

SANTOS, ENCANTADOS E A AUTORREPRESENTAÇÃO EM TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI

Ludimila Portela GONDIM¹
Sylvia Helena CYNTRÃO²

RESUMO:As toadas de bumba-meu-boi servem de espaço para a manifestação de ideias e valores de um sujeito que, mesmo posicionado fora do cânone literário hegemônico, é capaz de elaborar, por meio da linguagem poética, textos que revelam sua posição e seus modos de ver, sentir e conduzir o mundo. O estudo da autorrepresentação como a representação da consciência de si não se desvincula do contexto histórico, social e cultural no qual o poeta está inserido, portanto, é possível uma investigação literária que tome como foco de análise a representação do sagrado para falar de si. Tem como principais aportes teóricos os estudos de Geertz (1989), Bhabha (1998) e Spivak (2010) como corpus toadas dos grupos de bumba-meu-boi: Madre Deus, Maracanã e Floresta. A presença da evocação religiosa revela a imagem de poder do poeta-cantador. Percebe-se que as menções ao mundo religioso modelam e induzem à construção de uma imagem do cantador líder e soberano.

Palavras-chave: Bumba-meu-boi. Toadas. Autorrepresentação. Religião.

1 INTRODUÇÃO

A tendência conservadora da crítica literária e sua perspectiva sobre a exposição e interpretação dos fatos literários diriam que o estudo das toadas³ de bumba-meu-boi não possui validade. Entretanto, as atuais abordagens da crítica literária, cada vez mais apoiadas nos Estudos Culturais⁴, tem se ocupado de textos produzidos nas margens

¹ Aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Literatura da Universidade de Brasília. Contato: ludgondim@hotmail.com

² Professora da Universidade de Brasília. Pós-doutorado em Literatura pela PUC-RIO. Contato: ssylvia.c@gmail.com

³ Toada, segundo Câmara Cascudo, refere-se ao ato ou efeito de toar. É um recitativo melódico, canto, entoação, ruído, notícia vaga, boato, gosto, tom. É uma cantiga breve, de estrofe e refrão, em quadras, formando um texto curto, com acentuada influência do fado (CASCUDO, 1984). No bumba-meu-boi maranhense, durante as apresentações do boi, as toadas seguem uma sequência que vai do guarnicê (toada organizativa, de chamamento, de preparação dos brincantes) à despedida (toada de conclusão e de partida), passando pelo “lá vai” (toada de aviso que o boi está a caminho), pela chegada (toada de licença, informa que o boi chegou), pela louvação (toada de enredo do ano, de homenagens), pelo urrou (toada de encerramento) e pelos piques (toadas provocativas que estimulam o desafio, chamando para a disputa, provocação a outros bois) (CARVALHO, 1995).

⁴ Os Estudos Culturais têm se mostrado uma tendência forte da crítica literária contemporânea por oferecer múltiplos direcionamentos que questionam os critérios hegemônicos de abordagem dos objetos literários. Busca o diálogo com as ciências humanas e a valorização da voz dos excluídos e das minorias.

periféricas dos estudos literários e desconsiderados pela crítica em geral. Por serem produzidas por sujeitos subalternos⁵ as toadas, segundo a tradição literária, estaria ligada com o que é rude, pobre, longe da civilização, portanto, distante do que é erudito e fora de consideração estética.

Ao tratar da autorrepresentação como um discurso sobre si⁶ nas canções, este artigo intenciona compreender como o poeta-cantador mimetiza o mundo religioso e sagrado para projetar sua própria imagem de homem forte, valente e líder. A criação de uma realidade imaginada relacionada ao sagrado dentro das toadas de bumba-meu-boi pode revelar também crítica social e problematização de subjetividades. Portanto, a análise das toadas apresenta-se como uma proposta de se repensar a literatura, minimizando os descompassos culturais ao optar pelo que é diferente.

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

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

Compostas e cantadas, em geral, pelo cantador que também pode ser o Amo, o dono da brincadeira, as composições são consideradas, por sua vez, poesias de base

Têm como base as obras de Richard Hoggart - *The Uses of Literacy* (1957) -, de Raymond Williams - *Culture and Society* (1958) - e de E. P. Thompson - *The Making of the English Working-class* (1963).

⁵ Spivak (2010) utiliza o termo “subalterno” para se referir a grupos marginalizados, grupos que não possuem voz ou representatividade, em decorrência de seu status social.

⁶ Autorrepresentação é compreendida aqui a partir das leituras de Spivak (2010): a representação de si. O sujeito subalterno é responsável por sua representação, cabendo ao intelectual a leitura da voz e do lugar da voz, não mais sua representação. Por conseguinte, esta proposta de análise literária centra-se no processo de construção da autoimagem feita pelo cantador.

popular dada à importância direcionada ao aspecto formal – uso das rimas e escolha metafórica – e à improvisação. Fornecem aspectos de uma realidade cotidiana que visa orientar o comportamento moral, tanto de quem as produzem quanto dos que as ouvem. Inspiradas em acontecimentos políticos, sociais, religiosos, culturais e econômicos, nascem dos comentários, dos boatos, das versões que circulam nas filosofias próprias da comunidade e que fornecem informações sobre os costumes, a religião, a vida social, os fatos políticos e os problemas gerais.

Constituem-se, portanto, como objetos detentores de sentido, lugar da enunciação, da fala e do dizer de um sujeito que se identifica com um determinado grupo social e que reivindica representar si mesmo ou a comunidade. Constituídas por significações e por unidades linguísticas que refletem um sistema de organização social, cultural e político, as toadas conseguem mediar a presença do poeta-cantador no mundo, posto que expressa as diferentes relações mantidas com o mundo e com as coisas do mundo. Por meio delas o sujeito constrói e reconstrói sentidos e, dialeticamente, é construído por eles.

Por conseguinte, as composições exercem um papel fundamental dentro do bumba-meu-boi, mostram claramente as condições de existência de um grupo, seu ponto de vista, seus interesses, mesmo que ainda se percebam internalizações de concepções e interesses da classe dominante, pois é notável que muitas toadas conservam e repetem modos e formas de exploração do colonizador. O próprio auto, por exemplo, expõe o cenário do jogo de forças entre colonizador e colonizados, de um lado o poder econômico, a moralidade, e de outro, a opressão, a submissão e a passividade.

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

O cantador, por sua vez, é o responsável maior que conduz as apresentações. É escolhido e aceito dentro da comunidade pela qualidade de sua voz, afinação e capacidade de compor toadas. Representa, no auto, o fazendeiro. É o coordenador geral, o proprietário a quem todos devem obedecer, é quem inicia e disciplina a dança, regula o tempo das apresentações e todas as ações dos brincantes. É o artista principal, o improvisador. É ele quem compõe e canta. E é esse seu destino, sua sina.

Qualquer interpretação dos textos produzidos por esses sujeitos deve levar em consideração o caráter indissociável das noções de povo, comunidade e indivíduo, pois os compositores acompanham e fazem parte da comunidade, conhecem sua gente, suas aspirações, seus problemas, suas vidas, suas paixões. Ainda é relevante destacar que a escolha dos temas de cada grupo de bumba-meu-boi é anual e a partir deles são geradas novas toadas, couro, coreografias e adereços que serão utilizados na composição da brincadeira.

Neste sentido, ao apreenderem de forma sensível o universo simbólico, doador de sentidos para ele mesmo e para a sua experiência no mundo, os poetas-cantadores tornam-se sujeitos que se constituem a partir de um lugar de fala de legítima representação da irmandade e tomam esta posição num espaço real de liderança e de respeito. Nos ensaios, estimulam a cantoria, fazem a plateia repetir os versos, compreender e assimilar a letra. Muitas vezes, financiam o grupo, definem os papéis e incentivam a devoção. São reconhecidos na comunidade pelo talento, sabedoria, esperteza, singularidade e inteligência. Possuem carisma e precisam manter relações amigáveis dentro e fora da comunidade. Compreendem que ser cantador é assumir responsabilidades que incluem também despesas e gastos, montagem do grupo e manutenção da brincadeira durante as apresentações no período junino e ainda depois dele.

A perspectiva de uma investigação literária sobre as toadas que compõem o cenário da festa do bumba-meu-boi, registrado majoritariamente pela literatura antropológica⁷, amplia os espaços para o conhecimento e a valorização do que é produzido pelo subalterno, já que é a partir dele que se constrói a ideia de identidade maranhense, de celebração da cidade, do povo e da história, elementos em torno do qual gravita a manifestação folclórica.

São inúmeros os grupos de bumba-meu-boi espalhados pelo estado e estão divididos em cinco sotaques. Para fins de análise, foram selecionadas toadas de três grupos dum universo de aproximadamente 200: Madre Deus, Maracanã e Floresta, escolhidos devido ao seu grau de representatividade diante do público maranhense, comprovado pelo número de pessoas que conseguem agregar durante suas apresentações. Foram selecionadas as composições em que se revelaram a descrição de uma autoimagem do cantador a partir do eixo temático que envolvesse a sua manifestação de poder e valor associada ao elemento religioso.

⁷ Cascudo (1984), Andrade (1982), Marques (1999) e outros.

Desta maneira, na tentativa de se afastar do discurso hegemônico e das crenças sobre a produção do saber e do conhecimento, a análise das toadas, tomadas aqui como objeto literário, seguem o caminho do rompimento com os paradigmas literários que conferem produções eruditas e canônicas como lugar de preferência, de excelência e status elevado de arte.

2 AUTORREPRESENTAÇÃO E EVOCAÇÃO RELIGIOSA

No Maranhão, a brincadeira do bumba-meu-boi é pensada, planejada, construída e apresentada em homenagem aos santos do mês junino. No estado, este mês marca o início do verão, das chuvas esparsas e a floração das mangueiras e cajueiros. São santos homenageados neste mês: São João, São Pedro e São Marçal e é como promessa que muitos bois nascem. Esse é um dado importante para a compreensão da representação do sagrado nas toadas. Como é esclarecido por Marques (1999), o bumba-meu-boi é considerado um objeto simbólico de uma comunidade, capaz de particularizá-la e de oferecê-la significados que legitimam a memória, a identidade, o imaginário, os ritos, as lendas e os mitos.

Surgiu através da necessidade de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços, com uma linha editorial-política, em que o tom reivindicatório e de crítica social de costumes expressava-se (e se expressa) na narrativa produzida e reproduzida do seu discurso simbólico, no seu roteiro comunicativo (MARQUES, 1999, p.54).

Portanto, o bumba-meu-boi apresenta-se como um fenômeno que se expressa por modos múltiplos, por meio dos sentidos produzidos pela realidade cotidiana que o circula. Como processo criativo com especificidades e singularidades, parte do universo simbólico da cultura popular e folclórica, mas cresce na interação com outros campos culturais, sobretudo porque tem sofrido mudanças ao longo da história e estas resultaram na sua identidade contemporânea, chegando, inclusive a ter sua imagem vinculada a estratégias comerciais, publicitárias, sociais e outras, que vão desde concursos, até inspiração para enredo de escolas de samba.

No que se refere ao foco desta abordagem, faz-se importante esclarecer que qualquer tentativa de compreender a representação do cantador nas toadas remete à ideia daquilo que há de fundamental na relação dele com o divino, o sagrado e o religioso. Manter-se vivo e saudável é a marca do ser fortemente regido pelos poderes santos. A relação com o sagrado sintetiza o *ethos* do cantador e sua visão de mundo,

apresentando-se numa demonstração clara de como a crença e a prática religiosa podem oferecer um estado emocionalmente convincente de verdade para uma condição de vida que foi imposta como inalterável. Estilo de vida particular e metafísica confrontam-se e confirmam-se mutuamente, sustentando a autoridade do cantador.

Boi urrou vaqueirada/ Cinco horas da manhã/ A ilha inteira tremeu/ Abalou encantaria⁸/ Contrário se escondeu/ Cantador saiu correndo/ Com o urro que o meu boi deu/ São mais de trinta anos / Que a boiada da Floresta/Pede paz em nosso país/ Apolônio quem criou/ Essa turma boa e feliz/ Nosso boi Paz do Brasil/ É orgulho de São Luís/ Às seis horas da manhã/ A hora que o sol apareceu/ A noite só se espalhou / Na hora que o boi gemeu/ Contrário saiu correndo/ Pedra do morro desceu/ Foi um gemido forte/ Que a mata escureceu/ Eu vou contar a verdade/ Que aconteceu em dois estados/ Que doeu meu coração/ E no complexo de Pedrinhas/ Em São Luís do Maranhão/ Preso degolaram preso/ Foi a maior rebelião/ Também no Rio de Janeiro/ Houve grande confusão/ A polícia e a Marinha/ Pra acabar com tudo isso/ Invadiu o Morro do Alemão/ Digo Adeus moça não chora/ Digo Adeus que eu já vou/ Vou levar meu batalhão/ São João foi quem mandou/ Que Jesus lhe abençoe/ Como me abençoou/ Aqui vai ficar a marca/ Do nosso reprodutor/ Pra contrário respeitar/ E ficar sabendo/ Que aqui Floresta passou (BOI DA FLORESTA – faixa 15 – 2011).

A toada acima constrói-se a partir de imagens que evidenciam poder, luta e disputa. A força do boi, nesse caso específico, boi da Floresta é suficientemente capaz de abalar as entidades religiosas e de amedrontar outros bois, o que pode ser comprovado pelas expressões: “abalou encantaria” e “contrário se escondeu”. Os verbos que se referem ao boi (“urrou”, “tremeu”, “abalou”) sinalizam força, firmeza e valentia, enquanto os verbos que se referem ao outro, ao “contrário”, sinalizam medo e covardia (“escondeu”, “saiu correndo”). Nota-se que esta estratégia de firmar-se como o melhor, o mais forte, o mais poderoso é comum nas toadas em que apresentam a voz do eu-lírico em primeira pessoa, mesmo quando explora outros temas além dos religiosos, como se observa na segunda, terceiros e quarta parte da toada.

A exploração do tema da paz na segunda parte, dos problemas enfrentados por presos nas penitenciárias brasileiras, na terceira parte, e o adeus melancólico na última parte da canção se entrelaçam à retomada das referências a São João e Jesus. O cantador se projeta, nesse instante, em sujeito obediente, cumpridor de ordens e abençoado.

⁸ É uma forma de pajelança afro-ameríndia, praticada sobretudo no Piauí, Maranhão e Pará. Em seus rituais, são cultuadas diversas divindades de origens africanas, indígenas, católicas e brasileiras. Essas entidades não morreram, e sim encantaram, ou seja, desapareceram misteriosamente, tornaram-se invisíveis ou se transformaram em um animal, planta, pedra, ou até mesmo em seres mitológicos. (PRANDI e SOUZA, 2001)

Levando em consideração a noção de que “a religião ajusta as ações humanas a uma ordem cósmica imaginada e projeta imagens da ordem cósmica no plano da experiência humana” (GEERTZ, 1989, p. 67), pode-se dizer que o aparecimento de nomes e símbolos sagrados nas composições refletem noções, experiências e ideias de um sujeito que se apoia na devoção e que reforça, assim, o compromisso emocional. A toada sugere que para além do mundano existe a prerrogativa de que os entes celestiais orientam a conduta humana com fidelidade, dando fundamento às ações humanas no contexto da existência.

É relevante observar que a presença do mito nas toadas fornece ao contexto da brincadeira reforço à institucionalização social e à racionalização dos privilégios do cantador. A estrela guia, ilumina, reflete e inspira. Relacionada à magia, a figura da estrela guia sugere uma intimidade do poeta com a mística estrela que guiou os três magos ao local de nascimento de Jesus ou ao próprio Cristo no mundo⁹. As imagens se traduzem como forma de enfrentar os problemas e as dificuldades da vida e de orientar o caos, de orientar aquilo que com o qual já não se pode lidar pela incapacidade de entender ou de construir.

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

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

Num outro momento, o poeta retoma o mito da criação fazendo alusão às figuras de Adão e Eva, que compartilham significados e concepções com os elementos da natureza que também foram criados por Deus. Neste sentido, a visão de mundo do cantador aponta para a representação de uma imagem de vida idealmente adaptada,

⁹ Para os cristãos, a estrela também é o símbolo de Cristo no mundo. “Eu sou a luz do mundo, quem me segue não andaré em trevas, mas terá a luz da vida.” (Jo 8.12)

convincente. É verdadeiro o estado das coisas no mundo e a ratificação disso nas toadas também reforça a relação com religiosidade, fé e ordem que regem o cantador.

Deus é o dono do mundo
 Não existe outro não senhor
 Ele fez a terra, fez o sol, a lua e fez o mar
 Fez o céu e as estrelas
 Adão e Eva pra geração começar
 Na terra ele botou tudo
 Pro povo se alimentar
 (MADRE DEUS – 2012 – faixa 06)

Essa noção de que a religião é capaz de ajustar as ações humanas a uma ordem cósmica passa a ser imaginada e projetada em imagens nas quais os símbolos sagrados expressem a atmosfera que circunda o mundo e a vida do cantador. Ao tratar da mulher foi preciso compará-la, por exemplo, a termos como “luz”, “Maria”, “genitora” sempre fazendo referências ao modelo de mulher e mãe cristão:

Mulher é luz
 A chama da procriação
 Mulher de José no Jardim do Éden
 Foi companheira de Adão
 O que seria do mundo
 Sem o teu ventre, mulher
 A genitora de Jesus de Nazaré
 Nossa Senhora a Virgem da Conceição
 Ela me dá forças para comandar meu batalhão
 (BOI DA MADRE DEUS – 2012 – faixa 07)

Percebe-se que as menções ao mundo religioso – “mulher de José”, “Jardim do Éden”, “Adão”, “Jesus de Nazaré”, “Nossa Senhora Virgem da Conceição” – modelam e induzem ao compromisso de comandar o grupo. Num outro momento, essas modelação e indução se associam com a qualidade do boi:

Tudo posso naquele que me fortalece
 Jesus Cristo está querendo tudo acontece
 Eu estou cantando pra São Pedro, São Marçal e São João
 Vem ver meu batalhão
 O boi da Madre Deus é tradição
 (BOI DA MADRE DEUS – 2012 – Faixa 11)

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

A prova de devoção é um sacrifício que confere à autoimagem do eu lírico uma construção animada e motivada. O poeta vê no bumba-meu-boi a possibilidade de contato com o símbolo de alguma verdade transcendental e se vê capaz de praticar a devoção porque se sente dependente do símbolo sagrado. Só é possível ser bom cantor, bom líder, bom homem ou possuir um boi protegido se louvar e respeitar as entidades sagradas. Delas depende, muitas vezes, sua capacidade de inspiração, de enfrentar as dificuldades de se manter a tradição e de se manter sensível às coisas do mundo.

Diante do sofrimento, há a resistência por meio da fé. A vida e seus contratempos são compreendidos pelo olhar do sagrado, reforçando o pensamento de que

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

e também, a concepção da existência de uma lacuna entre o que é e como deveria ser, um fenômeno bem resumido nesta toada, quando o poeta estabelece diferença entre vontade e realidade, sendo esta última comandada por Deus:

Eh Veleiro Grande
Cuidado com a pedra de Itacolomi
E touro negro anda sobre a maresia
Benzeiro Grande eu sempre canto pra ti
Morro branco de areia da praia do Carimã
De lá avistei a sereia da Baía de Cumã
Contrário a tua profecia sempre falha
Por mim tu não ganha medalha
Ser contra mim leva a pior
Vontade e realidade enganam a gente
São duas coisas diferentes
Se tu és bom, Deus é melhor
Só vou morrer depois de 2040

Pisando firme nesse chão
 Cantando boi pra São João
 (BOI DE MARACANÃ – 2012 – faixa 13)

Antes de mudar o assunto, a toada faz referência em seis versos aos encantados que circulam pelas religiões de matriz africana: “Veleiro Grande”, “Itacolomi”, “Touro negro”, “Benzeiro grande”, “Sereia da baía de Cumã” e que, portanto, caracterizam-na como um louvor, um canto semelhante aos entoados a santos, entidades e/ou encantados reverenciadas pelas doutrinas de religião afro-maranhense. A evocação às forças da natureza se faz presente na toada, ao se constatar que a “Pedra de Itacolomi” refere-se a uma pedra mística que se acredita assumir contornos e formas, podendo, inclusive, materializar-se. O touro negro que anda sobre a maresia faz alusão direta ao mito do Rei Sebastião, rei português, desaparecido durante a batalha de Alcacér-Quibir que virou um touro negro encantado nas terras dos Lençóis Maranhenses. A reverência às ondas furiosas do mar, provocadas pela força do touro é indicada pelo termo “banzeiro grande”.

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

A pedra Itacolomi reaparece na toada a seguir e retoma a imagem do cantador líder pela referência feita à bandeira levantada no cume da ilha. O uso do verbo “mandar” e do pronome possessivo “minha” indicam como esse sujeito se posiciona na linha de comando. É dele a ordem para assumir o lugar mais alto, é dele a bandeira que marca o território, o topo. A canção revela o posicionamento diferenciado desse eu lírico diante dos demais apoiado na evocação à pedra que ele julga possuir poderes encantatórios.

Itacolomi
 Pedra mais linda do meio do mar
 Mandei levantar minha bandeira
 No cume da Ilha de Guarapirã
 (TOADA 17, Boi de Maracanã, 2012)

Nos estados do Maranhão, do Piauí e do Amazonas é comum se encontrarem terreiros de religiões como umbanda, candomblé, tambor de mina. Esta última é muito difundida no Maranhão; nela são cultuados “voduns e orixás (africanos), gentis (nobres

associados a orixás ou entidades africanas com nomes brasileiros) e caboclos (entidades surgidas nos terreiros brasileiros)” (FERRETTI, 1997). Para muitos cantadores de boi, a ligação com essa vertente religiosa é importante, chegando a levar seus brincantes para dançar nos terreiros antes das apresentações para que possam pedir licença para tal.

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

Segundo Ferretti (2008),

Muitos grupos de Boi atualmente que adotaram estrutura de empresa nasceram como promessa de seus fundadores em momentos de aflição e todos são batizados [...] Mas o boi do Maranhão tem também uma relação muito estreita com encantados e certo número deles foi organizado para atender a um desejo deles anunciado em sonho ou em vigília ou para pagar uma promessa feita a um deles. (FERRETTI, 2008, p. 10)

Estas considerações reiteram a causa da perceptível semelhança existente entre os cantos e doutrinas entoadas a santos dos cultos católicos e as entidades e encantados dos cultos africanos. É por meio da circulação de mitos criados e recriados a partir do sincretismo religioso, da reminiscência religiosa africana ou indígena que a tradição é mantida no folguedo. Tais elementos remetem o tempo do interlocutor à ideia de fidelidade, de devoção e de capacidade de evocar os mistérios.

Já fazem muitos anos
Que eu canto em Maracanã¹⁰
Iañã, Iañã¹¹
O teu nome
É sereia de Cumã¹²
(TOADA 4, Boi de Maracanã, 2012)

¹⁰ Nome da comunidade de origem do boi.

¹¹ Orixá sincretizado no Brasil com Santa Bárbara.

¹² Referência a uma entidade encantatória que se acredita morar na Baía de Cumã, região situada no litoral do Maranhão, conhecida por ser um cemitério de navios. Segundo a mitologia que circula no imaginário maranhense, a sereia e seu poder seriam os responsáveis pelos naufrágios das embarcações.

Barros (2007) destaca que nos primeiros anos do século XX vem à tona o discurso do resgate e da preservação das tradições populares e que estes são responsáveis pelo crescimento da participação social e simbólica de elementos negros e populares em espaços antes dedicados ao mundo erudito. Portanto, a brincadeira ganha um espaço para que sejam desforradas além da violência, conflitos sociais e políticos, sua estética, sua religiosidade, sua técnica e seu modo de sentir, perceber e produzir a vida. Consequentemente, por meio da manifestação da sua própria voz, estabelece-se dentro das composições um lugar onde a identidade desses sujeitos subalternos é reforçada e onde os traços afro-brasileiros podem ser delineados.

A ideia de sagrado agrega conceitos, valores e domínios capazes de oferecer à imagem do cantador elementos que revelam sua identidade. Ao evocar determinadas entidades, sejam elas cristãs ou não, o sujeito rompe a ideia de homogeneidade religiosa e toma para si poderes que lhe são concedidos unicamente por ser um bom devoto, o que consequentemente lhe faz ser melhor, mais aceito, ter o boi mais bonito ou ter o boi mais rico. É como se a evocação às entidades lhes protegesse de todo e qualquer mal, estando, portanto, pronto para a batalha, pronto para enfrentar a vida.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de sagrado, fé e devoção que circula entre os cantadores de bumba-meu-boi é marca da tradição religiosa que sobrevive nos cultos afro-brasileiros e se fazem presentes em espaços que são territórios das minorias. Esses espaços constituem lugar privilegiado para a significação do direito de dizer, de subverter e de transgredir. A autorrepresentação por meio da identificação e da descrição dos aspectos religiosos não hegemônicos deixa ver a autoidentidade como um processo de conhecimento sobre as diferenças culturais, os mecanismos políticos e os descompassos sociais.

O cantador, eu poético focalizado nesta análise, participa ativamente da comunidade na qual insere seu grupo. E é dessa perspectiva social que nascem suas toadas, que são construídas suas representações, funcionando, desta maneira, a autorrepresentação como a legitimação e a autoridade da voz de um sujeito que mesmo afastado dos meios acadêmicos, reconhece-se como porta-voz, como alguém de importância, detentor de algum poder.

A estratégia da evocação religiosa, por sua vez, auxilia e apoia a construção dessa autoimagem positiva, validando as representações no mundo social, mesmo que se constate a reprodução de estereótipos da classe dominante. Determinando um olhar honesto sobre si, o recurso da autorrepresentação põe em questão a diversidade de percepções do mundo “que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala” (DELCASTAGNE, 2007).

Cada vez mais tem crescido o debate sobre o espaço dos grupos marginalizados na literatura e acredita-se que sob o olhar interior da autorrepresentação foi possível compreender a relação do cantador com sua fé e religiosidade. Nas menções ao mundo religioso e sagrado evidenciou-se o encontro com o literário para falar sobre si e sobre o outro, numa procura consciente de uma voz própria e genuína.

Ademais, a análise literária que tem como foco a voz do subalterno pretende também apontar para a necessidade de democratização no processo de produção da literatura. No caso do objeto em investigação, é notável que este gera interesse porque representa a pluralidade num campo discursivo marcado pela tendência a homogeneização.

O estudo literário das toadas aproxima a literatura dos interesses pela diversidade de vozes e afilia-a politicamente, pois a representação artística tende a repercutir no debate público de forma expressiva. Além disso, age contra a injustiça, uma vez que o reconhecimento das múltiplas expressões culturais dos grupos subalternos é também o reconhecimento do valor da experiência e da manifestação desta experiência por trabalhadores, homens e mulheres das camadas baixas da sociedade maranhense.

Referências

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

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

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

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

CARVALHO, Maria Michol P. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1995.

CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

DELCASTAGNE, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>> Acessado em 17 abr. 2013

FERRETTI, Mundicarmo. *Encantados e encantarias no folclore brasileiro*. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br>> Acesso em 17 abr. 2013.

_____. *Tambor de Mina e Umbanda: o culto dos caboclos no Maranhão*. Disponível em: <<http://www.gpmina.ufma.br>> Acesso em 17 abr. 2013.

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

MARQUES, F. E de S. *Mídia e Experiência Estética na cultura do Bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

PRANDI, T. Reginaldo; SOUZA, André Ricardo. *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2001.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?*. Tradução de Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2010.

Álbuns Consultados

CD Bumba-meu-boi de Maracanã (2012)

CD Bumba-meu-boi da Floresta (2011)

CD Bumba-meu-boi da Madre Deus (2012)

SANTOS, ENCANTADOS E A AUTORREPRESENTAÇÃO EM TOADAS DE BUMBA-MEU-BOI

ABSTRACT: Bumba-meu-boi songs serve as a space for the expression of ideas and values of a subject that, even , positioned outside the hegemonic literary canon, is capable of developing, through language, poetics texts and reveal their position and their ways of seeing, feeling and lead the world. The study of the self-representation as the representation of self-consciousness is not out of the historical, social and cultural context in which the poet is inserted, so it is possible to take an investigation literary analytical that focuses in the representation of the sacred to speak about him. It has as

theoretical foundation the studies of Geertz (1989), Bhabha (1998) and Spivak (2010) and songs as corpus. The groups of bumba-meu-boi selected were: Madre Deus, Maracanã e Floresta. The presence of religious evocation reveals images related to power. It is noticed that the mentions about religious world induce to the construction of an image of the singer as a leader.

Keywords: Bumba-meu-boi. Songs. Self-representation. Religion.