auto-afirmação, em virtude do momento político que atravessa, faz-se necessário um modelo

ideal ao qual ela possa se apegar, “a fim de poder acreditar em si mesma”. É nesse contexto que a obra de José de Alencar, ao idealizar o herói, responde ao desejo da sociedade. Desse modo, justificar o heroísmo de Arnaldo pela inteligência não condiz com o modelo construído, que ultrapassa as condições possíveis no plano real. Isso faz com que seja problematizada a supremacia da história, pois, em vez de diluir o mito, o autor, a despeito de tentar ofuscá-lo, faz gerar uma tensão entre mito e história.

Nas frestas da escrita – a penetração da oralidade

Boi, vaqueiro e cavalo recebem, na narrativa, um tratamento singular. Embora capturado, o boi não deixa de fazer parte da tríade heroica, podendo-se reconhecer nele “a altivez do touro bravio, filho indômito do sertão, nascido e criado à lei da natureza.” (p. 111) Mas, por razões óbvias, ele é capturado: o ficcionista busca, através de sua obra, a construção da identidade nacional e nos lares burgueses onde Genésio, herói da literatura popular, não tem permissão para entrar, entra Arnaldo com todas as características de herói nacional. Dessa forma o herói da literatura popular é trazido para as páginas do romance romântico, com as vestes da inteligência e, sobretudo, com as vestes da escrita. Como o vaqueiro avança pelo mato fechado da caatinga, assim também a oralidade consegue penetrar no espaço denso e estático da escrita, mesmo que para isso tenha que estar travestida de literatura canonizada.

A narrativa de *O Sertanejo*, na apresentação do ritual do boi, promove uma interação do oral com o escrito, estabelecendo um diálogo com os romances de vaqueiros ou do ciclo do boi. Vale salientar a relação existente entre

a captura do boi Dourado e as histórias do mesmo tema, narradas pelos poetas populares. Evidentemente não se estatui a oralidade na narrativa alencariana, pois o Autor é apenas o intérprete da literatura oral, enquanto o poeta popular escreve as vivências e experiências do povo, no qual ele está incluído. Aquele, entretanto, dilui o conteúdo e a forma em sua ficção, apropriando-se do desafio, tão comum aos cantadores nordestinos. Dessa forma Alencar cria uma narrativa que retém os ecos de uma tradição oral.

Além da relação intertextual implícita na narrativa, o narrador traz para o texto versos dos romances “O Boi Espácio” e “O Rabicho da Geralda”. É importante observar que este último foi recolhido por José de Alencar, embora, por isso, este autor tenha sofrido a crítica de Sílvio Romero, que afirma ter Alencar refeito o romance, fazendo combinar entre si diversas versões. Apesar dessa possível adulteração do texto, nota-se a influência que a oralidade teve sobre O Sertanejo. Ao falarem do Rabicho, os homens entoam quadras da história recolhida pelo romancista, como esta:

Eu fui o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido,
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido. (p. 100)

Além de citar versos, o narrador mostra essa relação através da conversa entre os personagens que, à moda dos desafios, vão enaltecendo a bravura do Dourado e do Rabicho. Há um momento nas duas narrativas, em que é descrita uma cena semelhante: Arnaldo não tem tempo de deitar-se no lombo do cavalo para transpor o obstáculo, “Então de um salto galgou o ramo, e uma braça além foi cair na sela [...]” (p. 120) A

mesma cena aparece numa quadra da história “O Rabicho da Geralda”, cantada por um personagem de Alencar e também constante do texto colhido por este autor:

Tinha adiante um pau caído
Na descida de um riacho;
O cabra passou por cima,
O ruço passou por baixo

Ao apropriar-se de uma narrativa popular na construção do enredo do romance, o Autor resgata a poesia oral, passando para o registro escrito o que fora transmitido pela voz do povo, como uma forma de preservação dos referenciais populares. O narrador revela uma dicção que, embora confirme a supremacia da escrita, mostra algumas marcas discursivas da oralidade, guardando em seu conteúdo uma temática pertencente ao imaginário popular. Desse modo, dá às práticas orais uma outra dimensão estética, através do seu processo de criação.

A despeito da presença dessas marcas, é válido afirmar que em O Sertanejo a escrita acolhe o oral, porém o abafa num modelo construído de narrativa canônica, cerceando a participação do povo. Como afirma Baczko (1985, p. 299),

Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a uma potência “real”, mas sim em duplicar e reforçar a dominação efectiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio.

É essa apropriação dos símbolos vista por Baczko que faz instaurar-se uma relação de poder que se mostra nas páginas do romance, desde que se aceite a possibilidade de

uma leitura das relações sociais pautadas no autoritarismo do fazendeiro como metáforas do poder da escrita. Neste caso pode até conferir-se a esta obra o estatuto da metalinguagem. Alguns fios da análise dão base para esta observação, que mais interroga do que afirma.

Começo por situar o texto nos dois espaços nele configurados, o do colonizador e o do colonizado, cada um deles portador de uma cultura específica. A identidade desses espaços compreende uma relação de dominação estampada no autoritarismo do capitão-mor sobre aqueles que lhe servem. Da mesma forma, a escrita exerce controle sobre a oralidade, dominando-a no espaço textual. A materialização desse poder pode ser vista no luxo da casa e da roupa dos personagens, sustentado num referencial europeu, tal como a escrita que, enquanto discurso elaborado, faz recair sobre a fala do povo o “luxo” das construções sintáticas e dos termos “elegantes”.

O modelo europeu da roupa do vaqueiro mostra o processo de aculturação, que também se revela no encobrimento da oralidade pela escrita. Embora esta deixe brechas por onde aquela possa penetrar, não permite que o oral se mostre em sua formatação, controlando-o, tal como acontece quando o capitão-mor se veste de couro, assimilando a cultura nordestina, mas subjugando-a ao luxo da camurça finíssima, adornada de ouro. Esse controle pode estar também em outra passagem do texto metaforizado na liberdade vigiada da mulher.

Sem se desviar de uma escrita elitizada, o narrador utiliza-se da oralidade, evidenciando também o seu afastamento, através da ideia de saudade que despertam os cantadores no terreiro dos agregados, os quais, à luz da lua, cantam estâncias do Boi Espácio. Embora a abafe com a escrita o narrador a exalta, dizendo que “Os tons doces e melancólicos da cantiga

sertaneja infundiram um enlevo de saudade, sobretudo naquela hora plácida da noite.” (p. 87)

Todavia, instalar-se o oral nos domínios da escrita é, no caso de *O Sertanejo*, construir para o primeiro uma prisão cultural e esta prisão está muito bem sugerida no texto: Tanto Arnaldo como o boi, elementos da oralidade, são marcados com o ferro de Flor, a qual está do outro lado, do lado da escrita, representando a cultura do colonizador.

Arnaldo, como personagem dominado, não consegue viver em liberdade, sendo a dominação sugerida em todas as suas atitudes. Ao decidir soltar o boi Dourado, Arnaldo impede que se concretize o ritual de morte, que estava previsto. Cabe ao herói se dignificar. Comover-se diante das lágrimas do animal e preferir soltá-lo é uma alteração da ordem do ritual, eliminando um momento de grande significado para a compreensão da antropofagia cultural: o ritual de comunhão expresso na partilha do boi. O fato de ele impedir a morte e a partilha do boi faz ressoar, no texto, a voz da dominação. Repartir o boi seria celebrar um ritual de comunhão fraterna, que significa o pertencimento à cultura popular, mas isso não pode realizar-se no terreno da escrita canonizada. O ato de repartir convida a participar. Este é um ponto muito importante para se estabelecer a diferença entre o ritual da narrativa canônica e os rituais populares. Enquanto estes são celebrados pelo povo, naquele a voz e as práticas do povo são abafadas pela cultura do dominante e, ao exercer o controle sobre o imaginário popular, o narrador cria outras representações simbólicas que permitem afirmar o imaginário da sociedade burguesa.

A proposta de Alencar em criar uma língua literária nacional pode constituir-se como “provocação experimental”

em Iracema, como sublinha Campos (1992), mas isso não acontece em O Sertanejo, onde também no discurso, o problema da dominação não se resolve. Entretanto essa proposta se concretiza de outra forma. Usando o discurso do colonizador, Alencar cria o mito de origem, funda a nacionalidade, através da instalação de um modelo que atende ao desejo do imaginário social, embora, ao contrário do que acontece em outras produções literárias, como as literaturas africanas em que, usando a expressão de Laura Padilha (1995) “a escrita se acha subjugada à força da voz”, em O Sertanejo, a voz, pelo menos em princípio, se curva diante do jugo da escrita. Digo “pelo menos em princípio” porque a oralidade se instalou na escrita, o que nos permite hoje percebê-la com sua força nas entrelinhas da narrativa. Como Pharmakon, a escrita mata a oralidade, mas não apaga suas marcas, que a “mancham” definitivamente, nem que seja pela sua ausência.

As Narrativas como Espaços de Relações

As narrativas que constituem o corpus deste trabalho aproximam-se entre si em vários pontos, construindo-se, a partir daí, um espaço regido por relações intertextuais, que possibilitam um diálogo entre a literatura canonizada e a literatura popular, bem como outras manifestações culturais. O ponto alto dessas relações é o ritual do boi, presente nas três narrativas, embora, evidentemente, com divergências, que contribuem para que sejam evidenciadas outras diferenças e se defina a especificidade de cada uma delas.

Embora haja outros personagens principais, o boi é a figura central em todas elas, pois é em torno dele que se criam as histórias. Mesmo a do O Sertanejo, que narra conflitos, desviando a atenção do leitor para outros aspectos, ressalta a atividade de criação de gado, em torno da qual se constrói a narrativa, destacando-se a figura do vaqueiro, que está sempre a enfrentar bois bravios e outros perigos da natureza.

Por se tratar de produções populares, o auto do Bumba meu boi e a narrativa do cordel são territórios textuais totalmente habitados por manifestações do imaginário popular, cujo universo, em sua amplitude, coaduna elementos

caracterizadores de uma cultura que se identifica por práticas que diferem de um grupo para outro.

Devo concluir que as três narrativas analisadas estão ligadas por alguns traços que, direta ou indiretamente, se assemelham em todas elas. No folgado do boi predomina a oralidade. Enquanto isso, tem-se no folheto de cordel uma oralidade mista, haja vista sua existência concomitante com a escrita. Configurando-se em O Sertanejo a presença da literatura oral, estamos diante de fenômenos que, segundo Jerusa Pires Ferreira, “nos permitem avançar conceitualmente, rumo a ultrapassar dicotomias empedradas como a famosa popular x erudito.” (PIRES FERREIRA, 1998, p. 83)

O dialogismo entre as três narrativas analisadas mostra que é possível desenvolver uma nova dimensão na relação de uma cultura com outra, possibilitando uma poética que conduza ao respeito por uma e outra práticas culturais.

Nesse sentido, há que se pensar na relativização de conceitos. O desdobramento do conceito de cultura popular permite uma compreensão da ambiguidade do termo e, a partir de um estudo dessa cultura, podem se relativizar algumas posições e problematizar a questão da identidade.

Ressalvadas as diferenças nos modos de produção, tanto a cultura de massa como a das classes tidas como subalternas, constituem a cultura popular. Essas diferenças se situam principalmente nos produtores que, de um lado, são constituídos pela classe dominante, os donos dos meios de comunicação de massa e, de outro, pelos segmentos populares. Neste sentido, a cultura popular tanto é imposta de cima para baixo, como é produzida pelo próprio povo, a partir de suas vivências. No decorrer da análise do auto do Bumba meu boi e do texto de cordel, é possível afirmar que as produções

culturais das classes ditas subalternas constituem um lugar de fala, um espaço para as manifestações de consciência de grupos marginalizados. Essas produções aparecem assim como uma prática partilhada num espaço em que cada ação tem sua razão de ser e lógicas específicas, construindo um universo de relações de sentido, donde se pode depreender uma concepção de mundo que abre espaço para pensamentos, valores, padrões, crenças e costumes.

O discurso dessas narrativas mostra o povo como referencial das práticas simbólicas por ele exercidas, sem torná-las efetivamente seladas com a marca do “nacional”. Constituem-se essas práticas como rachaduras de um bloco que se quer monolítico e, como tal, pretende fechar-se como um todo homogêneo e indiviso. A sobrevivência desse ramo da cultura popular, mesmo numa época em que avança o processo de globalização, demonstra que é impossível apagar as diferenças, pois a cultura popular sobrevive num plano que pode afastá-la da cultura de massa. Uma coisa é a produção e o consumo das práticas culturais a partir das experiências do próprio povo; outra é o consumo massificado de produções impostas pela sociedade dominante e veiculadas pela mídia.

Com base na constatação dessa diferença, é possível afirmar que o folgado do Bumba meu boi e a literatura de cordel têm um referencial popular. Entretanto é necessário observar que há uma relativização de fronteiras, considerando-se o espaço de relação entre as práticas de um e outro grupos sociais, sem apagamento das diferenças. Embora todas elas tratem do mesmo tema, o ritual de cada uma apresenta feições próprias, que vão assinalar acentuadas diferenças entre si. Centrados na representação, tanto o auto como a dança conferem ao Bumba meu boi o caráter de narrativa dramatizada.

A história do Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso, apesar de escrita, constitui-se num espaço do oral, caracterizando-se como narrativa oralizada, ficando ao Sertanejo reservado o lugar de narrativa escrita, embora contaminada pela oralidade.

Contrariando as posições que defendem a superioridade da literatura canonizada em detrimento da literatura popular, o corpus deste trabalho mostra que a cultura oficial deixa rachaduras por onde penetra a cultura popular, minando um território que se pretende maciço e global.

Ao longo da história, a tradição oral vem se valendo da força da memória social e resistindo aos avanços da escrita, apesar de se valer dos recursos desta para alguns registros. Atualmente vale-se também dos recursos da informática, deixando-se atravessar pelas novas tecnologias.

Diante das posturas radicais daqueles que defendem a cultura popular frente à invasão da cultura de massa, ou daqueles que já a vêem como morta, vamos encontrar grupos que cultuam uma tradição e se dedicam a práticas culturais que refletem suas vivências em diálogo com outras produções culturais, sem uma dicotomia radical, tampouco uma homogeneização, mas ressaltando-se a existência de heterogeneidade. Ressalvado esse ponto, é possível identificar nas produções oriundas do próprio povo a força reivindicatória de um lugar de fala onde possa ressoar a voz daqueles que são vítimas da discriminação social. Seja através dos versos do poeta popular, seja através das falas dos personagens do auto ou mais ainda das imagens e sons vibrantes da festa, o povo se mostra a si mesmo em sua ambiguidade. Em todas as representações sociais se fazem presentes as suas contradições.

Portanto, é impossível falar de uma homogeneização da cultura, quando o que vemos é a convivência simultânea das

diversas culturas, constituindo-se uma dinâmica que articula os diferentes espaços. Retomando o caso do Bumba meu boi, é possível verificar a inserção de elementos da cultura de massa em seu ritual, como foi explicitado na análise da narrativa. Valendo-se de equipamentos da cultura midiática, os brincantes permitem que a cultura popular faça uso da tecnologia para favorecer o registro e sua difusão e, desse modo, avançar e ultrapassar fronteiras regionais. “Assaltado” pelos recursos da mídia, o folguedo adquiriu aspectos da modernidade, sem perder seu caráter de tradição e, valendo-se deles, o povo reelabora suas práticas simbólicas discursivas.

Aspectos como esses constituem fatores de ruptura, assinalando uma heterogeneidade na cultura popular, a qual assimila motivos da cultura dominante, entrelaçando-os com elementos arcaicos, num processo contínuo de transformação. Reinaldo Marques analisa a tradição como um “movimento não só de continuidades e semelhanças, como também de descontinuidades e diferenças”, levando-se em conta o trabalho de “assimilação e transformação dos discursos.” (MARQUES, 1998, p. 102) Desse modo já não se podem definir com precisão os espaços. O “mundo de casa” passa a ser contaminado pelo “mundo da rua”, o que não significa uma inversão de valores, mas uma assimilação de aspectos. Isto faz com que a cultura popular não seja vista como autônoma, sem contaminação, tampouco como arquivo de um passado morto.

A análise do folheto de cordel e do romance O Sertanejo fez-me ver a relação existente entre a tradição oral e a escrita. É perfeitamente possível notar as diferenças entre ambas no corpo das narrativas, o que não impede de existir um diálogo intertextual. A literatura popular serviu de base e fonte de inspiração para o romancista, quando este transpõe

para o romance o ritual da captura do barbatão, cantado nas histórias orais e presente em folhetos como na história do boi mandingueiro.

Esse diálogo faz gerar um questionamento quanto à supremacia do cânon, mostrando que os textos de tradição oral tanto ocupam seu lugar na condição de produções do imaginário social, como podem servir de fonte geradora para a literatura canonizada. O uso do texto escrito, inspirado na oralidade, mostra um projeto ficcional em que a tradição popular dá vida à literatura canonizada, embora sem autonomia no espaço discursivo.

Isso confirma a importância que deve ser dada a uma e outra culturas, sem lhes conferir a marca de superioridade ou inferioridade, mas apenas considerar e respeitar-lhes as diferenças que, inter-relacionadas, propiciam uma interpenetração, que não se quer harmoniosa, mas dialógica, uma vez que a cultura popular busca espaços por onde possa se realizar, como produção cultural. Respeitar as diferenças significa reconhecer como povo as parcelas de uma coletividade, complexas e ambíguas, com seus sonhos e suas angústias, enfim, com sua forma própria de estar no mundo.

A resistência da cultura popular impede que fechemos os ouvidos às vozes da diferença. Com sabedoria, as classes ditas subalternas encontram sempre uma brecha por onde possam atravessar carregando sua “sabença”, e ocupar o espaço, definindo, desse modo, seu lugar de fala. É preciso manter acesa a esperança de que os avanços tecnológicos, em vez de significarem amarras, sejam canais por onde possa ecoar a voz da diferença, na busca da identidade. Essa busca se evidencia nas representações que a sociedade faz de si mesma, através do seu imaginário. Nisto reside a

importante função do ritual, pois ele permite que a sociedade se mostre de várias formas, fantasiando-se, embaçando-se ou tirando a máscara. Embora se façam de diferentes modos, as representações coletivas se reúnem em linguagens definidoras da identidade de um grupo social. Entretanto, essas linguagens não se pretendem uniformes, pois as várias formas como um grupo se mostra geram os diferentes textos, que confirmam o diálogo entre as culturas.

Referências

- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. São Paulo: Ática, 1994.
- ALMEIDA, Jaime de. Todas as festas, a festa? In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). **História no plural**. Brasília: Ed. UNB, 1994.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. Histórias e significações do auto do boi. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 5, p. 4, jun. 1996.
- AYRES, Bráulio. Cazumbá, máscaras e voduns: símbolos de nosso patrimônio ancestral. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 13, p. 10-11, jun. 1999.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. 2. ed. São Luís: Alumar, 1997.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. Trad. Manuel Villaverde Cabral. In: **Enciclopédia Einaudi**. Trad. Manuel Villaverde Cabral. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 5.
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. **O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste**. Trad. Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.

CAPRETTINI, Gian Paolo et al. Mythos/logos. In: **Enciclopédia Einaudi**. Trad. Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 12.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é Bumba-Boi do Maranhão: um estudo da tradição / modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.], 1995.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

_____. **Literatura oral no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. Porto Alegre: Livraria da Globo, 1939.

CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO. **O auto do bumba meu boi**. São Luís, 1996. Gravação em VHS, com encarte.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s. d.].

CURTIUS, Ernest. Heróis e soberanos. In: **Literatura européia e Idade Média Latina**. Trad. do original alemão por Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1979.

DINIZ, Luzandra. A participação feminina no bumba-meu-boi do Maranhão. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 10, p. 12, jun. 1998.

DI NOLA, Afonso. Sagrado/profano. In: **Enciclopédia Einaudi**. Trad. Rui Santana. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. v. 12.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

ENRIQUEZ, Eugéne. Imagiário social, recalçamento e repressão nas organizações. **Tempo brasileiro**, n. 36-37, jun. 1974.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **O sagrado existe**. São Paulo: Ática, 1994.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. 3. ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

LIMA, Carlos de. Boi de Zabumba. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 5, p. 3, jun. 1996.

_____. Universo do Bumba-meu-boi. **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**, São Luís, n. 11, p. 8, ago. 1998.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

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

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Entre o global e o local: cultura popular do vale do Jequitinhonha e reciclagens culturais. In: DALMASSO, Maria Teresa et al. **Discursos de tradición y**

contemporaneidad. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, (UNC), 1998.

MATOS, Olgária Chain Féres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. **Tempo Social. Rev. Sociol. da USP**, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 83-90, 1995.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

NASCIMENTO, Bráulio. O ciclo do boi na literatura popular. In: DIÉGUES JUNIOR, Manuel et al. **Literatura popular em verso: estudos.** Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. (Coleção Reconquista do Brasil, v. 94).

PADILHA, Laura C. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX.** Niterói: EDUFF, 1995.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques et al. **A nova história.** Trad. Maria Helena Arinto e Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1990.

PAULA, Francisco Firmino de. **História do boi leitão ou o vaqueiro que não mentia.** [S.l.: s.n., s.d]. (Folheto de Cordel).

PIRES FERREIRA, Jerusa. Matrizes impressas do oral. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **Interseções: a materialidade da comunicação.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

PONTES, Mário. **Doce como o diabo: demônio, utopia e liberdade na poesia de cordel nordestina.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso.** Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. **Comicidade e riso.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SCOTT, Walter. **Ivanhoé**. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

SILVA, José Bernardo da; PINHEIRO, Luiz da Costa. O boi mandingueiro e o cavalo misterioso. In: LOPES, José de Ribamar (Org.). **Literatura de cordel**: antologia. 3. ed. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1994. 2 v.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: uma introdução. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997.

Formato: 150 x 210 mm
Fonte: Times New Roman, 12
Miolo: papel Pólen Soft, 80 g/m²
Capa: papel Supremo, 250 g/m²
Impressão: maio, 2013.

Elenita de Souza Freitas

Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais). Especialista em Literatura Brasileira e em Língua Portuguesa. Licenciada em Letras pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Teófilo Otoni. Lecionou Literatura Brasileira no curso de Letras da Universidade do Estado da Bahia – Campus X. Co-organizou o livro Linhas & entrelinhas: língua, literatura e práticas de leitura (EDUNEB/EDUFBA, 2006).

